



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Rafael Teixeira de Souza

O romance histórico e a questão da sátira na América Latina: *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, e *Terra nostra*, de Carlos Fuentes

Brasília
2025



INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Rafael Teixeira de Souza

O romance histórico e a questão da sátira na América Latina: *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, e *Terra nostra*, de Carlos Fuentes

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo A. Bergamo

Brasília
2025

TS729r Teixeira de Souza, Rafael
 O romance histórico e a questão da sátira na América
 Latina: Viva o povo brasileiro, de João Ubaldo Ribeiro, e
 Terra nostra, de Carlos Fuentes / Rafael Teixeira de Souza;
 orientador Edvaldo Aparecido Bergamo. Brasília, 2025.
 319 p.

 Tese (Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília,
 2025.

 1. Romance Histórico. 2. Sátira. 3. América Latina. 4.
 Brasil. 5. México. I. Bergamo, Edvaldo Aparecido, orient.
 II. Título.

Banca examinadora

Prof. Dr. Edvaldo A. Bergamo (TEL/UnB)
Orientador e Presidente da Banca

Prof. Dr. Juan Pedro Rojas (LET/UnB)
Membro interno

Profa. Dra. Sandra Aparecida Ferreira (UNESP)
Membro externo

Prof. Dr. Rogério Max Canedo Silva (UFG)
Membro externo

Profa. Dra. Daniele dos Santos Rosa (TEL/UnB)
Suplente

*A Severina Alves de Almeida,
Sissi, que, convicta do meu êxito
desde o princípio,
me convidou a viver
esta inesquecível aventura.*

Agradecimentos

A Deus, que, por meio do visível e do invisível, tem me mostrado que esta vida (ainda que passageira e muitas vezes dolorosa) é um presente a ser desfrutado com alegria.

Aos meus pais, Jonas e Lucimá, por sempre acreditarem em mim, e ao meu irmão, Daniel, por reiterar, tantas vezes, que sou capaz de ir além.

A Júlia, minha sobrinha, que tem me ensinado o quanto a vida pode ser bela quando vista pelos olhos de uma criança.

Ao meu orientador, Edvaldo Bergamo, pela compreensão diante de contextos tão adversos e por acreditar nesta pesquisa.

Aos amigos que, mesmo distantes, contribuíram com seu incentivo no início da caminhada na pós-graduação, especialmente Rosa Alda, Marcos Vinícius e Rogério Canedo. Vocês foram determinantes para que eu aceitasse este desafio.

Ao Milton Shintaku e, por extensão, a toda a equipe da Cotec/Ibict, pela valiosa oportunidade de trabalho.

Aos professores de outros países:

- Jorge F. Hernández, por gentilmente me enviar um exemplar de seu livro *Territorios del tiempo*;
- Rosa María Díez Cobo, pelo exemplar de *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*;
- Luis Beltrán Almería, pelo exemplar de *La seriedad y la risa en la literatura occidental*;
- Maite Colchero Garrido, cujas conversas pelo Facebook tanto me ajudaram a iluminar questões essenciais desta pesquisa.

Deixo-lhes o meu sincero abraço e a minha mais profunda gratidão.

À Capes, pelo importante auxílio financeiro em tempos difíceis.

O ódio que vocês têm ao povo terá que manifestar-se em toda a sua crueldade e, podem crer, o martírio desse povo poderá ser esquecido, poderá não ser entendido, poderá ser soterrado debaixo das mentiras que vocês inventam para proveito próprio, mas esse martírio um dia mostrará que não foi em vão. Terão de matar um por um, destruir casa por casa, não deixar pedra sobre pedra. E mesmo assim não ganharão a guerra. Só o povo brasileiro ganhará a guerra. Viva o povo brasileiro!

João Ubaldo Ribeiro, *Viva o povo brasileiro*

Una flor cortada de su tallo jamás resucita, antes se seca rápidamente; y si se la quiere conservar, no hay mejor remedio que prensarla entre las páginas de un libro y tratar de oler, de vez en cuando, lo que allí queda de su aroma marchito.

Carlos Fuentes, *Terra nostra*

Resumo

Fundamentada na teoria do romance histórico e da sátira, esta tese propõe um estudo crítico-analítico comparativo dos romances *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro (1941-2014), e *Terra nostra* (1975), de Carlos Fuentes (1928-2012), como relatos que problematizam escarnecidamente eventos cruciais da formação latino-americana (Brasil e México). Ambas as obras subvertem conformações cardinais, utilizando o ardil burlesco para questionar as tensões sociais e políticas geradas pela colonização. Ao adotar uma abordagem sarcástica, tais obras desafiam a acomodação de identidades nacionais monolíticas, explorando as contradições e as complexidades do passado local, demarcado por conflitos inarredáveis que moldaram o continente. Nesse enquadramento, a composição satírica emerge como um instigante método literário para revelar as falácias das versões hegemônicas e para dar expressão ativa a grupos marginalizados, como indígenas e negros, abrindo espaço para a manifestação da pluralidade cultural que caracteriza a região, numa acepção mais inclusiva da vida social figurada, ao propor de tal modo uma interpretação estético-ideológica dos impasses do passado como contradições a serem investigadas e superadas na contemporaneidade.

Palavras-chave: romance histórico; sátira; João Ubaldo Ribeiro; Carlos Fuentes; colonização; descolonização.

Abstract

Based on the theory of historical novel and satire, this dissertation conducts a comparative critical-analytical study of *Viva o povo brasileiro* (1984) by João Ubaldo Ribeiro (1941-2014), and *Terra nostra* (1975) by Carlos Fuentes (1928-2012). These novels provide satirical narratives that problematize crucial events in the historical formation of Latin America, specifically Brazil and Mexico. Both novels subvert foundational narratives, employing burlesque strategies to interrogate the social and political tensions engendered by colonization. Through their satirical approaches, the works challenge the monolithic conceptions of national identities, exploring the contradictions and complexities of a localized past forged by enduring conflicts that have shaped the continent. Within this context, satire emerges as a provocative literary method, exposing the fallacies of hegemonic historical discourses while amplifying the voices of marginalized groups, including Indigenous and Black communities. By doing so, these novels create a space for representing the cultural plurality inherent to the region, offering a more inclusive representation of social life. This approach proposes an aesthetic-ideological interpretation of historical impasses as contradictions to be investigated and overcome in contemporary times.

Keywords: historical novel; satire; João Ubaldo Ribeiro; Carlos Fuentes; colonization; decolonization.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TN — *Terra nostra* (romance)

VPB — *Viva o povo brasileiro* (romance)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
Capítulo I: O romance: teoria e história	17
1.1. O romance: totalidade e modernidade	17
1.2. O romance histórico: surgimento e consolidação	27
1.3. A questão da sátira: princípios e intentos	46
Capítulo II: O romance histórico na América Latina	68
2.1. A ascensão do romance histórico na América Latina	68
2.2. O romance histórico no Brasil: entre o real e o imaginário	83
2.3. O romance histórico no México: entre o real e o imaginário	97
Capítulo III: <i>Viva o povo brasileiro</i> : romance histórico satírico da história do Brasil	111
3.1. A questão europeia	112
3.2. A questão indígena	129
3.3. A questão africana.....	143
3.4. A questão nacional	157
3.5. A questão autoritária	171
Capítulo IV: <i>Terra nostra</i> : romance histórico satírico da história do México	188
4.1. A questão europeia	189
4.2. A questão indígena	211
4.3. A questão africana.....	233
4.4. A questão nacional	249
4.5. A questão autoritária	264
CONSIDERAÇÕES FINAIS	281
REFERÊNCIAS	300

INTRODUÇÃO

A literatura constitui-se como uma manifestação única e insubstituível da experiência humana, cuja trajetória remonta aos cânticos épicos que imortalizaram feitos heroicos, até as expressões textuais mais contemporâneas. Ela ultrapassa, com notável vigor e refinamento, as fronteiras das exigências práticas ou das funcionalidades imediatas que frequentemente delimitam outras formas de produção cultural. Forjada ao longo dos séculos como um domínio autônomo e prolífico, a literatura oferece ao ser humano um espaço incomparável de reflexão, imaginação e contínua reinvenção do mundo, desvelando tanto as superfícies da realidade tangível quanto as dimensões mais profundas e inexploradas do existir.

É também nesse sentido, de reformular as visões históricas hegemônicas, que surge o romance histórico, um gênero literário que, segundo o filósofo húngaro Georg Lukács (2011), se configura como espaço privilegiado de articulação, um território no qual o passado é incorporado de maneira intrínseca à trama narrativa, tornando-se indissociável das ações, pensamentos e dilemas das personagens que habitam suas páginas. Para Lukács, é precisamente essa organicidade entre história e ficção que caracteriza o romance histórico em sua essência, distinguindo-o de tentativas dos séculos anteriores, frequentemente marcadas por um apelo estético que não estava tão claramente vinculado à substância histórica.¹

Semelhante abordagem dialética confere ao romance histórico uma posição privilegiada na literatura, posicionando-o como o gênero mais apto a expor as contradições iminentes de uma dada época figurada. É nele que as fissuras do mundo burguês, as angústias do sujeito moderno e os antagonismos do capitalismo encontram sua expressão mais precisa e emblemática. Não obstante, tal protagonismo não foi conquistado sem resistência. O romance histórico, ao surgir em um momento de transição, quando os valores clássicos ainda moldavam a percepção estética, enfrentou prolongada relutância em ser reconhecido como forma literária legítima. Foi somente no século XIX, com a consolidação do modelo burguês, que o gênero de extração histórica encontrou solo fértil para articular, como nunca antes, “o problema da determinidade temporal concreta dos homens retratados” (LUKÁCS, 2011, p. 34).

No curso da presente investigação, envidaremos esforços para evidenciar a inter-relação entre literatura e história, conforme se manifesta nas literaturas dos países da América Latina.

¹ Cumpre esclarecer, desde já, que, conforme o próprio Lukács (2011, p. 47), “o romance histórico scottiano é continuação direta do grande romance social realista do século XVIII”.

Ainda que marcadas por uma multiplicidade de perspectivas e pelas peculiaridades de cada nação, essas literaturas compartilham, como traço unificador, a representação das sociedades e de suas transformações ao longo da história, desvelando o sujeito latino-americano em sua complexa interação com o meio social que o circunscreve. Essa unidade adquire relevância particular no contexto brasileiro, cuja identidade latino-americana é muitas vezes ofuscada pela barreira linguística que o distingue de seus vizinhos hispanófonos. Não obstante a língua portuguesa situar o Brasil em uma posição singular no continente, é imperativo reconhecer que as questões sociais, culturais e históricas que permeiam suas produções literárias o inserem de maneira inequívoca no tecido sócio-histórico da América Latina. O diálogo entre as nações do continente vai além do idioma, encontrando na literatura — e, em especial, no romance histórico — um campo fértil para a problematização de temas comuns, como a colonialidade e a formação de identidades nacionais.

Sob uma perspectiva similar, os romances históricos escritos no Brasil ao longo do século XX — assim como no México e no restante da América Latina, especialmente na segunda metade desse período — utilizam os recursos da ficção para ressignificar as interpretações históricas dominantes. Essas narrativas de extração histórica questionam os processos sociais que moldaram suas respectivas nações, buscando reequacionar passados silenciados ou apagados e evidenciar, por meio da interseção entre vida pública e privada, como os eventos coletivos se entrelaçam com a vida individual dos personagens, os quais são moldados pelas dinâmicas históricas de suas épocas. A partir dessa intersecção, observa-se que a literatura brasileira, longe de ocupar uma posição isolada, constitui parte integrante e significativa do conjunto de literaturas nacionais que compõem a América Latina, compartilhando, com as demais literaturas nacionais do continente, o compromisso de representar e problematizar os dilemas sociais, históricos e culturais de sua sociedade. Essa visão reforça a tese de que o Brasil, a despeito de suas especificidades linguísticas e culturais, é um país legitimamente latino-americano, integrado a um contexto sócio-histórico comum que se revela de maneira exemplar no âmbito da ficção (SANTIAGO, 2006).

É na esteira desse movimento que, nesta pesquisa, nos propusemos a analisar, sob o prisma comparativo, *VPB* (1984), de João Ubaldo Ribeiro (1941-2014), e *TN* (1975), de Carlos Fuentes (1928-2012), dois relevantes romances históricos publicados na segunda metade do século XX.² Estas obras, além de se constituírem como marcos literários de suas respectivas

² Conforme indicado na lista de abreviaturas e siglas desta tese, *VPB* corresponde a *Viva o povo brasileiro*, e *TN*, a *Terra nostra*.

nações e épocas, compartilham um designo em comum: por meio de um tom predominantemente satírico, desvelar as ações e os discursos coercitivos, bem como as estruturas ideológicas que sustentam os sistemas de dominação e a construção da identidade nacional.

Ademais, nossa pesquisa é motivada por duas constatações fundamentais que surgiram de um processo reflexivo e metódico de estudo. A primeira delas, de grande relevância para o escopo do nosso trabalho, diz respeito à escassez de estudos acadêmicos, sobretudo no domínio dos estudos literários, que busquem efetivamente estabelecer conexões analíticas entre Brasil e México.³ Esta lacuna representa uma questão que merece ser investigada, notadamente quando se considera que Brasil e México compartilham semelhanças culturais e históricas significativas. Tais similaridades vão além de questões geográficas ou políticas; envolvem a intersecção de heranças culturais e tradições históricas que, à primeira vista, parecem mais entrelaçadas do que o sugerido pelos estudos acadêmicos de literatura.

Entre as similitudes mais evidentes, destaca-se a prevalência do catolicismo como religião dominante em ambas as sociedades. Tal religião, com suas variações locais e regionais, é um elemento que moldou, ao longo de séculos, os comportamentos sociais e as manifestações culturais no Brasil e no México; de modo que essa semelhança, embora apresente suas especificidades, remonta à colonização ibérica e à imposição de uma cultura religiosa que, com o tempo, se amalgamou às características próprias dos povos originários e das populações africanas, formando um mosaico religioso amplo, com uma base católica compartilhada.⁴ Tal herança foi crucial na construção das identidades nacionais de ambos os países, permeando expressões culturais como a literatura, as artes plásticas, a música e as celebrações populares, muitas das quais são profundamente enraizadas nas tradições católicas.⁵

Além desses elementos, outro ponto notável é a coincidência das datas históricas que marcam momentos fundacionais nas trajetórias nacionais de Brasil e México. A chegada dos

³ Escapa à regra, por exemplo, o estudo do professor Hermenegildo Bastos, de título *Relíquias de la casa nueva: la narrativa Latinoamericana: El eje Graciliano - Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. Centro Coordinador Difusor de Estudios Latinoamericanos. Traducción de Antelma Cisneros.

⁴ XAVIER, Érico Tadeu. Catolicismo: missão e Influência no Brasil e no Continente Latino-Americano. *Monumenta - Revista Científica Multidisciplinar*, [S. l.], v. 5, n. 5, p. 56–66, 2023.

⁵ Cumprir observar, no entanto, que o catolicismo, enquanto legado da colonização, é uma herança ambígua, pois sua imposição sobre os povos indígenas resultou no combate às suas cosmovisões e práticas culturais. Durante o período colonial, a conversão ao catolicismo, frequentemente marcada por coerção e violência, implicou na subjugação de tradições, rituais e línguas em favor de uma fé europeia, que foi alçada ao símbolo de civilização, mas também de dominação. Na mesma medida, contudo, processos de sincretismo religioso permitiram a adaptação e a sobrevivência de elementos culturais indígenas sob novas formas. Por essa razão, tal herança — embora constitua um pilar da identidade cultural latino-americana — carrega consigo o peso de uma história de violência e desintegração cultural, cujos efeitos ainda reverberam em nosso tempo.

colonizadores portugueses e espanhóis, ocorrida de forma simultânea no século XVI, em 1500 e 1519, respectivamente, assim como os processos de independência de ambos os países — com o Brasil conquistando sua autonomia em setembro de 1822, e o México, em setembro de 1821 — configuram um paralelo temporal de grande significado. Essas datas se constituem como marcos comemorativos, tornando-se símbolos dos processos de colonização, resistência, formação e reconstrução das identidades nacionais. Ao avaliar tais momentos históricos, é possível perceber que, embora os caminhos e os contextos tenham sido distintos, ambos os países passaram por processos de emancipação e construção de nações modernas em momentos próximos, com ritmos próprios, mas igualmente radicais e abalizados pela repressão. Esses eventos fundacionais, que marcam o início de novas fases nas trajetórias do Brasil e do México, também nos convidam a uma reflexão mais profunda sobre as relações de poder, as tensões coloniais e os legados da independência que continuam a ressoar nas sociedades contemporâneas.⁶

Tudo isso contribui, sem dúvida, para a definição de que os países latino-americanos compartilham uma condição de modernização periférica, caracterizada pela transição desigual entre o pré-moderno e o moderno, ou entre o pré-capitalista e o capitalista, conforme assinala Hermenegildo Bastos (2005). Tal modernização periférica, segundo este pesquisador brasileiro, evidencia a desarticulação entre os espaços e tempos das diferentes culturas em um mesmo território, além de uma ausência de homogeneidade no processo de desenvolvimento. Entre as características que marcam essa transição na América Latina, encontram-se a persistência de estruturas coloniais, economias primário-exportadoras e desigualdades sociais profundas (CANCLINI, 1989; BASTOS, 2005). Países como o Brasil e o México herdaram, assim, sistemas de concentração fundiária e exploração de recursos naturais, na mesma medida em que suas instituições políticas permaneceram frágeis e frequentemente atravessadas pelo autoritarismo e pela chancela de democracias restritas. Tais sociedades continuaram profundamente estratificadas, com uma elite dominante e uma ampla massa excluída dos benefícios do progresso. Além disso, a identidade cultural manteve-se híbrida, refletindo a fusão das tradições indígenas, africanas e europeias, em meio às divisões socioculturais que contrastam com os ideais de individualismo e racionalidade associados à modernidade ocidental.

Outro prisma de reflexão que impulsiona o desenvolvimento desta pesquisa refere-se a

⁶ Além dessas semelhanças, podemos apontar, de passagem, que ambos os países evoluíram de colônias para impérios, em vez de se tornarem repúblicas.

uma constatação intrigante relacionada à terminologia e ao enfoque conceitual adotado pelas investigações literárias sobre a produção ficcional desses dois países. Ao longo das leituras preparatórias para este trabalho, ficou claro que há uma escassez de estudos que explorem o conceito de sátira, seja no contexto da literatura brasileira ou mexicana, em relação às obras aqui consideradas.

Por outro lado, observa-se uma profusão de estudos que abordam os romances desses países, sobretudo em suas dimensões estruturais e discursivas, destacando-as como produções paródicas, carnavalescas, irônicas, ou, de modo geral, como literaturas que dialogam com as teses do filósofo e linguista russo Mikhail Bakhtin. No entanto, deve-se ressaltar que, embora o vocabulário relacionado à paródia e à ironia seja amplamente empregado em tais estudos, o termo *sátira* — e, com ele, as discussões sobre a tradição satírica e suas implicações sociais e políticas — praticamente não aparece na literatura acadêmica relativa a esses campos literários. Por isso mesmo, ao rechaçar essas terminologias, predominantemente relacionadas ao conceito de pós-moderno e suas derivações, nosso estudo se propõe a explorar a questão da sátira nos romances *VPB* e *TN*, utilizando como principal referência teórica norteadora a concepção de sátira como método compositivo de Georg Lukács (2009a), notadamente conforme exposto em seu ensaio “A questão da sátira”, escrito em 1932.

A omissão mencionada, identificada como um dos fatores motivadores de nossa pesquisa, revela-se, no mínimo, intrigante, considerando que a sátira, enquanto método literário de crítica, ocupa posição central nas tradições literárias do Brasil e do México. Exemplos disso são, no século XIX, os casos de Machado de Assis, com *Memórias póstumas de Brás Cubas* (CORRÊA, 2019), e de José Joaquín Fernández de Lizardi, com *El periquillo sarniento* (ENCINAS, 2008).⁷ Conforme Lukács (2009a), a sátira se distingue pela capacidade de expor diretamente o contraste entre fenômeno e essência, dispensando as mediações próprias dos gêneros literários. Em sua abordagem, a sátira se serve do exagero, de imagens grotescas e fantásticas para desmascarar falácias sociais e políticas, reinterpretando as visões históricas dominantes e revelando, de maneira clara e incisiva, as injustiças e contradições históricas. Desconsiderar o viés satírico dessas produções literárias implica, de modo semelhante, negligenciar uma ferramenta fundamental para a compreensão da complexidade das dinâmicas sociais e políticas que configuram o tecido dessas nações.

⁷ Esse argumento é endossado pelos seguintes estudos: *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea* (2006), de Rejane Cristina Rocha, e *La risa y el humor: Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana* (2006), de Martha Elena Munguía, que enfatizam o papel central da sátira nas tradições literárias do Brasil e do México, respectivamente.

Assim sendo, nossa pesquisa se propõe a abordar tais aspectos de maneira crítica, ao explorar as conexões culturais, históricas e literárias entre Brasil e México figuradas nos romances. Com isto, pretendemos iluminar as possibilidades de análise comparativa que podem surgir ao se considerar as semelhanças e contradições presentes nas trajetórias dos países. Ademais, ao redirecionar o foco da literatura brasileira e mexicana para uma reflexão sobre a sátira, este trabalho busca oferecer uma leitura mais ampla das obras que moldaram a literatura latino-americana, fornecendo uma nova ótica para a compreensão da crítica social e política presente nas tradições literárias desses países.

Tido por Jorge Amado como “Rabelais tropical”, dono de um estilo “gozador, [...], numa prosa agradável, de malícia e bom humor” (AMADO, 1968, p. 50),⁸ João Ubaldo Ribeiro fez sua estreia com *Setembro não tem sentido* (1968). No entanto, foi só com *Sargento Getúlio* (1971) e *Vila real* (1979) que este autor se consolidou como uma voz destacada da literatura nacional, sendo reconhecido pela crítica e pelo público. Sua obra, como um todo, é marcada pela habilidade de explorar as complexidades da sociedade brasileira, especialmente em sua relação com as questões sociais e políticas. Em *O feitiço da ilha do pavão* (1997), por exemplo, Ubaldo recria, com elegância estilística e sagacidade linguística, a história de uma ilha fictícia na Bahia colonial, onde convivem colonizadores portugueses, índios e negros. Essa obra configura-se como romance histórico que oferece uma reflexão profunda acerca da identidade brasileira, explorando as tensões sociais e culturais do povo, com especial atenção às do Nordeste. Por meio de diálogos vibrantes e descrições ricas em detalhes, Ubaldo demonstra um domínio excepcional da linguagem oral do interior baiano, imbuindo suas narrativas de um vigor criativo singular. Sua capacidade de combinar um olhar atento à brasilidade com um refinamento estilístico tornou sua obra diferenciada, expressando as contradições e os conflitos da sociedade brasileira. Além de sua produção ficcional, o autor também se destacou como cronista e tradutor, recebendo, em 2008, o Prêmio Camões, uma das mais altas honrarias da literatura em língua portuguesa, que reconheceu sua contribuição para a cultura literária do Brasil.

Em *VPB*, a análise da estrutura social brasileira é realizada por meio de uma sátira combativa, que revela a continuidade dos mitos fundadores da nação e as dinâmicas de opressão entre diferentes grupos sociais, como negros, indígenas e mestiços. Este romance histórico tece uma crítica direta à herança colonial e aos processos de subordinação e exclusão que marcaram

⁸ AMADO, Jorge. Um verdadeiro romancista. *Jornal do Brasil*: 21/09/1968. In: RIBEIRO, João Ubaldo. *Obra seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

a formação do país, expondo as desigualdades históricas e a persistência dessas mesmas estruturas de dominação nas formas atuais de organização social e política. Por tais razões, *VPB* se inscreve em uma tradição de contestação, refletindo sobre a resistência à violência e ao autoritarismo no Brasil, especialmente na Bahia colonial e no período imperial. Tal obra explora as relações de poder, com foco nas elites dominantes e nos grupos marginalizados, representados por figuras como Stalin José, que se opõe à arbitrariedade dos regimes, e a Alminha, que personifica a busca pela identidade nacional. O romance é permeado por uma forte crítica ao autoritarismo e à maneira como o poder é estruturalmente consolidado, utilizando a sátira para expor as tensões sociais e políticas do Brasil. A luta pela liberdade é também uma questão central, sendo apresentada como um movimento contínuo contra um sistema que impõe a opressão e limita o desenvolvimento da nação.

De maneira análoga, a obra de Carlos Fuentes configura-se como um exame aprofundado da história, das estruturas de poder e da construção da identidade latino-americana, com especial atenção ao México, sua terra natal, e às tensões que surgem da interseção entre as heranças pré-hispânica e espanhola. Em sua estreia no romance, com *A região mais transparente* (1958), que descreve a sociedade mexicana por meio de uma série de personagens interligados, Fuentes explora as contradições do México pós-revolucionário, utilizando a figura de Ixca Cienfuegos como símbolo do passado indígena negado.⁹ Com *A morte de Artêmio Cruz* (1962), o autor se consolida como um dos maiores nomes do *boom* latino-americano ao narrar a trajetória de um empresário que, em seu leito de morte, avalia sua transição de revolucionário a traidor, simbolizando a corrupção e a decadência das elites pós-revolucionárias. Em *Os anos com Laura Díaz* (1999), Fuentes aprofunda seu exame da história mexicana por meio da narração da vida de uma personagem feminina que atravessa o século XX imersa nas mudanças políticas e sociais do país, e cujos encontros com figuras como Pancho Villa e Diego Rivera ilustram o entrelaçamento entre destino pessoal e eventos históricos. Além de seus romances, Fuentes se destacou como ensaísta, com obras como *O novo romance hispano-americano* (1969), *Valente mundo novo* (1990), *Geografia do romance* (1993) e *O grande romance latino-americano* (2011), nas quais analisa a evolução da literatura latino-americana. O papel da história na formação da identidade cultural do continente é tema central de *Tempo mexicano*

⁹ É importante destacar, já neste romance, a presença da sátira em Carlos Fuentes, que, como aponta Pedro García-Caro em *After the Nation: Postnational Satire in the Works of Carlos Fuentes and Thomas Pynchon* (2014), utiliza a Cidade do México como cenário onde as camadas históricas se sobrepõem, expondo os fracassos da modernidade e as desigualdades estruturais. Nesse contexto, personagens como Ixca Cienfuegos e Manuel Zamacona personificam essas contradições, enquanto o espaço urbano se torna um símbolo dos projetos fracassados de homogeneização social, reforçando a crítica satírica às promessas não cumpridas de progresso e igualdade.

(1971), *Cervantes ou a crítica da leitura* (1976) e *O espelho enterrado* (1992), obras que constituem um legado literário e intelectual, examinando as complexas questões da identidade e da memória na América Latina e conectando passado e presente de maneira crítica.

Em *TN*, Fuentes aborda a formação da América hispânica, servindo-se da sátira para reconfigurar as representações históricas hegemônicas. Ao explorar a figura do mestiço e as complexas interações entre indígenas e espanhóis durante o período colonial, este romancista mexicano percorre de forma ampla o tempo e os espaços históricos da Espanha e suas colônias. Com uma narrativa de extração histórica que começa na Espanha dos reis católicos, se estende até o período do absolutismo de Felipe II e se encerra às vésperas do ano 2000, *TN* examina a transferência do poder para as colônias, especialmente na América espanhola, onde as estruturas verticais de autoridade são consolidadas e mantidas. Nesse contexto, Fuentes constrói uma tapeçaria literária que combina história, filosofia e mito, explorando como as culturas hispânicas se formaram e como os processos históricos e coloniais influenciaram as sociedades latino-americanas.

Sob tais argumentos, verificamos que tanto *VPB* quanto *TN* se servem de uma abordagem crítica para explorar as complexas questões de poder, identidade e história. Enquanto o mencionado romance brasileiro se concentra na resistência à violência e nas relações de dominação no contexto nacional, o romance mexicano, por sua vez, sob o intricado tecido de seu enredo e estilo, propõe uma reflexão mais ampla sobre o impacto da colonização e a construção das identidades culturais na América Latina. Assim, ambas as obras, com seus focos narrativos voltados para uma historicidade reiteradamente comprovada, reafirmam o papel do romance histórico — balizado por Georg Lukács (2011) — como ferramenta de compreensão e revisitação dos processos históricos e sociais que definem as nações brasileira e mexicana.

Por conseguinte, desde a sua concepção inicial, nossa pesquisa se propõe a investigar as interseções entre romance histórico e sátira, articulando suas potencialidades estéticas e críticas por meio de uma análise comparativa das duas obras em questão. O percurso investigativo será estruturado de forma a articular, de maneira progressiva, o arcabouço teórico e a metodologia que fundamentará as análises realizadas nos dois capítulos finais, examinando as narrativas e desvelando camadas de suas intenções estéticas e políticas. Desde os estágios iniciais da pesquisa, adotou-se uma abordagem que entrelaça conceitos literários de sátira e romance histórico com um exame das estratégias narrativas utilizadas pelos autores, situando as obras selecionadas no contexto de um debate sobre a reformulação das narrativas oficiais e a reconfiguração das memórias coletivas latino-americanas.

Com base no que foi sucintamente exposto até o momento, o primeiro capítulo tem como objetivo estabelecer os fundamentos teóricos iniciais para nossa investigação. De partida, analisaremos o surgimento do romance, conforme concebido por Lukács (2000), como um gênero derivado da literatura épica. Em seguida, abordaremos o conceito de romance histórico, fundamentando-nos na teoria dialética do gênero proposta também por Lukács (2011). Tal análise permitirá compreender como o romance histórico, ao integrar passado e presente, expõe as contradições inerentes às sociedades que o produziram. Para complementar tal perspectiva crítica, as considerações de Fredric Jameson (2007), Perry Anderson (2007) e de Fernando Aínsa (1991, 2003) serão fundamentais, pois que iluminam o papel da narrativa de extração histórica para além da Europa do século XIX, notadamente sua capacidade de revisitação de certos eventos históricos diante das hegemonias culturais e do colonialismo. Já o texto teórico fundamental que norteará nossa pesquisa no tocante à sátira — principalmente os dois últimos capítulos, os quais são dedicados à análise detida dos romances — será o já mencionado ensaio “A questão da sátira”, de Lukács (2009a). Nele, conceitos como o de contraste entre fenômeno e essência, ódio ao sagrado e função social de combate aberto, próprios de tal método, serão centrais para a interpretação das estratégias satíricas presentes nas obras.

Com as bases teóricas estabelecidas, o segundo capítulo tem como foco principal a contextualização do romance histórico na América Latina. Esse capítulo investigará os processos de emergência e consolidação do gênero no Brasil e no México, analisando as especificidades das tradições literárias e os diálogos estabelecidos com os debates culturais mais amplos do continente. A abordagem comparativa proporcionará uma visão crítica sobre como o romance histórico no continente, ao incorporar elementos da sátira, se configura como potente ferramenta para reequacionar narrativas monolíticas e promover uma leitura crítica da formação das identidades nacionais. O capítulo também enfatizará a continuidade da produção literária de ambos os países, iluminando a forma como a ficção literária dialoga com as contradições sociais e históricas das realidades brasileira e mexicana.

Nos capítulos três e quatro, respectivamente, que se dedicam à análise detalhada do *corpus* literário, nossa investigação se concentrará nas estratégias narrativas de *VPB* e *TN*, explorando os recursos estéticos e literários que permitem a ambas as obras problematizar satiricamente as representações hegemônicas da história e dar voz a perspectivas marginalizadas. Tal exame será estruturado em torno de cinco eixos temáticos essenciais, quais sejam: as questões europeia, indígena, africana, nacional e autoritária. Cada um desses eixos será discutido de forma expositiva e analítica, buscando destacar as singularidades das estratégias empregadas por Ribeiro e Fuentes no tocante às teses do romance histórico e da

sátira.

Para essa etapa decisiva de nossa pesquisa, na qual demonstraremos que, em ambos os romances, personagens específicos representam toda uma coletividade, o conceito lukácsiano de herói mediano revela-se indispensável, visto que fornece uma base teórica sólida para compreender a interação entre indivíduo e sociedade no romance histórico. Conforme Lukács (2011), o herói mediano destaca-se não somente por feitos grandiosos ou por apresentar virtudes elevadas, mas especialmente por sua capacidade de refletir as contradições sociais e históricas de seu tempo. Essa figura surge do emaranhado das relações sociais e históricas, sendo moldada pela contingência das crises que a cercam. Por meio da tipicidade, conceito central na estética lukácsiana,¹⁰ o herói mediano ultrapassa os limites de sua dimensão individual, assumindo papel de representante central das dinâmicas culturais, políticas e sociais que compõem sua coletividade. No contexto de *VPB* e *TN*, de fato, esses personagens articulam as forças e tensões que estruturam suas realidades históricas, funcionando como símbolos vivos das interações entre experiências subjetivas e processos históricos mais amplos.

Ademais, ao adotarmos o conceito de herói mediano, pretendemos de igual maneira demonstrar que algumas personagens centrais de ambos os romances expressam não somente suas respectivas coletividades, mas integram a construção do realismo histórico, que, segundo Lukács (2011), vai além da descrição de eventos passados, buscando representar, acima de tudo, as contradições da história em transformação. Essas personagens ocupam lugar de mediação entre o particular e o universal, conectando as condições históricas às contingências da vida individual, de modo que suas trajetórias expressem as disputas sociais e os conflitos históricos de maneira abrangente. Tal análise possibilita reconhecer como essas figuras são influenciadas por seus contextos históricos específicos, enquanto projetam as características de suas coletividades. Assim, reforça-se a tese de que *VPB* e *TN* ultrapassam o caráter de obras representativas do passado histórico, constituindo-se legítimos romances históricos sob os moldes lukácsianos, ou por outra, sínteses que revelam, problematizam e reconfiguram os processos sociais e políticos subjacentes às suas narrativas.

Na conclusão, o foco recairá sobre a interconexão entre os aspectos comuns revelados pelos dois romances analisados, sob a chancela da Literatura Comparada, aprofundando a compreensão das interseções que emergem da comparação. Nesse ponto, os procedimentos investigativos se concentrarão na identificação das confluências entre os romances, com

¹⁰ Para Lukács (2011), o conceito de tipicidade diz respeito à representação de forças históricas e sociais por meio de personagens e circunstâncias individualizadas, diferenciando-se do tipo tradicional, que se limita a figuras fixas e estereotipadas.

especial ênfase nos recursos narrativos utilizados pelos autores para reinterpretar as estruturas de poder e reconfigurar a memória coletiva. A análise final será conduzida com o objetivo de destacar, acima de tudo, o papel da narrativa histórico-romanesca e do método satírico como estratégias centrais para a desestabilização das versões hegemônicas da história. Esse procedimento também permitirá que *VPB* e *TN* dialoguem diretamente entre si e com as seções teóricas inaugurais, encerrando o ciclo da pesquisa com uma síntese crítica que reafirmará o papel revelador do romance histórico e possibilitará o reconhecimento de elos entre os conflitos do passado e os impasses do presente no âmbito latino-americano.

Capítulo I: O romance: teoria e história

Este primeiro capítulo tem como objetivo expor as principais teorias atinentes ao romance enquanto gênero literário, com ênfase, sobretudo, nas reflexões de pensadores como Georg Lukács (2000) e Mikhail Bakhtin (1990), que se debruçaram sobre as especificidades e transformações desse gênero notadamente entre os séculos XVI e XVIII. Por meio de uma abordagem crítica, investigaremos como o romance, desde sua gênese, se diferencia da epopeia ao privilegiar a exploração das contradições inerentes ao indivíduo moderno — isolado, em busca de sentido, e frequentemente em confronto com as dinâmicas da coletividade. Depois disso, enfatizaremos o impacto das condições histórico-sociais na evolução do gênero, com especial atenção ao surgimento do romance histórico, conforme concebido por Georg Lukács (2011) a partir de Walter Scott, romancista escocês cuja obra exprime, de maneira singular e elementar, as tensões entre os planos público e privado, coletivo e subjetivo. Analisaremos também as contribuições paradigmáticas de romancistas como Honoré de Balzac e Liev Tolstói, cujas narrativas exemplificam, no século XIX, a capacidade do romance histórico de aprimorar-se e sintetizar, com ímpeto criativo cada vez mais amplo, as complexas relações entre história e ficção. Por fim, examinaremos as principais mudanças estilísticas e temáticas que marcaram o desenvolvimento do mencionado gênero ao longo dos dois últimos séculos, destacando o modo a partir do qual as narrativas de extração histórica dialogaram com os contextos sociais e culturais de cada época. Tal exposição nos permite compreender o romance histórico, especificamente, como um campo apto a registrar as crises e os dilemas que atravessam a experiência humana em sua relação com as transformações históricas.

1.1. O romance: totalidade e modernidade

Começamos com a seguinte questão: por que o romance é considerado o gênero que melhor congrega e condensa os impasses da humanidade, desde o século XVII até os dias atuais? Quais características o distinguem dos demais gêneros literários? Essas questões resumem as inquietações do filósofo húngaro Georg Lukács, entre as duas primeiras décadas do século XX. Esse interesse surgiu devido a uma mudança abrupta de direção provocada pela Primeira Guerra Mundial: em vez de dar continuidade ao seu projeto anterior, a *Estética*, Lukács

optou por iniciar um novo livro, um ensaio sobre o romancista russo Fiódor Dostoiévski (TERTULIAN, 2008). Assim surgiu *A teoria do romance* (1916), obra que abordou filosoficamente as peculiaridades do romance.

Para Lukács (2000), o que diferencia o romance da epopeia é a ruptura que o primeiro estabelece em relação ao plano da segunda. Trata-se do rompimento do homem com os deuses homéricos, de modo que ele jamais retornará ao Olimpo, conformando-se com o fato de se encontrar sozinho. E, estando só, vaga pelo mundo em busca da solução de seus problemas, passando a ser — como diria o filósofo espanhol Ortega y Gasset (2019), em *Meditações do Quixote* — apenas ele e suas circunstâncias. Esta é a consequência mais profunda da entrada do homem na modernidade, expressa de forma patente no primeiro capítulo de *A teoria do romance*, quando Lukács (2000) alude aos tempos mitológicos, nos quais o ser humano era visto sob a ótica da coletividade. Lukács define a epopeia como um gênero fechado, cuja totalidade¹¹ é alcançada em sua própria forma. Já o romance, ao contrário, é definido pela busca dessa totalidade, motivada pela sensação de vazio que aflige o homem moderno. Assim, “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 55).

Como é reconhecido pelos estudiosos, a primeira obra de ficção a adentrar as sendas desse mundo fraturado foi *Dom Quixote* (1605-1615), considerado o romance inaugural da modernidade. Seu autor, Miguel de Cervantes, rompe com a tradição espanhola dos romances de cavalaria ao apresentar um personagem que se destaca pela atitude de abandonar seu mundo limitado e, junto de um companheiro, lançar-se em uma jornada em busca de respostas para suas inquietações. É essa mesma perturbação espiritual que levou Cervantes a inovar, criando uma personagem que:

[...] situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma; em que o mundo, liberto de suas amarras paradoxais no além presente, é abandonado a sua falta de sentido imanente; em que o poder do que subsiste — reforçado por laços utópicos, agora degradados à mera existência — assume proporções inauditas e move uma guerra encarniçada e aparentemente sem propósito contra as forças insurgentes, ainda

¹¹ A totalidade, segundo o Lukács de *A teoria do romance*, é vista como um princípio regulador e constitutivo da realidade, funcionando como origem de significação e estrutura da obra de arte, que, por sua vez, se realiza como um “universo fechado”. No entanto, como aponta Netto (1978), essa totalidade é tratada de forma insuficientemente dialética, sendo mais um ideal ou “princípio regulador” do que uma representação concreta e dinâmica da complexidade da realidade, que deveria incluir as múltiplas mediações necessárias para sua efetivação. Assim, permanece no plano da abstração e não atinge a categoria de um “complexo de complexos” que caracterizaria a realidade de forma mais concreta.

inapreensíveis, incapazes de se autodesvelarem e de penetrarem o mundo (LUKÁCS, 2000, p. 106).

Em outras palavras, o primeiro romance da modernidade é também o primeiro percurso a ser trilhado dentro dela. Como se, antes de estarmos com os olhos vendados, agora tivessem retirado a venda; e, ao podermos enxergar o mundo, víssemos que ele difere completamente do plano abstrato ao qual estávamos acostumados. E, como se observa na citação acima, o termo inconformidade (embora não explicitado, mas implícito) é uma das tônicas dessa condição humana, sendo a que mais impulsiona a busca por respostas. O abandono também é uma sensação comum nesse primeiro romance, uma vez que é condição *sine qua non* para a jornada do herói problemático. Nesse caso, *Dom Quixote* pode ser entendido como uma tentativa de reconciliação entre o ser humano e o mundo divino. O romance consagra-se, em vista disso, como a forma de representação desse ser.

A análise do *Quixote* por Lukács (2000) ainda se justifica pelo emprego do termo “idealismo abstrato”, que se refere à capacidade — ou à falta dela — do ser humano de permanecer inerte diante do mundo problemático. Em outras palavras, de acordo com Lukács (2000), o idealismo abstrato é o fator que impede a personagem principal de perceber que, para que sua vida se transforme, é necessário agir. A abstração, por si só, gera alheamento e impassividade, gestos incompatíveis com uma existência em que dependemos exclusivamente de nós mesmos e, sobretudo, de uma dinâmica mutável para trilhar nosso percurso existencial. *Dom Quixote*, portanto, é uma obra que confronta essa condição abstrativa, na medida em que a personagem central não se deixa paralisar ou desiste de combater seus demônios pessoais. Pelo contrário: ela percebe que a vida que tivera antes desse estalo da consciência era ilegítima, pois não a despertava de seu estado de letargia e não a impelia a lutar contra seus dilemas existenciais.

Além de Lukács, outro pensador que se debruçou sobre a questão do romance e seu surgimento foi o filósofo e linguista russo Mikhail Bakhtin (1990). Em seu ensaio “Epos e romance”, o foco recai sobre a narrativa romanesca, comparando-a às demais formas épicas, em um esforço semelhante ao realizado por Lukács. Bakhtin inicia afirmando que, ao contrário dos outros gêneros, o romance passa por um processo constante de mutação, o que lhe permite adaptações variadas conforme o tempo e o espaço em que é produzido. Por essa razão, segundo Bakhtin, é difícil delinear uma teoria precisa para o gênero. No entanto, logo o filósofo expõe outra compatibilidade com Lukács, pois, para ambos, o romance emergiu da modernidade. Mas, ao referir-se à origem do gênero, Bakhtin argumenta que se trata de uma paródia, ou seja, o romance toma para si certas peculiaridades de outros gêneros e, ao congregá-las, lhes atribui

originalidade. É válido destacar que o surgimento do romance, para Bakhtin (1990), impactou profundamente os demais gêneros, a ponto de a poesia, o drama e a lírica serem classificadas, já no século XVIII, como formas literárias correlatas a ele.

Em outras palavras, Bakhtin (1990) propõe uma teoria do romance que enfatiza a relação entre os gêneros literários e a história, diferenciando-o como um gênero em formação, adaptado às transformações do mundo moderno. Ao contrário dos gêneros clássicos como a epopeia, formados na Antiguidade e marcados por rigidez estrutural e uma conexão com um passado absoluto e idealizado, o romance destaca-se por sua maleabilidade, proximidade com o tempo presente e capacidade de refletir a fluidez histórica. Ainda conforme Bakhtin (1990), enquanto a epopeia retrata um universo fechado e hierárquico, isolado da experiência contemporânea, o romance se volta para a realidade atual, com abertura ao futuro e reinterpretação de valores.

Essa distinção temporal e estrutural reflete-se nos elementos narrativos centrais. O herói épico é imutável e exemplar, simbolizando a adesão máxima aos valores nacionais imortalizados pela epopeia; já o personagem romanesco é, em geral, dinâmico, educado pela experiência e conectado à contemporaneidade. No romance, o tempo histórico é inconcluso e transformador, permitindo que os acontecimentos sejam avaliados e reinterpretados à luz dos valores atuais. Essa transformação na hierarquia dos tempos, segundo Bakhtin (1990), redefine as relações entre o mundo, a linguagem e o discurso, tornando o romance o gênero mais apto a explorar a complexidade e a pluralidade da experiência moderna.

Diante disso, outro aspecto que liga o texto de Bakhtin à *Teoria do romance*, de Lukács (2000), é o fato de o filósofo russo mencionar uma crise da sociedade europeia: “sua saída das condições de um estado socialmente fechado, surdo e semipatriarcal, em direção às novas condições de relações internacionais e de ligações interlinguísticas” (BAKHTIN, 1990, p. 404). A isso segue-se outro ponto em comum, desta vez em relação à epopeia: tanto para o filósofo húngaro quanto para o russo, ela consiste em um mundo fechado, irrepetível e inalcançável, cuja substância é válida apenas para os sujeitos do seu tempo. Por fim, a discordância central entre as duas teorias é que o termo hibridismo é caro ao filósofo russo, para quem o romance também descendia de diálogos filosóficos e tratados do mesmo gênero, o que lhe atribuiria raízes sério-cômicas. Já para Lukács (2000), devido à cisão entre indivíduo e sociedade, a pedra de toque do romance é o termo problematização.¹² Conforme Bakhtin (1990), pode haver

¹² Na acepção de Lukács (2000), o termo problematização se refere ao processo pelo qual o romance examina criticamente a experiência subjetiva. Isso implica a exploração de questões complexas e a exposição das tensões entre o indivíduo e a realidade objetiva, destacando a impossibilidade de uma totalidade experiencial dotada de sentido. Diante disso, a problematização serve como mecanismo para questionar, resistir e superar as convenções formais e as expectativas impostas pelo mundo.

romances sem problematização; na opinião de Lukács (2000), porém, a problematização é um componente básico do romance, sem o qual sua concepção torna-se impossível. Isto posto, e apesar de suas divergências, não se pode negar que ambas as teorias contribuem de maneira considerável para a compreensão da origem do romance, um dos temas centrais dos ensaios lukácsianos sobre literatura.

Dando continuidade à nossa reflexão sobre a origem do romance, há outro ensaio de Lukács cuja exposição das bases é necessária para entendermos o tema central de nossa pesquisa. Trata-se de “O romance como epopeia burguesa” (1935). Nele, sob a influência da dialética hegeliana associada à marxista — adotada desde a publicação de *História e consciência de classe* (1923) —, o filósofo húngaro aprofunda-se na exploração da perspectiva social do romance, identificando sua origem na sociedade burguesa. É nesse livro que Lukács remete o leitor às primeiras reflexões históricas sobre o gênero, ao mencionar o seguinte:

O romance se desenvolve de modo quase inteiramente independente da teoria geral da literatura, que não o toma em consideração e não influi sobre ele (recorde-se, nos séculos XVII e XVIII, Boileau, Lessing, Diderot etc.). As primeiras alusões sérias a uma teoria do romance encontram-se em observações dispersas feitas pelos próprios romancistas, que demonstram elaborar este novo gênero de modo inteiramente consciente, ainda que, em suas generalizações teóricas, não superem o que é absolutamente necessário para sua própria criação (LUKÁCS, 2009b, p. 193).

De acordo com essa citação, as primeiras reflexões sobre o romance foram anotações dispersas feitas pelos próprios romancistas, nos primeiros séculos da modernidade, sobre seu ofício. Muitas vezes, tais comentários consistiam apenas em opiniões pessoais e pouco conclusivas, em contraste com as proposições desenvolvidas posteriormente — inclusive as do próprio Lukács —, que revelam bases mais sólidas para a gênese do romance. Segundo o próprio Lukács (2009b), essa forma desatenta de teorizar o romance tem suas motivações na própria gênese da burguesia, ainda vinculada aos moldes da Antiguidade, que buscava conter o pensamento medievalista em ascensão. Isso se deve ao fato de que a arte medieval, ao tentar retratar as classes mais baixas de sua época, despertava o rancor dos burgueses, que viam nela uma ameaça ao seu crescente poder.

Deriva daí que as bases teóricas mais consistentes sobre o romance surgiram na filosofia clássica alemã, por volta da segunda metade do século XIX, justamente a mesma época em que “o romance confirmou definitivamente sua predominância como forma de expressão típica da consciência burguesa na literatura” (LUKÁCS, 2009b, p. 194). O diálogo direto com a proposição hegeliana da teoria da arte, presente nos volumes da *Estética* do filósofo alemão, estabelece um vínculo entre o conceito social de romance e o conflito entre a sociedade poética

do passado e a prosaica do presente. Dessa forma, extrai-se o conceito de “figuração narrativa da totalidade social” (LUKÁCS, 1992, p. 177), que representa a síntese das camadas sociais em seus contrastes nos tempos da ascensão da burguesia. Por conseguinte, o embate entre as forças antagônicas do passado e do presente emerge como o centro do eixo em torno do qual gravita a vida.

Evidencia-se, entre essas conclusões, aquilo que, para Lukács, representa uma limitação tanto de Hegel quanto dos outros filósofos da estética clássica alemã: o fato de não perceberem, na gênese do romance, “o antagonismo entre a burguesia, detentora do capital, e o proletariado, detentor da força de trabalho” (ANTUNES, 1998, p. 195). Essa compreensão só poderia ser feita a partir de uma visão materialista da história, originalmente concebida por Marx e Engels, que enxergaram na dialética entre trabalho e capital as bases fundamentais de um novo horizonte de análise do romance. Pois, segundo esses pensadores, é no seio da sociedade capitalista que tal relação se torna mais evidente, a ponto de permitir “compreender a desigualdade do desenvolvimento de formas e gêneros literários específicos” (LUKÁCS, 2009b, p. 201). Logo, o romance é fruto da dissolução de tempos em que os fatores econômicos ditam as regras, dando vazão a novas formas, para as quais o passado é determinante para entender o presente e, por extensão, o futuro.

Outro fator determinante para entender o romance sob o prisma das contradições do mundo capitalista é a ação. Ela justifica a narrativa moderna e sua forma dinâmica, visto que, sem ela, se sobressaem descrições que quase nada contribuem para o entendimento das motivações que movem as personagens. É por intermédio da ação, também, que o homem cumpre seu papel como ser social, exercendo sua liberdade exatamente nas tomadas de atitudes que visam à mudança. Reside em tal direito a mais notável diferença entre epopeia e romance, uma vez que, no gênero da Antiguidade, não havia decisão que não fosse tomada em grupo, sob o aval dos deuses, enquanto no romance ocorre quase sempre o contrário: o ser humano possui o condão de decidir o que deve ou não fazer em favor de sua classe. É, aliás, a questão da classe que agora mais interessa à análise romanesca feita por Lukács, para quem, após sua adesão ao marxismo, os embates de sociedades antagônicas dizem respeito à luta de classes, ou seja, à busca por interesses tanto pessoais quanto coletivos. Desse modo:

Os grandes romancistas têm que investigar profundamente os fundamentos sociais da ação individual, têm que analisá-los através de múltiplas mediações para fazê-los aparecer como qualidades e como paixões vividas por pessoas particulares; eles têm que percorrer vias extremamente complicadas para resgatar, sobre o plano sensível, entre o que aparece como “partículas isoladas”, as verdadeiras conexões sócio-

econômicas — tudo isto para alcançar um novo sublime romanesco, o sublime que nasce “do materialismo da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 1992, p. 179).

Nesse fragmento, notamos a preocupação de Lukács com o cumprimento do papel do verdadeiro romancista, que precisa se debruçar sobre as peculiaridades de determinada época a fim de fazer figurar, por meio do romance, as contradições de um quadro social específico. Seu trabalho, em certa medida, assemelha-se a uma exploração arqueológica, ao cabo da qual será feita uma reconstituição do plano histórico de que foram extraídas as relíquias. Chega-se, assim, à montagem de um relicário, sem cuja existência não é possível remeter-se ao passado de forma concreta e dinâmica.

Em todo caso, o romancista necessita ao máximo da imaginação para conceber tais quadros sociais. Seu objetivo é, conforme Engels, criar personagens típicas em situações típicas. E é a partir dessa tipicidade que o realismo emerge, buscando figurar de modo objetivo os embates das forças históricas à época do surgimento da burguesia. A dialética dessa figuração só é alcançada ao serem expostas as contradições entre o plano público e o privado, evidenciando-se as particularidades e complexidades de cada um, buscando valer-se dos traços típicos que os indivíduos e instituições a ele contrapostas ou ligadas trazem à tona. À vista disso, esclarece Lukács (1992), deve aflorar no autor certo ímpeto criativo, nomeado de *pathos* pelo filósofo húngaro, que faz com que o romancista se sinta predisposto a ser um historiador da vida privada, primando pela fidedignidade histórica. E, assumindo-se como tal, avulta-lhe por si só a sobriedade narrativa, de maneira que “seu realismo repousa sobre esta intrepidez no desnudamento das contradições, na verdade social de seus conteúdos, para a figuração dos quais o realismo de detalhes fornece seus meios artísticos” (LUKÁCS, 1992, p. 181).

A rigor, outra mudança de concepção decorrente de sua adesão ao marxismo foi que Lukács passou a considerar que o romance moderno tem sua origem no conflito entre a sociedade burguesa e a feudal. E Rabelais, não mencionado na *Teoria do romance*, junta-se então a Cervantes como originador desse gênero, porque tanto o prosador espanhol quanto o francês dão voz a um mundo histórico-ficcional cuja essência é combativa e desmistificadora e que, imbuída de certa dose de imaginação, faz entrever, via sátira, a dissolução do mundo antigo. Como consequência, nos romances dos séculos anteriores surgiu aquilo que Lukács nomeia de conquista da realidade cotidiana, que, de outro modo, é o desmascaramento da realidade por meio da figuração do realismo. Este, que pode ser traduzido como uma nova etapa do realismo dessacralizante de outrora, representa a centralização do objeto da literatura, ou, por outra, “as grandes contradições motrizes do desenvolvimento histórico-social [que] são

figuradas apenas na medida em que se manifestam de modo concreto e ativo nesta realidade cotidiana” (LUKÁCS, 2009b, p. 218).

Em outras palavras, detendo-nos mais na diferenciação do pensamento do filósofo húngaro, mais especificamente entre o conceito de romance no Lukács de *A teoria do romance* (1916) e no Lukács de “O romance como epopeia burguesa” (1935), verificamos mudanças tanto metodológicas quanto ontológicas em sua abordagem. Apesar de ambos os textos partilharem a premissa comum de que o romance representa, no mundo moderno, uma função análoga à epopeia do mundo antigo, as obras divergem quanto aos pressupostos teóricos e às categorias empregadas para compreender o gênero romanesco.

Em *A teoria do romance*, obra escrita sob influência das ciências do espírito e da teoria hegeliana, o gênero em debate é concebido como uma forma artística que responde à cisão metafísica entre vida empírica e sentido. Nesse caso, o herói romanesco surge como um sujeito problemático, reflexo de um mundo fragmentado no qual a totalidade perdeu sua concretude. A herança hegeliana se evidencia, pois, na tentativa de historicizar as categorias estéticas e na busca por uma totalidade perdida, ainda que tal empreitada se mantenha em um nível abstrato. As categorias fundamentais desse período, como “alma” e “espírito”, demonstram a falta de mediação concreta entre a postura subjetiva do autor e a realidade objetiva, o que confere à obra um caráter especulativo. Como consequência, a relação entre arte e vida é marcada por um dualismo insolúvel: a autenticidade da vida não se realiza no plano cotidiano, mas encontra sua possibilidade apenas na arte, que se converte em espaço compensatório para as limitações da existência empírica. Essa disjunção, contudo, começa a ser tensionada na análise final da obra, onde Lukács vislumbra em Dostoiévski um potencial de reconciliação entre homem e mundo, ainda que de forma embrionária.

Já em “O romance como epopeia burguesa”, observa-se uma reconfiguração substancial do pensamento lukácsiano, agora centrado no materialismo histórico de Marx e Engels. Abandona-se, pois, a abstração especulativa em favor de uma análise concreta das determinações sociais que estruturam o mundo burguês. A dialética marxista permite, dessa maneira, superar a disjunção metafísica entre vida e sentido, incorporando o movimento histórico e as condições materiais como elementos centrais na compreensão do romance. Dessarte, o herói deixa de ser um indivíduo problemático isolado para se tornar a figuração típica das contradições imanentes da sociedade burguesa, e o romance passa a ser concebido como forma capaz de captar o automovimento da totalidade social, representando os conflitos mais típicos do capitalismo e expondo artisticamente suas fissuras estruturais. A centralidade

da ação e a figuração do típico tornam-se elementos cruciais, caracterizando o realismo como o modo privilegiado de expressão do gênero.

Acresce a isso o fato de que o Lukács de “O romance como epopeia burguesa” enfatiza a conexão entre arte e vida, superando o dualismo presente em sua obra juvenil. A arte realista, ao figurar homens que buscam sentido em meio à desumanização do capitalismo, converte-se em um reflexo da trajetória histórica concreta e aponta para possibilidades de realização humana, ainda que mediadas pelas contradições da sociedade. Por conseguinte, o romance não é mais um espaço compensatório, mas um meio de mediação dialética entre o indivíduo e a totalidade social.

Por isso mesmo, a principal distinção entre as duas fases do pensamento de Lukács em cada um dos referidos ensaios reside no movimento da subjetividade à objetividade. Em *A teoria do romance*, as categorias estéticas são concebidas a partir de um sujeito cognoscente que tenta organizar um mundo fragmentado, mas carece de mediações concretas (LUKÁCS, 2000). Já em “O romance como epopeia burguesa”, essas categorias são derivadas diretamente da realidade objetiva e da análise histórica das condições sociais. A totalidade, antes um ideal abstrato, torna-se um processo concreto, dinâmico e historicamente situado (LUKÁCS, 2009b).¹³

Constata-se daí que, enquanto o jovem Lukács utiliza o romance para explorar a tensão entre individualidade e sentido em um universo metafisicamente disjunto, o Lukács de vinte anos depois articula o gênero como expressão das contradições e possibilidades da sociedade burguesa, ancorando sua análise no legado marxista. Essa transição metodológica e ontológica reflete não somente a evolução do pensamento de Lukács, mas também o amadurecimento de seu projeto de compreender o romance como forma privilegiada de crítica social.

Seguindo por esse caminho, como o próprio Lukács (2011) menciona, a maioria dos romancistas a quem devemos o triunfo do realismo é da França e da Inglaterra, uma vez que foram nessas nações que surgiu o capitalismo por meio da ascensão da burguesia enquanto classe econômica. Alguns deles, aliás, são destacados em ensaios dos críticos literários Ian Watt (2010) e Franco Moretti (2009). No caso de Watt, o foco de sua análise são as obras de romancistas ingleses do século XVIII, a saber, Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry

¹³ Em termos marxistas, Lukács (2011) entende a totalidade como um conceito essencial para compreender a dialética da história e a luta de classes, em que a realidade se apresenta de forma dinâmica e é marcada pelas contradições sociais e históricas, as quais impulsionam a transformação histórica e a apreensão integral do real. Tal perspectiva se opõe a visões fragmentadas ou relativistas, defendendo que só é possível compreender a história e a realidade por meio de uma visão que considere as interações entre suas diversas partes.

Fielding.

O termo romance, segundo Watt (2010), alcançou sua consagração apenas no final do século XVIII. Para este teórico britânico, o realismo é o grande divisor de águas entre a ficção produzida no início desse século e o que se escreveu anteriormente. Entretanto, ao analisar algumas das obras mais significativas de romancistas consagrados, fica evidente que sua escolha não se baseia apenas na inovação dessas obras em relação à sua época — o que seria, para ele, uma espécie de romantismo ao contrário. Em vez disso, Watt valoriza esses romances por revelarem costumes que, sendo parte integrante das práticas dos personagens, permaneciam até então ocultos nos registros literários do passado.

Esses costumes refletem, também, o pensamento filosófico da época, no qual o termo “crítica” estava menos associado à difamação, objetiva ou não, e mais vinculado ao questionamento e à abolição de verdades absolutas. Essa nova forma de figurar a realidade, inédita até então, encontra parte de sua base no pensamento cartesiano, que enfatiza a análise individual do sujeito. A partir dessa perspectiva, abandonou-se a tradicional apreciação do sujeito literário — outrora revestido de inviolável decoro desde os tempos da epopeia — para valorizar o termo “original”.

Durante a Idade Média, essa palavra era entendida como algo que existia desde o início dos tempos. Contudo, no contexto estudado por Watt, “original” passou a significar o “não derivado, independente, de primeira mão” (WATT, 2010, p. 14). Tal mudança se reflete na produção romanesca latino-americana do século XX, da qual os romances *VPB* e *TN* são representativos.

Na visão de Moretti (2009), de fato, esse modo parcial de conceber o realismo é uma espécie de fetiche burguês, que visava omitir, como mencionado anteriormente, certas práticas que desmistificariam a imagem imaculada e irrepreensível dessa classe. A bem da verdade, para Watt, a escrita de romances deveria basear-se na figuração de personalidades históricas próprias de seus lugares, e não em figuras imaginadas, frutos exclusivamente da criatividade do autor. Em outras palavras, o escritor dessa época precisava conferir tipicidade às suas personagens, evitando que elas se desviassem do que até então se entendia como arte de fuga, ou, como Lukács (2009a) chamou, “literatura agradável”, que não acrescentava nada à literatura do passado imediato ou de outrora. A missão desses escritores não era fácil, pois eles enfrentavam a resistência de opositores ferrenhos, que defendiam ideais artísticos tradicionais e generalizantes.

Outra inovação do romance setecentista foi, pois, a flexibilidade temporal. Enquanto a tragédia clássica restringia suas ações ao intervalo de 24 horas, os romances passaram a utilizar

uma cronologia extensa e precisa, como em *Clarissa* (1748), de Richardson, onde o tempo é detalhado com exatidão. Do mesmo modo, o espaço, antes genérico ou incidental, ganhou descrições detalhadas e realistas. Daniel Defoe, por exemplo, descreveu espaços externos de forma vívida, enquanto Richardson se destacou na minuciosa representação de interiores, como mansões e prisões. Fielding, em *Tom Jones* (1745), trouxe um realismo às paisagens percorridas por seus personagens.

Essas transformações marcaram o romance do século XVIII como uma ruptura significativa com os gêneros literários precedentes. Por meio do detalhamento de tempo, espaço e personagens, os romancistas dessa época abriram caminho para o desenvolvimento do romance moderno, influenciando autores como Balzac, Dickens, Flaubert e Zola no século seguinte. Assim, o romance consolidou-se como o veículo literário da originalidade e da individualidade, refletindo as complexidades do mundo moderno.

1.2. O romance histórico: surgimento e consolidação

Segundo Georg Lukács (2011), o romance histórico surgiu em um período muito próximo à queda de Napoleão. Antes dessa época, é verdade, já existiam narrativas onde o tempo era delimitado por datas, mas nenhuma delas expressava como essa delimitação influenciava os destinos das personagens. Em outras palavras, tais narrativas já apresentavam menções a um tempo histórico específico, mas essa especificidade não era explorada para revelar sujeitos históricos particulares, cujas ações eram impulsionadas pela influência direta do tempo e do espaço. O próprio Lukács (2011) indica a presença dessas narrativas em séculos anteriores, esclarecendo por que elas não podem ser classificadas, *ipso facto*, como romances históricos. Para ele, “o que falta ao pretense romance histórico anterior ao de Walter Scott é o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo” (LUKÁCS, 2011, p. 33).

O texto do qual extraímos essa citação é *O romance histórico*. Publicado entre 1936 e 1937, esse livro expõe, nas palavras de Nicolas Tertulian (2008), a oposição de Lukács aos regimes extremistas que ganhavam força na época. No campo literário, nota-se que Lukács valorizava narrativas que unissem a criatividade do autor a uma profunda percepção histórica, favorecendo a criação de amplos panoramas sociais, por meio dos quais era possível observar diferentes coletividades sob um prisma ao mesmo tempo coletivo e individual.

O romance histórico, como já apontado por Lukács (2011), tem sua origem na tradição dos romances realistas do século XVIII, sendo considerado seu sucessor direto. Tais romances antecipavam o caráter discursivo das obras de Walter Scott, ao estabelecer a ação presente como implicação de um passado representado. O século XIX, nesse sentido, foi um momento crucial em que a interação entre história e ficção tornou-se mais pronunciada, dando origem a importantes narrativas de cunho histórico. Nesse contexto, é possível distinguir claramente os primeiros romances com um pano de fundo histórico específico dos séculos XVII e XVIII, em relação às produções do início do século XIX e às subsequentes. Como Lukács (2011) observa, a principal diferença está no fato de que os romances iniciais se restringiam a uma simples encenação, oferecendo uma representação superficial do contexto, sem explorar profundamente os dilemas e os dramas internos dos personagens. Em outras palavras, nesses textos, o comportamento dos personagens não refletia de forma autêntica o contexto histórico, convertendo a história em um elemento secundário. Em contrapartida, o romance histórico do século XIX, particularmente a partir de Walter Scott, incorpora a história de maneira intrínseca às ações e comportamentos dos personagens, integrando suas vidas à realidade externa. Esse tipo de narrativa introduziu a figuração realista concreta da vida dos povos, adotando o realismo como o método mais eficaz para uma reprodução artística precisa.

Em outras palavras, ocorre o que Lukács (2011) denomina de “experiência das massas” — ou seja, fatos que alteraram profundamente a continuidade passiva da história tanto em sua dimensão pública quanto privada, tal como se manifesta em *VPB* e *TN*. Esses eventos contaram com a intervenção direta das massas para se concretizarem, constituindo uma mudança de paradigma sem precedentes. Em consequência, as massas passam a se perceber não apenas como espectadoras dos acontecimentos históricos, mas como agentes de intervenção, conscientes de que suas ações poderiam provocar reviravoltas no curso da história. Essa consciência nacional, aliás, foi fundamental para a queda de Napoleão e de outros líderes em toda a Europa entre o final do século XVIII e o início do XIX, que se tornaram pequenos diante da vigorosa mobilização popular.

São esses mesmos indivíduos historicamente conscientes, os primeiros de que se tem notícia, que aparecem no plano primário dos romances de Scott. São sujeitos medianos, que se distanciam dos extremos sociais presentes nos planos históricos, os quais ocupam o lugar que, na historiografia oficial, pertence às grandes personalidades. A essas, que, mesmo assim, frequentam as páginas dos romances históricos de Scott e de seus sucessores imediatos (notadamente Manzoni, Balzac e Tolstói), cabe a função de estopim das crises, de modo que costumam aparecer mais nos momentos decisivos das obras. Por isso mesmo,

A grandeza de Scott está em dar vida humana a tipos sociais históricos. Antes de Scott, os traços humanos típicos, em que se evidenciam as grandes correntes históricas, jamais haviam sido figurados com tal grandiosidade, univocidade e concisão. E, acima de tudo, jamais essa tendência da figuração havia sido trazida conscientemente para o centro da representação da realidade. [...] Isso também se aplica a seus heróis medianos. Aliás, esses heróis são insuperáveis no modo realista como expressam os traços tanto honrados e cativantes da “classe média” inglesa quanto os limitados. É exatamente pela escolha dessas figuras centrais que a exposição scottiana da totalidade histórica de determinados graus críticos [...] da transição da história alcança um acabamento nunca superado. (LUKÁCS, 2011, p. 51).

Tais considerações de Lukács reforçam aquilo que há pouco foi postulado: o romance histórico é, desde Scott, o gênero da crise, das tensões e dos conflitos históricos. Os destinos individuais, impactados por essas transformações, sintetizam a tomada de atitude de toda uma coletividade, e as pequenas ações, praticadas sob influência da vontade de mudança, ganham dimensões muito maiores quando tomadas com manifesta intenção de dar vazão à vontade do indivíduo mediano. Como se verá, são esses indivíduos do meio que povoam as páginas tanto de *VPB* como de *TN*, romances a serem analisados neste estudo. Daí deriva, também, a importância do termo “consciência de classe”, desenvolvido em mais detalhes naquela que é considerada a primeira obra de viés abertamente marxista do filósofo húngaro, pois, numa sociedade em que a luta de classes é algo do qual não se pode fugir, é por intermédio desse anseio comum que as grandes viradas históricas são postas em prática.

Ademais, esses argumentos apontam para uma convergência entre os termos revolução e evolução, palavras que, quando convenientemente aproximadas, representam, respectivamente, ação e resultado. As personagens de Scott, influenciadas pelo que Lukács denominou de consciência histórica das convulsões econômico-políticas, revelam a distinção no “amplo retrato dos costumes e das circunstâncias dos acontecimentos, o caráter dramático da ação e, em estreita relação com isso, o novo e importante papel do diálogo no romance” (LUKÁCS, 2011, p. 47). No que diz respeito a *Waverley* (1814), que narra as viagens do soldado inglês Edward Waverley durante a Revolta Jacobita de 1745, verifica-se a presença desses mesmos elementos, permitindo classificá-lo como o primeiro romance histórico propriamente dito segundo os postulados do teórico húngaro. Por sua vez, a luta entre saxões e normandos, artisticamente retratada em *Ivanhoé* (1819), de Scott, serve como pano de fundo para as críticas contundentes de Scott ao capitalismo. Essa narrativa também funciona como cenário para a aparição de um dos heróis mais emblemáticos do autor, Brian de Bois Guilbert, que incorpora as características típicas das personagens anônimas centrais do romancista

escocês: o pertencimento à classe média e um equilíbrio emocional que as conduz à consagração.

Como uma das virtudes literárias de Scott, Lukács destaca sua distinta capacidade de concisão, associada à maneira pela qual suas personagens exibem, naturalmente, a honradez e a humildade típicas da classe média a que pertencem, de forma que “a maioria das personagens coadjuvantes é mais interessante e importante do ponto de vista humano que o herói mediano principal” (LUKÁCS, 2011, p. 52). Soma-se a isso a circunstância de que os heróis scottianos nunca produziram por si sós o movimento histórico, mas surgiram como produtos deste, da pretensão mesma de se alterar as direções tomadas pela História. São indivíduos que, em suas singularidades, representam um todo, e este todo intervém exatamente nos momentos em que mais se necessita, avultando-se um tanto mais do que as personagens reconhecidas historicamente.

Em compensação, alguns anos depois, surge o primeiro continuador do romance histórico scottiano, por coincidência um autor de língua inglesa: o norte-americano James Fenimore Cooper. Mais conhecido por *O último dos moicanos* (1826), a obra que Lukács destaca, no entanto, é o ciclo de romances intitulados *Os contos das meias de couro* (1823-1841),¹⁴ que, ao se apropriar de um tema caro a Scott — o declínio da sociedade gentílica —, acrescenta-lhe imediatez e brutalidade. Cooper, influenciado por Scott, foca no declínio da sociedade gentílica, adaptando esse tema ao contexto norte-americano. Enquanto o romancista escocês aborda o lento e complexo processo de assimilação das sociedades gentílicas pelo feudalismo e pelo capitalismo nascente na Europa, Cooper retrata a destruição imediata e brutal das comunidades indígenas pela colonização europeia. Seus romances, centrados na decadência física e moral das tribos indígenas, oferecem uma perspectiva histórica ampla, não obstante apresentem uma simplificação narrativa em comparação com Scott, particularmente na caracterização esquemática dos colonizadores europeus (LUKÁCS, 2011). Cooper destaca a tragédia indígena por meio de personagens emblemáticas da tribo Delaware, enquanto os sinais de degradação moral são projetados nas tribos inimigas. A inovação mais significativa de Cooper, com efeito, é a criação do “herói mediano” Nathaniel Bumppo, um caçador analfabeto que simboliza a tragédia dos primeiros colonizadores. Tal personagem, embora socialmente parte dos colonizadores, é atraído pela simplicidade e humanidade dos índios, revelando a contradição fundamental da colonização: a busca por liberdade que culmina na destruição dessa mesma liberdade.

¹⁴ Tradução livre de *The leatherstocking tales*.

Voltando-se à Itália da década de 1820, surge um nome que muito contribuiu, com um único título, ao progresso do romance histórico frente aos ideais retrógrados romantismo: Alessandro Manzoni. No seu romance *Os noivos* (1827), o autor alça voos de qualidade literária tão altos quanto Scott, pois sua imaginação é mais vasta, além da distinta “autenticidade histórica, tanto da vida interior como exterior, [que] são qualidades no mínimo equiparáveis às de Walter Scott” (LUKÁCS, 2011, p. 92). Acrescenta-se a esses atributos aquilo que, para Lukács, possibilita ao romancista italiano superar o escocês: a profundidade da caracterização das personagens expressa por mentalidades históricas cambiantes, fazendo com que Manzoni dê múltiplos focos a sua narrativa sem que com isto haja prejuízos. Além do mais, a sinceridade histórica de Manzoni permite que seu romance, com o tempo, quase não sofra perdas em termos de atualidade. Nas palavras de Margherita Ganeri (1998), *Os noivos* são a união perfeita entre história e ficção, unidade e todo, presente e passado, como nenhum romance italiano anterior ou posterior foi capaz de conseguir. Trata-se da nação resumida, em sua totalidade, a um casal cujo relacionamento turbulento converte-se numa espécie de mapa pelo qual se pode enxergar a própria Itália em movimento na época do romance.

Embora destaque alguns autores russos anteriores a Tolstói, tais como Puchkin e Gogol, é na França que Honoré de Balzac, com seu ambicioso projeto d’*A comédia humana*, possibilita que o romance histórico dê mais um passo à frente em termos de aperfeiçoamento narrativo. Esse escritor, que, conforme Lukács (2011), gozava da predileção absoluta de Karl Marx, trabalha a questão do passado como explicação do presente, de modo que esta última concepção de tempo é abordada por ele sob ação de uma consciência antes nunca figurada. Nele, o realismo é o elemento mais manipulado na ação romanesca, apesar de não faltar em seu estilo o que há de mais venerável da prosa scottiana. E, logo na sua estreia (o romance *A Bretanha em 1799*), em 1829, evidenciam-se os traços típicos do romancista escocês por meio da figuração do povo e do herói, não sendo difícil notar a superação do discípulo em relação ao precursor, quando este apresenta a desesperança dos antagonistas à revolução e os contrastes das camadas sociais em conflito.

A forma com que emergem naturalmente as atitudes altaneiras da aristocracia, como uma espécie de desmascaramento implacável, e a falsidade imperante nas relações dessa classe social tornam os romances de pano de fundo entre os anos 1789 e 1848 distintas obras de ficção histórica. Porém, como o próprio Lukács comenta, “Balzac supera Scott não apenas em uma psicologia mais livre e diferenciada das paixões, como ele afirma à guisa de programa, mas também na concretude histórica” (2011, p. 108). De outra maneira, a superação do escritor francês consiste em enriquecer em pormenores um evento pouco duradouro e, em consequência,

dar mais valor ao presente que ao passado, posto que este serve para explicar aquele. No fim das contas, Balzac acaba por inaugurar um novo tipo de romance histórico, romance que também delimitaria o fim de uma era de ouro do referido gênero literário, só continuado no século XIX pela pena de Liev Tolstói.

Este romancista russo é, pois, continuador da última tradição de romances históricos novecentistas depois de Balzac. Em sua obra-prima *Guerra e paz* (1867), ele consegue ir além de Scott, especialmente quando concebe nesse romance as contradições entre as personagens históricas, detentoras do poder, e as medianas. Por isso, Miguel Vedda (2013) verifica não apenas na obra mencionada, mas também em *Anna Karenina* (1877), as forças sociais que moviam a verve criativa de Tolstói em comparação a Scott. Logo, sob a ótica tolstoiana, não são exclusivamente os camponeses que contribuem de modo prático para a consolidação das grandes mudanças históricas, pois a própria elite, juntamente aos heróis da historiografia oficial, também o faz mediante sua impassividade e arrogância. Mas o que Tolstói nos oferece não é apenas isso; é uma figuração mais profunda das contradições humanas, movidas pelas vicissitudes das ações e casualidades históricas. Ou seja, o que distingue Tolstói dos seus antecessores é a significação do termo “amplitude”, que, por seu turno, pode ser entendido como profundidade a um tempo exterior e interior, o que torna suas personagens ficcionais tão vivas e dotadas de sensibilidade humana quanto os próprios indivíduos da História.

Como complemento, destacamos as seguintes reflexões de Lukács a respeito do romancista do russo:

Guerra e paz é a epopeia moderna da vida do povo em uma forma ainda mais decisiva que a obra de Scott ou Manzoni. Aqui, o retrato da vida do povo é ainda mais amplo, colorido e rico. A ênfase na vida do povo como verdadeira base dos acontecimentos históricos é mais consciente. Em Tolstói, essa forma de representação ganha um acento polêmico que ela não tinha - nem podia ter - nos primeiros clássicos do romance histórico. Estes retratavam sobretudo o contexto; os acontecimentos históricos surgiam como pontos culminantes das forças contraditórias da vida do povo. [...] Em Tolstói, o lugar central é ocupado pela contradição entre os protagonistas da história e as forças intensas da vida do povo. Ele mostra que os que continuam a levar normalmente sua vida privada e egoísta, apesar dos grandes acontecimentos do pano de fundo histórico, são os que promovem inconscientemente e sem perceber o verdadeiro desenvolvimento, enquanto os “heróis” da história, que agem com consciência, são marionetes ridículas e prejudiciais (LUKÁCS, 2011, p. 111).

Conforme se verifica no excerto acima, é em Tolstói que a capacidade de sintetização de um autor de romances históricos chega ao apogeu. Concomitantemente, percebe-se o alcance da totalidade histórica sem restrições, pois nada escapa a seus olhos argutos, sequer um movimento por trás do qual há segundas intenções. É como se esse autor tivesse tomado para

si todas as qualidades de Scott, Manzoni e Balzac, e filtrasse o que delas houvesse de melhor, a ponto de alcançar a perfeição. É em Tolstói, aliás, que o herói positivo adquire outra dimensão, uma dimensão que o torna herói exatamente pela sua positividade, quer dizer, por sua inanidade perante o que lhe acontece ao redor, abrindo caminho para diversas possibilidades.

É com vistas a oferecer novos esclarecimentos sobre o romance histórico que, na continuação de seu livro, Lukács (2011) volta-se para a comparação entre o gênero em discussão e o drama histórico. E pergunta-se por que este não foi o responsável pela mudança de concepção do povo na direção do despertar de uma efetiva consciência histórica. A fim de esclarecer a questão, o filósofo húngaro argumenta que a existência de dramas históricos é anterior à de romances de mesma vertente, especificando o surgimento daqueles à época da aparição e da ascensão do romance. Efetivamente, “todos esses dramas se encontram não apenas em um patamar artístico muito mais elevado [...] como também são históricos em um sentido totalmente diferente, em um sentido legítimo e profundo” (LUKÁCS, 2011, p. 115).

Aludindo a Aristóteles, para quem em muitas perspectivas a tragédia se assemelhava à epopeia, ela também é um gênero a que o conflito é característica inerente. E, apesar de não acontecer o inverso, o romance é, sim, influenciado pelo drama, na medida em que contribuiu à descrição das agruras do povo em face da opressão sofrida pelas forças reacionárias. Inclusive o próprio Scott, por meio de sua produção romanesca, faz-se devedor do drama shakespeariano. As compatibilidades entre esses gêneros repousam no fato de que tanto um como o outro tratam do mundo em sua objetividade exterior, e a interioridade só é explicitada quando relacionada a esse mesmo exterior; e tanto um como o outro buscam a totalidade objetiva da vida em conflito, o que os distingue da lírica.

Nicolas Tertulian resume da seguinte maneira tal cotejamento:

Lukács insistirá no fato de que o romance visa refletir a direção do movimento da história, enquanto o drama se articula em torno de seus movimentos culminantes. [...] Eis-nos na raiz da tese original de Lukács, surpreendente por seu aparente dogmatismo estético, no sentido em que ela canoniza uma modalidade de organização da matéria literária, tese que defende que, no romance histórico, as personagens históricas de primeiro plano, os “indivíduos mundialmente históricos”, no sentido de Hegel, só podem ser personagens secundários (*Nebenfiguren*), ficando a cena central ocupada pelos representantes da vida normal, cotidiana, enquanto no drama histórico as coisas seriam inversas e haveria coincidência entre os conflitos históricos reais e a trajetória espiritual das figuras de primeiro plano (TERTULIAN, 2008, p. 177).

Aí se revela a grande diferença: enquanto o romance desenvolve toda uma trama até se chegar à culminância, o drama por si só já começa e finda nessa culminância. Neste gênero, quase não há surgimento do problema central, pois ele já se nos apresenta pronto, à beira do

fim; já aquele carece passar por variações, altos e baixos, problematizações muito mais elaboradas e alongadas para se chegar ao final. Por tais motivos, segundo Zilberman (2003), as personagens históricas aparecem logo no início das tragédias tanto clássicas (Eurípedes, Ésquilo, Sófocles) modernas (Shakespeare, Schiller). De modo que pela ausência das camadas medianas da sociedade, em contrapartida, é a história quem adota o encargo de interventora na tragédia — inversamente ao que acontece no romance, em que a história é apenas o palco em cima do qual se desdobram os atos da vida histórica.

Ao mencionar o caráter do drama e da relevância que as grandes mudanças históricas exercem no gênero, Lukács (2011) destaca duas peças de Shakespeare. Diz que, em algumas tragédias do bardo, um acontecimento histórico de enormes proporções pode não exercer muita influência, apresentando-se como corriqueiro e pouco grave, ao passo que outras ocorrências sem magnitude histórica podem ser tema central de determinadas peças, assumindo uma dimensão sem precedentes, que influencia todo o desenrolar da peça. Evidencia-se, então, que a matéria-prima das obras de Shakespeare e de outros dramaturgos nem sempre se vincula ao presente, e seu foco acaba sendo não uma crise histórica, mas momentos muito específicos de um determinado tempo. Portanto, no drama histórico, as tensões típicas do plano narrativo dos romances se restringem não a fatos devidamente contextualizados, mas tão somente a pessoas, o que limita o gênero à figuração de ações muito objetivas e relega os demais embates do tempo histórico ao esquecimento quase integral. Semelhante objetivismo é desfigurante e, vez por outra, redutor, visto que não dá margem a possibilidades de reviravolta histórica.

Deixando um pouco de lado o debate sobre drama, é no terceiro capítulo de *O romance histórico* que Lukács (2011) volta-se para a questão daquilo que ele chama de crise do realismo burguês. Segundo o filósofo húngaro, a Revolução de 1848 marcou uma mudança fundamental no agrupamento das classes sociais, particularmente na relação entre a burguesia e o proletariado. Especialmente a batalha do proletariado parisiense, em junho do ano mencionado, é vista pelo teórico húngaro como um ponto de virada, a partir do qual o proletariado entra no palco da história mundial como uma força armada e consciente, confrontando diretamente a burguesia. Embora já existissem revoltas anteriores, como o cartismo na Inglaterra e a revolta dos tecelões alemães, foi em 1848 que se observou uma luta decisiva entre proletariado e burguesia. Tal confronto influenciou a Revolução Alemã e acelerou a transformação da ideologia burguesa, que começou a se distanciar de suas aspirações revolucionárias para adotar um liberalismo de compromisso com regimes feudais-absolutistas.

Ademais, a derrota do proletariado parisiense e a subsequente traição da burguesia a seus ideais revolucionários são apontadas por Lukács (2011) como causas para a rápida

dissolução da filosofia hegeliana, que antes dominava o pensamento intelectual na Alemanha. A nova visão da história daí decorrente refletia uma regressão da ideia de progresso, substituindo-a por uma visão linear e superficial. Antes de 1848, prevalecia uma visão iluminista da história como um processo contraditório e contínuo, enraizado na relação passado-presente e de natureza humanista. No entanto, com a decadente conversão da burguesia ao liberalismo, ocorreu um desprezo pelo pensamento dialético, que foi substituído por um novo ideário histórico, caracterizado por uma perspectiva linear e aproblemática. Ideologias como o darwinismo, bem como as filosofias de Nietzsche, Taine e Burckhardt, desempenharam papel crucial em tal declínio, extinguindo a ideia de progresso histórico e promovendo um discurso excludente. Nesse sentido, Lukács (2011, p. 2017) afirma que, como resultado, “a história dissolve-se em uma coleção de excentricidades [e] curiosidades”, um reflexo da adoção de conceitos retrógrados que serviram como justificativa para discursos de supremacia racial, antecipando as ideologias totalitárias do século XX.

Autores como Flaubert, na literatura, e Burckhardt, na historiografia, foram influenciados por essa concepção, que enfatizava o subjetivismo e uma abordagem anedótica da narrativa histórica. Lukács (2011) critica essa transformação da literatura histórica, observando que a história, em vez de ser vista como um processo evolutivo e contraditório, foi reduzida a um caos ordenado subjetivamente por escritores e historiadores que ignoravam as forças motrizes reais da história. Esse desvio culminou na apologia de uma narrativa histórica que privilegiava figuras de “homens superiores”, justificada por ideologias que mais tarde seriam apropriadas por regimes autoritários.

Como resultado de tão grave retrocesso, a História passa a ser miticizada, e os fatos em cadeia que nela constam, antes determinantes para se conhecer os rumos tomados no presente, agora revestem-se de certo caráter anedótico. Tal modo de pensar se fez presente nos tempos do imperialismo. Só que agora, em vez de servir para os desígnios da colonização, sua função era abolir a análise factual da História por meio da separação das ciências, o que consistia num óbice para se entender os processos históricos em sua totalidade. Como o próprio Lukács (2011) indica, é o individualismo subjetivo que faz frente ao pensamento coletivo, porque, para tal, a consciência individualizada e seus preceitos valiam mais que quaisquer outros métodos de análise. Assim, de acordo com Vedda (2013, p. 217, tradução nossa), a partir desse período a que chama de apologético:

[...] o sentido da contraditória continuidade histórica e o vínculo com a vida popular começam a vacilar [...] tal vacilação se traduz frequentemente no aborrecimento de um capitalismo que se encaminha para seu estágio imperialista e monopolista,

desfazendo-se das ilusões heroicas que haviam acompanhado seu nascimento; mas também em um distanciamento em relação às massas populares, nas quais acreditam perceber uma ameaça para a ilustre elevação dos poucos privilegiados.¹⁵

O capitalismo relatado por Vedda, despótico e egocêntrico desde a origem, tem o desígnio de solapar a ação das massas, que representariam o contraponto à narrativa então prevalente dos homens superiores. Em essência, no entendimento da elite a ação do povo é algo desimportante, às vezes incoerente e contrário à massificação dos ditos homens fortes. Isto é, para eles toda massificação é absurda e obsoleta, pois a história deve ser compreendida não na prática, mas subjetivamente — conforme apregoa, por exemplo, o historiador alemão Jakob Burckhardt, segundo o qual as grandes personalidades históricas deveriam assumir um status mítico, algo muito próximo ao que anos depois viria pensar o também alemão Friedrich Nietzsche.

Partindo efetivamente para o âmbito da literatura, no entanto, os reflexos das referidas correntes de pensamento são igualmente negativos. Em autores como Émile Zola, destaca Lukács (2011), a centralidade da ação é substituída por uma série de elementos descritivos que, unidos, nada vêm a acrescentar ao andamento da narrativa, e “a incapacidade de compreender os grandes problemas da época é acompanhada de uma brutalidade disfarçada de mística biológica na figuração dos processos corporais” (LUKÁCS, 2011, p. 224). Entretanto, segundo o próprio Lukács, a obra que melhor incorpora essa espécie de fetichização da figuração histórica é *Salambô* (1862), de Gustave Flaubert. Por falar nesse escritor, é mais um que ao lado do já mencionado Émile Zola e Victor Hugo, ambos compatriotas seus, subverte o sentido objetivo da narração e, em detrimento dela, incorre no excesso de descrição.

O empreendimento de *Salambô* alcança, em certa medida, um relativo sucesso, traduzindo as idiossincrasias do renomado narrador francês, que recebeu elogios de Lukács em *A teoria do romance* por sua obra *A educação sentimental*. No entanto, o desprezo de Flaubert pela sociedade burguesa o levou a um desejo de escapismo, resultando na recusa da realidade contemporânea. Esse afastamento culminou em um romance que, apesar da precisão em suas descrições arqueológicas, reduz os objetos reais a meros elementos decorativos.

Lukács (2011) critica essa abordagem, ao destacar que a exatidão histórica ou arqueológica não é suficiente para conferir um caráter genuinamente histórico a *Salambô*. Para

¹⁵ [...] el sentido de la contradictoria continuidad histórica y el vínculo con la vida popular comienzan a tambalearse [...] tal vacilación se traduce frecuentemente en el hastío de un capitalismo que avanza hacia su etapa imperialista y monopolista, despojándose de las ilusiones heroicas que habían acompañado su nacimiento; pero también en un distanciamiento respecto de las masas populares, en las cuales se cree percibir una amenaza para la ilustre elevación de unos pocos privilegiados.

o teórico, Flaubert moderniza a psicologia dos personagens e utiliza os eventos históricos apenas como um pano de fundo para uma narrativa que se volta a uma vida ilusória, servindo de moldura para uma trama essencialmente moderna. Essa estratégia, ao fim, exemplifica a decadência do romance histórico após a Revolução de 1848, um processo que culmina por volta de 1917, com *Salambô* simbolizando essa desintegração estética e ideológica. Paradoxalmente, ao tentar compor um romance histórico nos moldes tradicionais, Flaubert alcança um resultado que parece contradizer suas próprias intenções, aproximando-se de um escapismo que contraria a essência do romance histórico. Em tal obra:

a ação política é carente de vida não apenas porque é sobrecarregada com descrições de objetos supérfluos, mas porque ela não tem relação perceptível com uma forma concreta qualquer de vida popular que possamos vivenciar. No romance, tanto os soldados quanto os habitantes de Cartago são uma massa caótica que age de modo irracional. Se nos é exposto - e até com riqueza de detalhes - como a luta surge do fato de o soldo não ser pago e em que circunstâncias ela se transforma em guerra, não temos a menor ideia das forças sócio-históricas e humanas reais que fazem com que tais conflitos assumam precisamente essa forma. Eles permanecem como um fato histórico irracional, embora a figuração de Flaubert seja realista nos detalhes. E como os motivos humanos não surgem organicamente de um fundamento sócio-histórico, mas são introduzidos em figuras isoladas sob uma forma modernizada, eles distorcem ainda mais o quadro geral e deprimem ainda mais profundamente a realidade social de todo o acontecimento (LUKÁCS, 2011, p. 234).

Como consequência desse alheamento, o romance converte-se num “mundo por hipótese exótico e privado de toda ligação com a dialética da vida contemporânea” (TERTULIAN, 2008, p. 183). Por tal razão, o que se sobressai em *Salambô* é a “monumentalização decorativa, privação de alma, desumanização da história e, ao mesmo tempo, sua privatização. Vedda (2013), por sua vez, constata que em tão retrógrada figuração da vida há uma sátira, já que o presente excluído é introduzido recorrentemente na obra, além dos desejos conscientes do autor. E, na fisionomia dos mercenários, já predominam características brutais e bestiais, parecidas com as que Zola mais tarde faria da vida moderna de trabalhadores e camponeses.

Já se encaminhando para o fim da abordagem sobre o mencionado romance de Flaubert e a decadência do realismo burguês, Lukács (2011) passa a referir-se a esses retrocessos narrativos como, paradoxalmente, uma forma de modernismo. Considera-os assim porque, para ele, o conceito de narrativa moderna — principalmente pós-1848, com raras exceções — ligava-se à extinção do narrar em favor do descrever, à derrocada da problematização da história das massas para, em seu lugar, destacar-se o egocentrismo aberto e a afetação da burguesia contrarrevolucionária. Levando-se em conta que *O romance histórico* terminou de ser escrito em 1937 e que, em brevíssimos trechos da obra, Lukács faz referência a autores como Joyce,

sempre ligando-os ao declínio da arte de narrar, era sobre isto que o filósofo húngaro se referia ao considerar o romance de Flaubert uma narrativa moderna, uma espécie de precursora dos movimentos de vanguarda da Europa no início do século XX e continuadora do naturalismo em recente ascensão.

De fato, Flaubert despreza a própria classe; contudo, em *Salambô*, ao criar uma narrativa onde a ação política carece de vitalidade e está desvinculada de manifestações concretas de vida popular, ele transforma as massas em uma força histórica incapaz de resistir às influências que as conduzem a uma atitude de alheamento. Em linhas gerais, segundo Lukács (2011, p. 238), tudo se resumiria à “desumanização da vida por obra do capitalismo”. Semelhante reacionarismo também corresponde ao estilo excessivamente adjetivado do autor, o qual prima pelo uso de arcaísmos que induzem o leitor a deixar de lado a trama e seu comprometimento histórico para deter-se ao exame dos recursos estilísticos ali expostos. Consequentemente, esquece-se de que a narrativa trata de vidas reais, afetadas por problemas pertinentes à época, e enfronha-se numa história privada. Como resultado, o que acontece ao exterior da personagem central se converte numa sequência de casualidades, banalizando-se tanto a arte de narrar, melhor representada pelo realismo, como as contradições próprias da História. Na continuidade desse período, especialmente na França, se fizeram presentes várias obras de molde semelhante, em que o desprezo ao exterior se converteu em veneração ao interior das personagens num nível tal que nada mais se focava que a isto não dissesse respeito.

O que veio a suceder esse de período declínio, no entanto, até a época da finalização de *O romance histórico* foi a continuidade da publicação de obras de mesmo matiz, durante o qual surgiu — já no início do século XX — a tendência ao biografismo. Daí a ligação óbvia entre *Salambô* e o romance contemporâneo de Lukács, em que as personagens centrais eram, de fato, indivíduos pertencentes à elite. Nesse meio-tempo, diz Lukács (2011), alguns romances deram continuidade à tradição de Walter Scott, sobretudo os nomeadamente antifascistas, que, apesar da recorrente privatização da vida e consequente rebaixamento do realismo em face do irracionalismo, não deixavam de denunciar a verdade.

Tal como é para Lukács, na opinião de Nicolas Tertulian (2008) os romances históricos do começo do século XX não alcançam o mesmo nível de profundidade narrativa que os do XIX, os quais são irrepetíveis por questões epistemológicas peculiares, como a conjuntura histórica revolucionária em que foram escritos. Nessa produção, todavia, enxerga-se “a ressurreição da consciência democrática depois de seu longo eclipse” (TERTULIAN, 2008, p. 185) e a capacidade de vislumbrar um novo tempo democrático, como Lukács mesmo insinua já proximamente ao desfecho de seu livro. Fato é que a oposição desse romance histórico ao

fascismo em ascensão faz daquele — independentemente do alheamento dos heróis figurados e de o gênero não mais ser capaz de trazer à tona a totalidade contraditória da vida — uma nova representação artística, digna de elogios da parte de Lukács, para quem os irmãos Heinrich e Thomas Mann representam, ao lado de Romain Rolland e alguns outros, um promissor contraponto à decadência da arte narrativa.

Desde a publicação de *O romance histórico*, por Lukács, muitos anos viriam a se passar até que uma nova discussão fosse feita sobre o gênero. Naquele tempo, o termo que mais se vinculou às mudanças radicais no campo do romance foi modernismo, palavra a que o filósofo húngaro recorria quando buscava explicar alguns fenômenos de ordem ideológica que levaram ao declínio tanto do romance histórico em específico quanto da arte de narrar como um todo. Já naquele tempo, numa narrativa que ainda estava a florescer do solo bruto do qual o fascismo já então se insinuava, Lukács percebia que os romances históricos tinham rejeitado alguns pressupostos das grandes obras do gênero, relativos ao período anterior a 1848, e adotado recursos narrativos da época em que o realismo burguês declinava. O que resultou dessa simbiose foram romances que primavam pelo biografismo e punham em segundo plano a perspectiva da coletividade. Em compensação, como já indicado, o foco nessas figuras históricas de renome trazia à tona seu temperamento e atitudes fascistas, o que revestia tais obras de um verniz denunciador e proporcionava, assim, a possibilidade de mudança do plano histórico.

Por sua vez, no artigo “O romance histórico ainda é possível?” (2007), Fredric Jameson busca definir o que é o romance histórico. Para esse pensador, tal gênero não deve mostrar “nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar [...] o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos” (JAMESON, 2007, p. 192). Segue-se a essa explanação, mais adiante, um trecho significativamente elucidativo, que recupera algumas conjecturas de Lukács acerca do gênero discutido:

O romance histórico, portanto, não será a descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento de sua história [...]; não será a representação de eventos históricos grandiosos [...]; tampouco será a história das vidas de indivíduos comuns em situações de crises extremas [...]; e seguramente não será a história privada das grandes figuras históricas [...]. Ele pode incluir todos esses aspectos, mas tão-somente sob a condição de que eles tenham sido organizados em uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens (JAMESON, 2007, p. 192).

Fredric Jameson segue suas considerações esclarecendo que, por consequência dessa relatividade sobre a nova forma do romance, os critérios que devemos adotar para avaliar se o gênero alcançou ou não a totalidade da história deve ser a “habilidade e engenhosidade com que a sua interseção é configurada e exprimida” (JAMESON, 2007, p. 192), isto é, a criatividade do autor, que, elevada a um nível superior, permite a este criar um mundo particular que dialoga, de uma forma ou de outra, com o mundo concreto. Segundo o teórico americano, a representatividade possibilita que uma narrativa seja concebida a partir de um momento muito particular oriundo de certo recorte histórico. Em tal caso, o romance não enquadra forçosamente uma temporalidade extensa, mas, a depender de certos fatores, pode conter muitas páginas sobre alguns instantes históricos cujas marcas se perpetuariam na psique das personagens.

Para ilustrar sua tese, Jameson alude ao romance *Wallenstein* (1920), do escritor alemão Alfred Döblin, que, nas suas mais de 300 páginas da edição original, resume-se a um monólogo cujas descrições alucinadas e grotescas podem conduzir o leitor a esquecer-se de que se trata de uma obra com pano de fundo histórico delimitado — a Guerra dos Trinta Anos. É como se os traumas individuais, exatamente pelo seu caráter de singularidade, solapassem as experiências coletivas sem deixar de sê-las. Apesar disso, a historicidade não foi totalmente deixada de lado, muito ao contrário: ela acompanha aquelas descrições, pois é a origem delas, o gérmen pelo qual sua ocorrência é certificada e ganha veracidade. Dessas constatações, o teórico americano conclui que a existência do romance histórico na contemporaneidade é uma questão em aberto, uma vez que não existe mais uma verdade singular e inquestionável dos fatos, mas um mesmo evento observado sob diferentes pontos de vista. Esses pontos de vista, vale frisar, nem sempre obedecem à regra da veracidade histórica, podendo assumir mesmo formas fantásticas diversas. A crise histórica, pois, não se encontra apenas no passado, mas no aqui-agora das experiências individuais, cada vez mais banalizadas no mundo convulso da atualidade.

Publicado também no número 77 da revista *Novos Estudos*, o artigo do historiador inglês Perry Anderson, intitulado “Trajetos de uma forma literária” (2007), dá continuidade ao debate sobre o conceito de romance histórico. Considerado uma resposta à palestra de Fredric Jameson, o texto inicia destacando a dimensão política do gênero e reforçando algumas proposições, como a de que “qualquer reflexão sobre a estranha trajetória dessa forma deve partir de Lukács, não importa o quanto se afaste dele em seguida” (ANDERSON, 2007, p. 77), observação com a qual concordamos nesta pesquisa, por acreditarmos que — embora tenham ocorrido mudanças formais na narrativa histórica, desde seu surgimento até os dias atuais — as bases normativas

do romance histórico seguem sendo as mesmas do modelo clássico, entre as quais se destaca, de forma seminal, a figuração de uma determinada temporalidade.

Tal como Lukács (2011) e Jameson (2007), Anderson (2007) também reconhece que, após 1848, as conexões entre o passado e o presente foram progressivamente rompidas na ficção europeia, levando o romance histórico a se tornar um gênero obsoleto, dedicado a figurar um passado distante de forma decadente e desvinculada da realidade contemporânea. Esse movimento culmina em uma forma de escapismo, como exemplificado pela fantasia de Flaubert em *Salambô*. Em relação a Lukács (2011), Anderson também segue a linha de que o romance histórico, tal como foi moldado por Scott, representa uma totalidade coesa vinculada ao presente, mas, à medida que a narrativa romanesca se distanciou desse modelo, o gênero perdeu a vitalidade e passou a ser concebido de maneira fragmentada e nostálgica.

O cenário não mudou muito depois do advento do século XX. No período do entreguerras, contudo, romances históricos reconhecidamente sérios tinham caído no ostracismo, passando a ser considerados ultrapassados. Segundo Anderson (2007), tal desprestígio deveu-se às experiências da Primeira Guerra Mundial, que fizeram com que os embates históricos e as polarizações fossem abnegadas em favor do esquecimento dos traumas por eles causados. Era uma expressão da desilusão às utopias revolucionárias e um trauma irreversível das subversões. Restou disso, como sinalizado por Jameson (2007), as percepções imediatas e o testemunho individual, de modo que essa nova forma de lidar com os conflitos históricos gerou o romance histórico do nosso tempo. Nesse contexto, os contornos mais evidentes de tal produção foram inicialmente traçados por autores exilados da Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial, culminando nas “alegorias do fascismo no passado” (ANDERSON, 2007, p. 214), de modo que essa transformação buscava demonstrar que o passadismo e a tradição realista não voltariam a ser predominantes.

Mais precisamente, a Primeira Guerra Mundial despojou de *glamour* as batalhas e a alta política, desacreditando tanto heróis quanto vilões, enquanto o modernismo ascendente, com seu foco na percepção imediata, tornou o retrospecto totalizante incompatível com as novas formas artísticas. Na sequência, a Segunda Guerra Mundial reforçou esses efeitos, levando a uma reavaliação do gênero. Nos níveis médios e populares, houve um fluxo contínuo de ficção histórica, mas no âmbito literário mais elevado, o gênero ficou desvalorizado, embora algumas obras excepcionais, como *O Leopardo* de Lampedusa e *A Marcha de Radetzky* de Joseph Roth, demonstrassem que ainda era possível criar narrativas históricas de grande profundidade artística. Assim, o romance histórico foi reconfigurado. Desprezando e invertendo as regras clássicas estabelecidas por Lukács, as novas formas começaram a misturar temporalidades,

incorporar o autor na narrativa, adotar figuras históricas centrais, propor situações contrafactuais e disseminar anacronismos. Essas transformações, disseminadas globalmente, resultaram em uma vasta proliferação de romances históricos que refletem um período de profundas mudanças culturais e estéticas, em que o gênero se reinventou para lidar com a complexidade da história e da memória coletiva em tempos de incerteza e fragmentação histórica.

Tal era o cenário após a Segunda Guerra Mundial. Depois disso, “a cena mudou abruptamente, em uma das mais impressionantes transformações na história da literatura” (ANDERSON, 2007, p. 216). E o romance histórico alcançou ampla repercussão, de tal modo que chegou a ser comparado, em sentido estético, com a mesma etapa dessa produção no período áureo do século XIX. Ocorria, na verdade, uma transformação severa dessa produção, transformação essa que reformulou o que antes se pensava sobre o passado histórico. Por isso,

[...] o romance histórico reinventado [...] pode misturar livremente os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; exibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias; propor situações contrafactuais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos; traficar com apocalipses. É claro que no vasto espectro dos romances históricos [...] nem todas as obras produzidas por escritores reconhecidos nos últimos trinta anos exibem esses traços. Mas o núcleo do revival, no que tem de típico, ostentou alguns ou mesmo a maior parte deles, enquanto à sua volta formas mais tradicionais também proliferaram (ANDERSON, 2007, p. 217).

Anderson explicita, nessa citação, o experimentalismo dos novos escritores de romances históricos. Conforme enfatiza este pensador inglês, nem todos aderiram ao movimento; mas, como mencionado anteriormente, aqueles que se recusaram a escrever sob tais preceitos acabaram sendo ignorados pela crítica e, em muitos casos, também pelo público. Assim, o movimento se espalhou, sobretudo na América Latina, ganhando considerável adesão.

Quanto ao surgimento do romance histórico latino-americano, Anderson (2007) afirma com convicção que teve início com a publicação de *O Reino deste Mundo* (1949), do romancista cubano Alejo Carpentier. Outro romance amplamente celebrado por ser mais uma expressão dessa forma de narrativa em nosso continente é *O século das luzes*, também de autoria de Carpentier, publicado em 1962. O que chama a atenção de Anderson, todavia, são os cenários dessas narrativas de extração histórica — respectivamente o Haiti no período imediatamente anterior e posterior à independência haitiana, e o final do século XVIII em Cuba e na Guiana Francesa. Seguem-se, entre outros títulos, a publicação na Colômbia de *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, considerado um dos livros mais importantes da história das literaturas de língua espanhola, e, nas três décadas seguintes, várias obras de outros autores da

América Latina, dentre os quais destacamos os dois autores cujos romances mais extensos serão estudadas nesta tese: João Ubaldo Ribeiro e Carlos Fuentes.

As obras desses autores e de tantos outros recontavam eventos históricos muito específicos, que dialogavam entre si por diversos fatores. Tais autores haviam-se embebido de obras europeias, oriundas sobretudo do movimento surrealista, tais como *Ulisses* (1922), de James Joyce, *Mrs. Dalloway* (1925) e *Orlando* (1828), de Virgínia Woolf, romances de Franz Kafka e Marcel Proust, e dos norte-americanos Ernest Hemingway e William Faulkner. Absorvendo seus estilos experimentais, os romancistas latino-americanos os inseriam em suas próprias produções e imaginários já consolidados. Além disso, muitos dos romances históricos desse período refletiam as experiências do passado do continente, especificamente os eventos associados ao fracasso de projetos democráticos, ao esmagamento das guerrilhas, à expansão das ditaduras militares e às práticas de desaparecimentos e torturas que caracterizaram aquela época, conforme destaca Anderson (2007).

Como fica implícito nos argumentos acima, o romance histórico do nosso tempo não veio apenas para discordar da narrativa histórica hegemônica, mas para debatê-la, bem como debater, dentro das suas possibilidades, a narrativa ficcional, que muitas vezes se confunde com o seu oposto. Para isso, o gênero passa a ser transfigurado por elementos característicos da própria arte de narrar contemporânea, entre eles a sátira, que oferecem insumos para a urdidura do texto. O detalhamento torna-se uma questão de interesse relativo, de sorte que para Edvaldo Bergamo (2017, p. 58):

No afã de revisitar o passado, o escritor procura demonstrar que não tem compromisso com as ideologias conservadoras vigentes, optando por uma visão dialógica dos acontecimentos. O interesse sempre em evidência pela temática histórica demonstra que o “breve século XX” não superou definitivamente a fé historicista, desencadeada com o romantismo. Porém, sob novos pressupostos estético-ideológicos, o romance histórico da contemporaneidade repensa a história, optando por uma visão problematizadora da memória acontecida. [...] Como fator determinante do relato, o processo de escrita do romance deixa à mostra os “andaimes” de edificação do texto e as redes intertextuais estabelecidas, num procedimento formal em que importa tanto o enredo propriamente dito quanto a apresentação do método ou do roteiro de elaboração da obra. Tal procedimento, como se pode perceber, exige uma participação mais efetiva do leitor, que se torna um cúmplice do escritor na montagem dos constructos textuais e na compreensão dos signos da história.

A produção contemporânea de romances históricos, como se nota, não se apegua a um modelo específico de narração, tampouco segue um conjunto rígido de procedimentos. De fato, a crescente atenção dos historiadores pela reinterpretação da história, especialmente no que tange à revisão da história colonial, se articula com a ascensão de romances que exploram essas

temáticas. Fernando Aínsa (1991) observa que o quinto centenário, comemorado no século XX, tem um impacto significativo sobre o gênero, conquanto sua relevância transcenda a simples celebração dos grandes homens da historiografia ou do descobrimento do Novo Mundo. O foco está, na verdade, no questionamento da história oficial, uma preocupação compartilhada por diversos países latino-americanos, cujos escritores adotam uma postura crítica em relação à visão dominante da realidade histórica.

A partir desse contexto, o romance histórico contemporâneo se define por um princípio fundamental: a inexistência de uma única verdade histórica. Em outras palavras, ele reflete a impossibilidade de uma interpretação única da história e da realidade. Essa abordagem implica, por sua vez, que as fontes históricas, por vezes, sejam manipuladas ou reinventadas pelos romancistas. No entanto, é importante salientar que essa invenção não desqualifica a capacidade do romance histórico de representar uma realidade específica, nem diminui seu papel no reequacionamento da história.

A produção de romances históricos contemporâneos exemplifica tal fenômeno. Entre as escolhas narrativas que emergem, destacam-se a subordinação da representação histórica a aspectos questionadores, que desafiam a aceitação de uma verdade única. Ao lado disso, encontra-se a distorção consciente da realidade, por meio de exageros, omissões e anacronismos, e a ficcionalização de personagens históricos, que, ao contrário dos romances de Scott, são colocados em primeiro plano. A metáfora de uma história que se reflete a si mesma também se faz presente, juntamente com outras estratégias discursivas como o dialogismo, o carnavalesco e a heteroglosia bakhtiniana, conforme analisado por críticos como Seymour Menton (1993).¹⁶

A tais distintivos, acrescenta-se o fato de que, ao serem incorporados a um romance histórico, esses elementos podem assumir diferentes formas. Assim sendo, o gênero em questão torna-se submisso à vontade do autor, que decide aplicar-lhe o nível de historicidade e ficcionalidade que bem entender, de tal sorte que romances como *Eu o supremo* (1974), do paraguaio Augusto Roa Bastos, e *Notícias do império* (1987), do mexicano Fernando del Paso, apresentam um grau de fidedignidade histórica consideravelmente alto em comparação a tantos outros, como *Os cães do paraíso* (1983), do argentino Abel Posse, e *A noite escura do menino Avilés* (1984), do costa-riquenho Edgardo Rodríguez Juliá. Outra característica que, segundo

¹⁶ Essa forma de contrariar as bases da historiografia oficial vai ao encontro da definição sócio-histórica da América Latina como um continente marcado por uma modernidade periférica, de modo que, em grande parte, as experiências traumáticas, fraturadas e violentas da região só encontram espelhamento adequado no romance histórico ao incorporarem esses enquadramentos estéticos.

Menton (1993) e Perkowska (2007), transparece nessas ficções de extração histórica hodiernas é que muitas delas podem apresentar planos históricos cronologicamente distantes, contrapondo presente e passado. Já em outros, cuja referência exclusiva é um passado muito distante, podem dar a ver um diálogo tácito com o presente, o que vem a denunciar o anacronismo de certas nações em decorrência de regimes como fascismo, colonialismo ou imperialismo. De todo modo, como Anderson (2007) registra, um dos últimos autores a se destacar pela escrita de romances históricos sob esses preceitos foi o autor português José Saramago, em obras como *Memorial do convento* (1980) e *História do cerco de Lisboa* (1989).

Todas essas reflexões, desde o pensamento lukácsiano até o que nos dias de hoje se pensa sobre o romance histórico, dão a ver como esse gênero tem a capacidade de se metamorfosear conforme a passagem do tempo, adaptando-se às diferentes circunstâncias e espaços históricos em que é escrito. Desde Lukács (2011), que observa uma grave mudança no conceito de história desde a segunda até a quarta década do século XIX, vindo a desaguar no esfacelamento da burguesia após seu período revolucionário, notamos quão abrupto foi declínio da narrativa histórica desse último período até a quarta década do século XX. A partir de então, o romance histórico sofreu sua mais severa transformação, de modo que o sentido de representação foi aos poucos se extinguindo, restando dele aquilo que Flaubert pôs em prática ao escrever *Salambô*. É certo que os experimentalismos consistiram numa barreira para que se captasse a totalidade dos objetos como outrora; mas ainda conservam, no sentido mesmo do ato da escrita do gênero, o seu viés de problematização da história, expondo aquilo que os documentos oficiais ocultaram de seu registro.

Nos dias de hoje, temos um romance histórico cuja existência se deve, de um lado, aos movimentos europeus de vanguarda, e de outro, à tradição romanesca europeia dos séculos XVIII e XIX. A voz que se ouve é, maiormente, a dos subalternos, dos colonizados, dos escravizados, em contrapeso à exploração dos seus algozes, que também têm suas vidas reviradas, a fim de que sejam exibidos seus verdadeiros modos de pensar e agir. Tal revolta ocorre, ademais, no campo da forma, a que os escritores consideram imperioso experimentar às vezes radicalmente, pois o narrar por narrar já não era capaz de resistir a um mundo por si só fraturado, multiforme e obscuro, cujas crises históricas já não são mais facilmente distinguíveis como antanho. Diante disso, a nossa escolha de *VPB* e *TN* para conceber esta pesquisa visa ilustrar como a América Latina é reconfigurada por meio do gênero em questão, especialmente à luz da sátira e, de forma destacada, sob a ótica do pensamento lukácsiano. Não obstante esses romances incorporem algumas das categorias definidas por Menton (1993) e Aínsa (1991, 2003), eles continuam a refletir as premissas centrais da teoria de Lukács (2011) sobre o gênero,

a saber, a capacidade do romance histórico de integrar a história à sua trama, atribuindo aos personagens a função de agentes diretos das transformações sociais. Por isso mesmo, para nós, o que importa observar nessas obras é a forma como elas conseguem reverberar, por meio da ficção, a consciência do desenvolvimento histórico, que é um aspecto fundamental do pensamento lukácsiano, o qual permite entender as grandes transformações históricas e a participação ativa dos indivíduos na efetivação desse processo.

1.3. A questão da sátira: princípios e intentos

Tal como o romance histórico, a sátira surgiu como gênero literário e, posteriormente, incorporou-se como método desta e de outras formas de representação artística. De modo semelhante ao romance histórico, seu objetivo original era se voltar para a história e suas personagens de maneira única, a saber, ridicularizando-as a fim de dirigir ataques a instituições ou indivíduos de forma mais incisiva do que qualquer outro método de representação.

Para contar a história do surgimento da sátira, é necessário nos reportarmos ao século II a.C., no Império Romano. Foi nesse período que, segundo Georges Minois (2003), Lucílio (180-103 a.C.), considerado o criador desse gênero literário, viveu. Este, conhecido por sua denúncia dos vícios e defeitos das personalidades da época, renovou a arte romana, que até então se encontrava ancorada em pilares conservadores. Suas sátiras, além de voltadas para a crítica das inovações que surgiam, eram especialmente direcionadas às mudanças que tentavam transformar a sociedade romana, desafiando-lhe as normas e regras estabelecidas.

Segundo Minois (2003, p. 239), havia duas características marcantes na sátira de Lucílio: “a censura moral do comportamento social que extrapola as regras estabelecidas [...] e, em segundo lugar, a agressividade”. A isso somava-se um estilo informal, que não só refreava os modos de dizer de sua época, mas também incluía obscenidades com o intuito de gerar uma reação crítica, provocando divergências em relação a frases feitas e lugares-comuns. Assim, conforme a estudiosa brasileira Zélia Cardoso (2003), muito da sátira luciliana se nutria da comédia, uma vez que ambas compartilhavam a mesma ambição de retratar os costumes. Dessa forma, buscavam uma linguagem renovada para cumprir seus objetivos de crítica e renovação

social.¹⁷

Grosso modo, em seus primórdios a sátira alcança diâmetro nacional, conquanto seu conservadorismo enfatiza os ditos atributos da sociedade em detrimento das inovações emergentes. Por isso mesmo, as censuras efetivadas pela sátira dirigem-se a “todas as inovações nefastas a seus olhos, como os modos orientais que penetram Roma e a invasão da língua latina pelos helenismos [...]” (MINOIS, 2008, p. 87). Tais críticas ácidas também agradavam os aristocratas e o povo das classes mais baixas, os quais eram persuadidos pela mordacidade com que Lucílio se referia aos ricos. Vale ressaltar as reais pretensões do seguimento dessa metodologia: enquanto criticava atrevidamente as novidades originárias da aristocracia dirigindo-se ao povo, impelia este a aprovar a ordem social conservadora então vigente. Por analogia, é como se um dono de escravos no Brasil de fins do século XIX, dirigindo-se com afetada ironia a um grupo destes, convence-os a aprovar o regime escravocrata em reprovação à Lei Áurea. Assim, a sátira do referido autor podia adotar a forma que lhe conviesse, assumindo estilo tanto moralizante como ultrajante, conciliador ou separatista.

Já segundo Coffey (1976), Mora (2003) e Cardoso (2011), Lucílio escreveu trinta livros de sátira, dos quais restam apenas 1400 versos esparsos. De maneira que sua intenção com esses livros, explicitada no prefácio de um deles, era escrever de forma simples, espontânea e realista, a fim de que se sobressaíssem outras características de seus textos — o moralismo ferrenho e a franqueza incontestes. Suas sátiras direcionavam-se, na maioria das vezes, a problemas sociais que, na opinião do autor, precisavam de correção, além de outras questões referentes à própria produção literária, como vícios de linguagem que desprestigiavam a qualidade do texto. Como consequência, toda a sua obra, que não segue nenhuma corrente filosófica específica, é atravessada por um moralismo ardente, o que lhe abonava toda a liberdade de que um satirista necessitava para direcionar críticas a quem bem quisesse. No que toca à métrica de seus versos, porém, ele se serviu de várias, desde a elegíaca à jâmbica, escrevendo maioritariamente através de hexâmetros, os quais tornar-se-iam, tempos mais tarde, a versificação mais utilizada pelos poetas satíricos. Não obstante, devido à rapidez com que escrevia, seu estilo caótico foi demasiadamente criticado por seus contemporâneos, o que não lhe destituiu a fama de ter sido o pioneiro de uma arte que ainda iria ser praticada por longo tempo no mesmo império.

¹⁷ No entanto, o autor ressalta que de modo algum a sátira se originou da comédia. Muito ao contrário: ao que tudo indica, sua história surgiu do termo latino *satúra*, que, por sua vez, significaria a *lanx*, uma lanta oferenda devotada aos deuses latinos. Mas, como a própria estudiosa destaca, “a análise do termo *satúra* permite apenas a formulação de algumas hipóteses que [...] dizem respeito apenas à ideia geral dessa produção, deixando em aberto a questão mais importante e complexa que é a definição histórico-literária de suas origens” (2003, p. 236).

Outro proeminente satirista romano, sucessor direto de Lucílio, foi Horácio (65-8 a.C.). Filho de escravo liberto, teve por parte de seu pai atenção diferenciada em relação aos estudos, o que lhe permitiu obter muitos conhecimentos em diferentes esferas, tornando-o um homem distinto em sua época e lugar de nascença. Tendo estudado em Roma e Atenas sem mesmo haver completado duas décadas de vida, participou posteriormente do exército de Marco Júnio Bruto, o que o fez fugir após a derrota da Batalha de Filipos no ano 42 a.C. Em seguida, trabalhou como questor, oportunidade que o propiciou a dar seus primeiros passos no mundo da literatura. Entrementes, conheceu Virgílio, o famoso autor da *Eneida*, e com ele firmou laços de amizade. Foi por intermédio dessa relação, aliás, que Horácio conheceu Mecenas, político romano que designou o primeiro objeto de crítica do autor: a sociedade de seu tempo. Nesse caso, as obras inaugurais de Horácio — *Épodos* seguido de *Sátiras*, escritas entre os anos 41 e 30 a.C. — reverberavam seu sentimento de superação frente aos traumas ocasionados pela mencionada batalha. Além disso, certo “caráter jocoso, resvalando pelo irônico e, por vezes, pelo mordaz, perpassa essas obras nas quais se percebe também, a todo momento, a preocupação filosófica” (CARDOSO, 2003, p. 93).

Nos *Épodos*, destaca-se a amizade do poeta com Mecenas, sua vida campestre e a harmonia que ela lhe proporcionava. Além disso, exaltam-se as vitórias nas guerras em que participou e ataques a indivíduos cujo caráter era, aos olhos do autor, corrompido por imoralidades. Para Horácio, tais perversões diziam respeito a personalidades estoicas, como Estertínio e Crispino, que acreditavam ser o espírito empreendedor preocupação exclusiva de escravos e vassalos (CARDOSO, 2003; BICKEL, 1987). E as mesmas preocupações se fizeram sentir em suas epístolas, que representam uma continuidade à tradição do que primeiro se escreveu — no caso, as relações dos cidadãos necessitados ou jovens aristocratas romanos com o meio em que viviam. Ademais, a autossuficiência de raiz epicurista é outro método figurativo presente em seus primeiros escritos, junto à ironia de quando criticava o matrimônio sob a alegação de que era muito melhor um homem relacionar-se descompromissadamente com prostitutas.

Se comparado a Lucílio, o humor dos primeiros escritos de Horácio é mais cauteloso e menos acirrado, de modo que muitas vezes o próprio autor expõe que seus textos são apenas opiniões suas, não havendo motivo de por eles alguém se sentir ofendido. Conforme apontado por Freudenburg (2006), para o autor romano os poemas satíricos são assunto delicado e difícil; não obstante, costumam ser divertidos, embora às vezes saiam da linha e façam todo mundo se encolher de vergonha e medo. Já no caso de o autor se deixar tomar pelo seu espírito, as críticas podem se tornar desagradáveis e beligerantes, perdendo a noção das qualidades mais refinadas

da ironia. Mas, diz Horácio, amigos que são diretos em suas críticas e sensíveis à empresa em questão se comportam de maneira diferente; eles se abrem de modo inteligente e revelador, bebendo o suficiente e sabendo o momento certo de parar. Assim sendo, a escolha de Horácio por personagens de caráter duvidoso em suas sátiras (bêbados, encenqueiros, maldosos etc.) baseia-se fortemente nas teorias retóricas gregas, que tratam críticas e brincadeiras como questões de comportamento cavalheiresco. Algumas teorias da época sobre o assunto argumentavam que críticas a determinadas entidades e sujeitos deviam ser expostas com o máximo decoro, pois eram expressões diretas da nobreza e do valor de alguém. Portanto, certos homens de alto escalão, operando em contextos ritualizados e altamente delimitados, deviam se opor ao vício, e, se necessário, menosprezar e zombar. Na intenção de explicar o porquê dessas opções estéticas de Horácio, Bickel (1987) argumenta que tudo se trata da união de uma perspectiva de ascensão social com a filosofia epicurista, da qual resulta, por sua vez, aquilo que o autor romano denomina de “leitão da manada de Epicuro”. Tal alcunha se explica em trechos nos quais, por exemplo, o autor recomenda o estudo aplicado da filosofia no combate aos impulsos das paixões mundanas.

No que se refere à forma de seus textos, entretanto, Horácio preocupa-se em ser o mais coloquial possível, servindo-se para isto da diatribe helenística. Ainda com relação à forma, as personagens destacadas se encontram num patamar menor que os próprios diálogos, de maneira que as réplicas dessas sátiras sofrem adaptação no intuito de se direcionarem abertamente a adversários fictícios, quais sejam, os leitores. Logo, nas sátiras horacianas, “a animação dialógica é maior do que nas epístolas, pois o adversário fingido também aparece personificado alegoricamente e os exemplos são extraídos com mais frequência do mito, da história e do cotidiano” (BICKEL, 1987, p. 548, tradução nossa).¹⁸ Horácio, por sua vez, tem como alvo personagens-tipo, tolos sem nome e pessoas destituídas de popularidade. Muito mais perto da base da escada social do que do topo, ele não podia se dar ao luxo de fazer inimigos. Não obstante, de acordo com Freudenburg (2006), o tom prazenteiro do poeta romano nem sempre é o que aparenta ser, uma vez que se reveste de uma película de mofa e ofensa subjacente na própria ironia. O comentário político, por exemplo, se faz patente como uma sensação incômoda por tudo o que foi perdido ao longo da vida do poeta. Nesse sentido, semelhantes poemas apresentam alguma tendência luciliana, além de denunciar certa precaução por se

¹⁸ En las sátiras la animación dialogal es mayor que en las *Epístolas*, pues el fingido adversario aparece también en personificación y alegoría y los ejemplos son tomados con más frecuencia del mito, la historia o la vida cotidiana.

distanciarem dos poetas iâmbicos e da Antiga Comédia, apesar de Horácio parecer admitir que eles fazem parte de sua inspiração.

Sobre tais argumentos, Cardoso (2003, p. 93-94) expõe o seguinte:

Nas *Sátiras* essas qualidades desabroçam. Embora Horácio não tenha conseguido libertar-se totalmente da influência de Lucílio [...], deu uma nova configuração à sátira. Enquanto em Lucílio a invectiva era violenta, em Horácio ela se abrandava, dissimulando-se, por vezes, em brincadeira. É possível que os próprios momentos históricos em que viveram ambos os poetas, bastante diferentes um do outro em suas características, tenham sido os grandes responsáveis por essa diversidade de características: o período dominado pela figura de Augusto é mais adequado à bajulação e à lisonja do que ao ataque feroz e frontal. [...] Horácio prefere, em algumas circunstâncias, censurar, por meio da sátira, não uma pessoa determinada, portadora de um certo defeito, mas o defeito, em si, em sua universalidade e generalidade. Desaparece, dessa forma, o tom agressivo e indignado que foi uma das tônicas da sátira de Lucílio, cedendo lugar a um linguajar menos inflamado e retórico, que consegue atenuar o próprio ridículo das coisas.

A esses apontamentos, a estudiosa brasileira faz um levantamento dos assuntos mais frequentes nas *Sátiras* horacianas. Destaca, de início, o Livro I, no qual questões morais são tratadas, tais como a inconformidade financeira, o risco de errar quando se evita um erro e a falsidade de determinados pontos de vista. Ademais, traz à discussão questões sobre literatura, magia, encontros fortuitos de pessoas com pensamentos em comum e, por último, fala de si próprio. No livro seguinte, que é composto por oito sátiras, a moral e seus problemas voltam a ser debatidos, além dos conceitos de lucidez, insanidade e liberdade (CARDOSO, 2003). É válido mencionar, ainda, a sátira do autor voltada à culinária de seu tempo e o regresso do debate sobre literatura, que são seguidos por pautas de natureza jurídica e relacionadas a hábitos moderados de vida.

O satirista que sucede diretamente a Horácio na história da literatura romana chama-se Pérsio (34-62 a.C.). Nascido em Volterra, na Itália, teve uma vida demasiado curta, vindo a falecer quando tinha apenas 28 anos. Porém, enquanto viveu fez questão de aproximar-se de intelectuais de seu círculo, a maioria dos quais gramáticos e filósofos, com quem aprendeu a manipular as palavras da maneira que lhe convinha. Foi fortemente influenciado por Horácio, e teve como amigo de predileção o estoico Lúcio Aneu Cornuto, que também foi seu professor. Além deste, Pérsio era próximo de Troseia Peto, biógrafo de Catão, cuja esposa era parenta sua. No mais, de tão curta vida restam poucos registros, os quais são compensados pela sua diferenciada produção literária. Já se analisadas mais proximamente, como indica Bickel (1987), as obras de Pérsio são, em sua maioria, máximas morais. Sua metáfora dos segredos enterrados em um buraco interpreta o papel social do satirista como alguém que não pode falar

abertamente e, por isso, esconde as verdades que deve contar em lugares distantes, abaixo da superfície (FREUDENBURG, 2006).

A esse respeito, Lucas Amaya (2018, p. 314) discorre que:

Com estilo peculiar e composição corrente de hexâmetros datílicos, Pérsio ficou conhecido por seu estilo obscuro, com metáforas e figuras representativas que traziam aspectos culturais de sua sociedade e com referências literárias muito pontuais. Ele nega uma maior lapidação retórica em sua composição, em verdade, apresenta um estilo duro próximo de uma linguagem comum, próxima à fala, usando ferramentas como quebras bruscas na sequência discursiva. Apesar disso, arcaísmos e vocabulário rebuscado são claros e recorrentes em suas sátiras.

De acordo com tais explicações, o estilo intrincado de Pérsio constitui uma barreira para quem pretende entendê-lo ao primeiro olhar, pois apresenta como conteúdo uma vasta perspectiva cultural, da qual o leitor distante só tem conhecimento se estudá-la por antecipação. Entremeiam-se, nele, a oralidade, caracterizada por elipses e repetições, e o estilo formal, no qual se obedecem as regras do idioma latino.

Conforme Cardoso (2003, p. 98), outras duas influências caras à obra de Pérsio são “a de Lucílio, o criador da sátira latina, cuja obra o escritor teria lido na juventude, e a de Cornuto, que, com suas lições, iniciara o jovem no conhecimento do estoicismo”. E, como já indicado por outros pesquisadores, os assuntos abordados pelo autor romano em suas *Sátiras* são os mais variados possíveis. O primeiro diz respeito a um diálogo em que o eu-narrador conversa com um poeta incógnito, o qual é a favor da poesia moderna e contra tendências helenísticas. Já os outros tratam de questões ordem de moral e religiosa, como o sentido da prece, a obrigação de se estudar para afastar a preguiça, a sabedoria sobre si próprio e a soberba dos filósofos mais conhecidos, a libertação ocasionada pelo conhecimento da filosofia, além da prosperidade e da mesquinhez.

As sátiras desse filósofo figuram em forma de carta ou discurso, e as ideias apresentadas por ele são pautadas em conhecimentos sobre o estoicismo, não tendo a ver com certezas ou depoimentos. Já quanto às dificuldades de compreensão de seus textos, apesar de ser algo inevitável, não deve ser motivo de censura, mas um ponto necessário de interesse para sua interpretação (FREUDENBURG, 2006). Na verdade, qualquer interpretação que proponha descomplicar um autor tão afeito a contradições pode ser considerada suspeita. Pois uma das principais razões para a complexidade de seus escritos é que dois dos principais componentes das sátiras escritas por ele — a imitação de Horácio e da filosofia estoica — estão naturalmente em conflito um com o outro e, por isso, o autor alterna entre polos opostos de franqueza e silêncio, engajamento público e desligamento, e assim por diante. Paradoxo e conflito operam

em muitos níveis nas suas sátiras, encontrados no que seus poemas assumem, o que eles afirmam e no contexto político que eles nos defrontam. Horácio, estoicismo e a questão da liberdade (satírica e política) são para Pérsio diversas pistas da mesma busca.

Freudenburg (2006) dá continuidade às suas considerações sobre a obra de Pérsio esclarecendo que alusões ao sátiro clássico da época de Augusto são frequentes e difíceis de entender nos seus poemas, pois nenhuma de suas seis sátiras hexométricas carece de um modelo em um ou mais poemas horacianos. No primeiro deles, Pérsio refaz, intensifica e adapta a sua época à censura de que Horácio havia se voltado contra a literatura de sua época, visando sua “suavidade” e seu bombástico épico/trágico. A segunda sátira, dedicada ao amigo Macrinus, é uma longa reprovação de desejos humanos entregues na forma de uma diatribe estoica, como Horácio havia reproduzido em algumas de suas sátiras. Em sua terceira e quarta sátiras, ele imita o estilo predominante do segundo livro de Horácio, combinando diatribe e diálogo. Na quinta sátira, que é a mais longa e mais complexa do livro, encontramos novamente o poeta reservado e confidencial dos *Sermões* e *epístolas* de Horácio em uma celebração da liberdade, a mais alta das virtudes estoicas. A sexta e última sátira combina mais um tema horaciano e seu estilo epistolar para se dirigir a certo amigo que, no fim das contas, é o próprio Pérsio.

Aquele que vem a coroar a dinastia dos grandes sátiros romanos é Juvenal, conhecido como “o satírico indignado”. O motivo de tal acunha será explicado mais adiante. O que é lícito dizer, de início, é que Juvenal nasceu em Aquino, comuna de Lácio, entre os anos 55 e 60 d.C., e Roma, em data ignorada, depois do ano 127. Foi em Roma, aliás, que estudou e tornou-se declamador, ocupação que o fez aperfeiçoar seus dotes de satirista. De sua autoria constam dezesseis sátiras. Um fato curioso de sua biografia, destacado por Bickel (1987), é que Juvenal viveu cerca de oitenta anos, só começando a escrever aos quarenta, dando início a uma produção que se destacaria, predominantemente, por seus superlativos e comparações descabidas. Unindo o método satírico à narrativa épica, dava vida a uma personalidade literária astuta e densa, de forma muito mais premente que seus antecessores. Se comparado a Horácio ou Pérsio, Juvenal é radical em exagero, pois rejeita a elegância estilística em favor de um riso “crispado, explodindo de indignação diante dos vícios de sua época” (MINOIS, 2003, p. 93).

Juvenal rejeita os princípios de refinamento, a contida ironia de Horácio e a curta terapia de choque de Pérsio para substituí-las por ataques em escala colossal. Enquanto Horácio enterra a raiva luciliana sob um solo bem cuidado, Juvenal desentera um século de angústia reprimida, mas apenas para lançá-la em cadáveres que, obviamente, já não podem responder a estímulos quaisquer. Já para Mônica Vitorino (2003), o primeiro poema satírico do mencionado autor romano buscava exibir, ao mesmo tempo, seus métodos de criação e apresentá-lo como

revolucionário da arte referida. Logo, a primeira atitude dele é expor a vontade de não querer fazer parte de uma tradição literária estabelecida, mas sim “deseja atingir a poesia de temática mitológica e de estilo grandiloquente [...] e, além dessas, a fábula togata e a elegia, que divertem o ouvinte com seus temas pouco profundos” (VITORINO, 2003, p. 47). Já Freudenburg (2006) reconhece em Juvenal a figura de um moralista conservador, um malandro preconceituoso e desajeitado constantemente provocador, que pode abrir caminho através da bruma do engano para diferenciar o genuíno do falso.

Ainda segundo Freudenburg (2006), que realiza uma análise minuciosa dos principais aspectos das sátiras de Juvenal, muito já foi discutido sobre a raiva do autor em relação à mudança no tom emocional de suas sátiras. Da mesma forma, os críticos divergem quanto à interpretação da frouxidão, inconsistência e desordem estilística e estrutural presentes nas obras de Juvenal. Até tempos recentes, persistiu uma forte resistência em compreender a autoconsciência sardônica na postura indisciplinada do autor. No entanto, o método satírico de Juvenal está sempre imerso em sua própria tessitura, sendo que ele inverte as distinções entre o exterior e o interior, implicando tudo e todos no império disforme e sem limites de Roma. Nesse contexto, a alcunha de “revoltado” surge do fato de Juvenal se mostrar inconformado com a superficialidade das sátiras tradicionais. Dominado por esse sentimento, ele investe em uma escrita renovada, desprovida de qualquer tom conciliador, de modo que, segundo suas próprias palavras, nenhum gênero seria mais apto a expor a verdadeira natureza humana do que a sátira.

Em vista disso, Vitorino (2003) esclarece que logo na sua primeira sátira — que pode ser entendida como uma espécie de prólogo às que se seguem — Juvenal sinaliza sobre como será a continuidade de sua obra. Logo no começo, ele faz aquilo que acima já foi antecipado: avisar o leitor a respeito dos motivos que o levaram a escrever. Para ele, a iniquidade e a corrupção que contaminam a cidade são os principais motivos que o obrigam a escrever. Esses vícios o próprio autor faz questão de elencar, além de dirigir-se diretamente aos grupos sociais que maiormente os propagam, a saber, “advogados desonestos e delatores, caçadores de testamentos, libertos novos-ricos [...], magistrados predadores de províncias, maridos que recebem herança dos amantes das esposas, pervertidos escandalosos, falsários, matronas envenenadoras, adúlteras” (VITORINO, 2003, p. 49), os quais, entre muitos outros, são diretamente responsáveis pela degradação da sociedade. Ainda conforme a pesquisadora brasileira, na sua primeira sátira Juvenal adota Lucílio como autor cujo modelo pretende seguir, pois, para o satirista indignado, o primeiro dos grandes satiristas romanos era o seu mais objetivo antecessor, tomando para si certo tom político que não o fazia desviar das polêmicas em voga. Era Lucílio, além disso, homem cuja sinceridade não se deixava abalar, até mesmo

diante dos assuntos mais complexos e delicados. A única divergência entre os dois autores, no entanto, é o fato de que Lucílio se dirigia diretamente a contemporâneos seus, à sua época ainda vivos, ao passo que Juvenal referia-se através de pseudônimos ou apelidos, dando margem a críticas mais abrangentes.

Em contrapartida, ao que estudiosos procuram explicar, a admiração que Juvenal nutria por Lucílio não era a mesma cultivada pelos seguidores diretos deste, isto é, Horácio e Pérsio. Quanto ao primeiro, nota-se algumas incompatibilidades se comparadas as duas produções, uma das quais a vontade de conceber uma consciência pessoal por meio da ironia, como observa Bickel (1987). E embora divirja no sentido de não ser contido em sua expressividade, ao menos fiava na crença de que, diante de uma sociedade corrompida a tal grau, Horácio provavelmente assumiria uma postura igualmente inconformada. Já no que concerne a Pérsio, segundo Vitorino (2003) e Pascal (2018), não há referências às suas sátiras nos textos de Juvenal. Entretanto, existe um consenso quanto ao fato de que este o conhecia e que buscou imitá-lo algumas vezes. A diferença mais evidente entre os dois é que Pérsio não toma partido ao abordar questões de sua contemporaneidade, nem dirige ataques a entidades ou indivíduos específicos.

Vejamos, mais detidamente, como se desdobram alguns dos enredos das sátiras juvenalianas:

As dezesseis sátiras de Juvenal, divididas em cinco livros [...], começam na monstruosa cosmópole de Roma flaviana e se expandem em ziguezague até os confins da terra [...], mesmo que apenas como uma viagem da mente. Na sátira 2, Juvenal quer fugir para o Polo Norte, imagina uma viagem ao Hades, traça o mapa da conquista imperial a oeste da Irlanda e as terras altas da Escócia, e a leste de Ardaschan. Não precisamos viajar muito para viver a vida grega em Roma na sátira 3, mergulhar nas profundezas do mar congelado de Azov para espiar as origens de um pregado premiado na sátira 4, e visitar todos os lugares da Córsega, Egito, Ásia e do Saara ao paraíso mítico de Phaeacia na sátira 5, antes de Juvenal abandonar sua vítima de volta na favela de Subura, da qual faz parte. As linhas de abertura da sátira 10 obrigam os leitores a vasculhar o globo de Cádiz ao Ganges para encontrar um homem que possa distinguir o verdadeiro do falso. Já a sátira 15, o último poema completo, revela o feriado de aventura de uma vida através do coração canibal do Egito, parando para examinar as conquistas imperiais na Espanha, Grã-Bretanha, Alemanha, Polônia, Romênia e Islândia (FREUDENBURG, 2006, p. 83-84, tradução nossa).¹⁹

¹⁹ Juvenal's sixteen satires, split into five books [...] begin in the monstrous cosmopolis of Flavian Rome, and expand to zigzag to the ends of the earth [...], if only as a journey of the mind. In satire 2, Juvenal wants to escape to the North Pole, imagines a trip to Hades, and traces the map of imperial conquest west to Ireland and the Scottish highlands, and east to Ardaschan. We do not need to travel far to live the Greek life in Rome in satire 3, plunge the depths of the frozen sea of Azov to spy the origins of a prize turbot in satire 4, and visit everywhere from Corsica, Egypt, Asia, and the Sahara to the mythic paradise of Phaeacia in satire 5, before Juvenal dumps his victim back in the slums of the Subura where he belongs. The opening lines of satire 10 appeal to readers to scour the globe from Cadiz to the Ganges to find a man who can distinguish true from false. Satire 15, the last complete poem, spins out the adventure holiday of a lifetime through the cannibalistic heartland of Egypt, stopping to scan imperial conquests in Spain, Britain, Germany, Poland, Romania, and Iceland.

É por intermédio dessas viagens instáveis, como um barco à deriva, que Juvenal predispõe o leitor a conhecer as faces mais repugnantes da humanidade, sem poupar nada nem ninguém. Suas investidas, orientadas por um interlocutor atento à obrigação do sátiro de exercer temperança, consolidaram o ideário definitivo da sátira romana na Antiguidade: o combate aos modismos contra-hegemônicos e, conseqüentemente, a defesa das tradições (MINOIS, 2003). No caso de Juvenal, que não hesita em manifestar abertamente seu ódio pelos vícios degradantes, sua voz literária é como uma navalha que atravessa tudo que lhe vem à frente, deixando ao rés-do-chão até as mais proeminentes personalidades de sua época.

Apesar de sua produção diferenciada no que tange à forma da sátira, a fama de Juvenal, de acordo com Vitorino (2003), só veio a repercutir muito depois de sua morte, mais especificamente pela pena de Lactâncio, autor cristão que foi conselheiro de Constantino I no século IV d.C. Este escritor direciona elogios a Juvenal, mas de forma muito breve, não se detendo em pormenores. Já quando se trata de influência direta, o primeiro nome que se destaca é Ausônio, político romano que nasceu e morreu no que hoje é território francês. Depois desses, alguns outros autores adotaram os métodos de criação juvenalianos para escrever seus próprios textos. Em todo caso, foi entre os séculos III e IV que alguns poemas do autor tornaram a despertar interesse, pois as suas alusões a personagens converteram-se em documentos cuja importância histórica só o tempo tratou de revelar. Além disso, alguns dos termos pelo autor empregados serviram para a elaboração de comentários críticos sobre as sátiras.

Como extensão desse reconhecimento tardio, a fama de Juvenal repercutiu no século VI através de Boécio, após o que se seguiu novo período de esquecimento, o qual só veio a findar no século VIII. Foi nesse tempo que na Europa difundiu-se a sua obra, notadamente na França e na Itália. E, ao longo de toda a Idade Média, em que o latim vigorava sob a sombra dos idiomas vernáculos, o satirista fez-se presente como nunca, a influenciar vários autores de grande vulto, tanto literatos como, inclusive, historiadores. Dentre esses que se deixaram inspirar por Juvenal figuram nomes como Dante, Boccaccio e Chaucer (VITORINO, 2003). No Renascimento, porém, tal fama não diminuiu. Entre os séculos XVII e XVIII, sua leitura era uma constante na vida dos poetas. O filósofo francês Jean-Jacques Rousseau admirava-o pela intrepidez com que Juvenal zombava da corrupção; já na Inglaterra, um de seus admiradores e seguidores foi Lord Byron, que o cita em cartas e algumas obras literárias suas; na Alemanha, por seu lado, leram-no com avidez Schiller e Goethe, entre outros.

Por fim, no século XIX, foi a vez de estudos sobre o autor surgirem em número considerável. Uma questão a ser ressaltada, no entanto, foram os supostos forjamentos de

algumas sátiras de Juvenal, hipótese levantada pelo erudito alemão Otto Ribbeck, a qual foi reforçada pelo também estudioso alemão Otto Jahn. Esse impasse permanece sem resolução. Ainda assim, a influência de Juvenal estendeu-se até o século XIX, sendo Victor Hugo o último grande autor a se inspirar em sua obra, particularmente em sátiras dirigidas a Napoleão (VITORINO, 2003). Como prova incontestável de sua marca indelével na história da literatura até os dias de hoje, basta dizermos que as máximas “pão e circo” e “mente sã, corpo são” constam de sua autoria, tendo-se tornado ditados populares em todo o mundo.

Mas o que dizem os teóricos modernos sobre a forma e o método satíricos? Georg Lukács, o mesmo filósofo que se debruçou sobre a forma do romance por várias ocasiões, também discorreu acerca da sátira tanto em *O romance histórico*, de maneira esparsa, como mais detidamente em um ensaio seu, aqui já mencionado, intitulado “A questão da sátira”. Nesse texto, presente no volume *Arte e sociedade: escritos estéticos* (2009a), vemos o pensador húngaro classificar a sátira como “o filho enfeitado da teoria burguesa da literatura”. Tal rótulo se deve ao fato de ela não figurar como tema frequente de discussão, exceto em alguns casos. Entretanto, o próprio Lukács não deixa de ressaltar que a literatura burguesa do período revolucionário produziu algumas obras satíricas de grande importância no cenário das literaturas europeias, tais como *As viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, e *Cândido, ou O otimismo* (1759), de Voltaire.

Explorando o campo da filosofia clássica alemã, Lukács começa destacando o pensamento de Friedrich von Schiller, em cuja obra *Poesia ingênua e sentimental* (1801) constam as bases de uma teoria consistente sobre o tema. Para este filósofo, o mundo existente na sátira se contrapõe ao ideal como realidade suprema; ou, mais detalhadamente falando, o mundo da sátira é um espaço onde a ingenuidade não mais prevalece integralmente, pois há uma consciência, por parte do autor, de que os fatos a que ele se propõe a analisar apresentam-se em seu grau máximo de realidade. Consequentemente, autores como Juvenal, na Antiguidade, e Jonathan Swift, na modernidade, figuram em seus textos certo sentimento de contradição moral, além de um ódio inflamado contra as perversões de mesma ordem. Assim sendo, conforme Schiller (1998), os satiristas que viveram em tempos de degradação tiveram diante de si um horrível espetáculo de corrupção moral, ou, de outra maneira, suas próprias experiências semearam amargura em suas consciências. Também o espírito filosófico, separando com ímpeto e sendo penetrado nas profundezas das coisas, inclina os ouvidos para a austeridade com que Rousseau, Haller e outros conceberam o mundo.

Na continuação de seus argumentos acerca da tese schilleriana, Lukács (2009a) observa que a necessidade é a pedra de toque da representação do satírico, pois o poeta, imbuído de tal

impulso, representa a realidade sob a influência degradante da sua contemporaneidade. Ou seja, o poeta satírico é aquele que figura a realidade sem subterfúgios ou mascaramentos, opondo o mundo tal como ele é como o que ele deve ser, conforme a sua natureza. O pensador húngaro ainda esclarece que, à parte de seu caráter abstrato, a tentativa de historicização da expressão satírica teve razoável valor no que surgiu como teoria sobre o tema. Não obstante a forma um tanto superficial com que Schiller tentou documentar as manifestações artísticas, tal metodologia não deixou de ter sua importância registrada — sobretudo nos anos seguintes, em que ela serviu para associar questões estéticas e históricas no que seria o esboço de análise dialética.

Já Hegel, por sua vez, considera a sátira uma forma de arte desagregada da estética clássica, caracterizada por um antagonismo entre a subjetividade restrita e um mundo decadente, cuja origem remonta à sociedade latina. Em outras palavras, para Hegel, a sociedade latina era — ao menos no campo literário — essencialmente decadente. Assim, o método satírico se mostraria incompatível com a época do filósofo alemão, uma vez que sua base está na abstração e na autossuficiência, que se opõem frontalmente à realidade (LUKÁCS, 2009a). Dessa forma, Hegel entende que a literatura latina não se compromete, em essência, com a materialidade histórica, afastando-se da verdade.

Lukács, por outro lado, aponta que Hegel reconhece o surgimento da sátira na Antiguidade romana, mas desconsidera as produções do gênero desde o Renascimento e a Reforma — como em Maquiavel, Rabelais e Ulrich von Hutten — até a Revolução Francesa (LUKÁCS, 2009a, p. 165). Conclui-se, portanto, que, devido à sua desconexão com a realidade e sua abstração, a sátira configura-se, para Hegel, como um gênero artístico notadamente imperfeito.

A citação a seguir complementa o que Hegel, sob a ótica de Lukács, pensava respectivamente sobre a sátira e a comicidade:

Antes de mais nada, ele define o ridículo, com justeza e profundidade, como um “contraste entre o essencial e sua manifestação exterior”. Mas o ridículo deve ser depurado para se elevar ao “cômico”. A observação e o conhecimento deste contraste entre a essência e sua manifestação devem se elevar a uma figuração realmente artística; só assim a “reconciliação” torna-se a base do método criador. [...] Hegel rejeita a sátira por sua “secura”; quando fala da desagregação da forma artística medieval (e, portanto, do nascimento da arte moderna, da arte burguesa), ele põe apenas o humor, que tem também a “reconciliação” como base filosófica, no lugar deixado vazio pela história e que, quando da desagregação da arte antiga, havia sido ocupado pela sátira; finalmente, em sua Estética, ele simplesmente não cita os grandes representantes da sátira, ou, quando o faz, interpreta suas obras como “cômicas” ou “humorísticas” (LUKÁCS, 2009a, p. 165-166).

Dito de outra maneira, na opinião de Hegel existem condições específicas para que o ridículo se eleve ao cômico. A principal delas, com efeito, é o nível de variação entre a estrutura de um objeto artístico e sua figuração propriamente dita; assim, o que o autor concebe como manifestação satírica genuína nada mais é que a harmonia entre a aparência (exterior) e o sentido (interior) do gesto criador. Já quando se refere à desagregação da arte moderna promovida pela ascensão da burguesia, predomina a preferência da expressão humorística frente à sátira. Em paralelo — e como reforço aos argumentos primeiros —, o filósofo alemão não releva obras literárias reconhecidamente satíricas, considerando-as um nível abaixo das demais categorias de figuração, pois que superficial, não suscitando questionamentos aprofundados.

Dá-se para Lukács (2009a), então, um intervalo, ao longo do qual notam-se mudanças determinantes na compreensão do método satírico. O que ocorre é aquilo que o pensador húngaro classifica como retorno da fase revolucionária da burguesia. E Theodor Vischer, um dos principais filósofos alemães depois de Hegel, desvincula-se parcialmente dos pensamentos deste sobre a sátira ao relevar o século XVI romano, abrindo mão de uma análise centrada nos três séculos seguintes. Para Vischer, a sátira ocupa um lugar fronteiro entre a arte pura e a rebaixada. Tal como Hegel, no entanto, para ele a aproximação da sátira com o real é fundamental para delimitar suas fronteiras. Assim sendo, autores como Jonathan Swift, conhecido pelos seus excessos, era para Vischer alguém cujas obras cômicas transmitiam forte sentimento de amargura. Sob esse ângulo expressa-se o contraste entre a objetividade que a sátira deve ter e aquilo que tanto Hegel como Vischer nomeiam de idealismo filosófico, que nada mais é que a abstração da realidade em cenários alheios às problemáticas sociais.²⁰

No fim das contas, nas palavras de Lukács (2009a), a sátira é a figuração combativa por excelência da literatura, caráter que se nota tanto em *VPB* como em *TN*. Ela dá a ver conflitos sociais de toda a ordem, em especial de caráter histórico — como será o caso deste estudo, em que dois grandes romances históricos da América Latina serão estudados à guisa de elucubrar conflitos que aproximam ambas as nações. Além disso, o que se manifesta na sátira não é a razão ou o objeto a ser combatido, nem o combate por si só. Trata-se, na verdade, do modo de manifestação que, sem subterfúgios, dá a ver um conflito patente. Em outras palavras, a forma da sátira, sozinha, é o que exprime um combate de forças antagônicas, condensando-o

²⁰ Em complemento a isto, Lukács observa que “o idealismo contrapõe o indivíduo artisticamente produtivo à sociedade, ao estado da sociedade, ao espírito da época, em vez de contrapor o escritor enquanto representante de uma determinada classe, num estágio determinado de seu desenvolvimento, a um sistema social determinado” (LUKÁCS, 2009a, p. 167).

objetivamente. Este pensamento, concebido pelo filósofo húngaro, encerra os argumentos anteriores, que envolviam a sátira numa série de questões secundárias, as quais reduziam sua importância perante os outros métodos criativos e gêneros literários.

Já a questão da oposição entre essência e fenômeno é outro tema do qual Lukács (2009a) não abre mão de discutir. Segundo ele, tal antagonismo é determinante para se entender melhor a sátira, pois a matéria dela é a vida em sociedade. Logo, no entender do filósofo, o fenômeno pode ser compreendido como movimento social — ou por outra, ação ou fato histórico —, e a essência seriam as suas justificativas, as suas origens, os seus porquês. É por isso mesmo que, quando busca definir semelhante antagonismo, o filósofo húngaro se remete a Marx e seu *Capital*, no qual se explica a dialética entre o preço das coisas e as forças que as produzem. Esta, pois, seria a base não apenas da sociedade, mas de toda a verdadeira literatura, de maneira que, em outro trecho, encontramos Lukács classificando a essência como “as forças motrizes dos eventos” (2009a, p. 170). Tal é, também, a base da sátira.

Convém ressaltar outro detalhe: para Lukács (2009a), a dialética entre fenômeno e essência, especificamente no romance, é apresentada num sistema mais dinâmico de mediações, muito embora em alguns casos essa dialética possa não ser expressa abertamente. Assim sendo, o mundo dos fenômenos no romance emerge como componente da totalidade social de uma dada época. Por outras palavras — e tomando como exemplo *As viagens de Gulliver*, de Swift —, o herói do romance condensa por si só a dialética essência/fenômeno. No caso de Gulliver, nele condensam-se todas as contradições, as quais ganham vida a partir de seus defeitos e qualidades. Algo similar pode ser dito sobre *Cândido*, de Voltaire, cuja personalidade contrastante, ora aventureira, ora pacífica, congrega os mesmos impasses. Ainda nesse sentido, Lukács (2009a, p. 172) refirma a figuração “do fantástico, do grotesco e até mesmo, por vezes, do fantasmagórico” na sátira, pois, segundo ele:

Através de um caso nítido e gritante, tais fatos trazem à superfície sensível, imediatamente perceptível das coisas, a essência de um determinado estágio de desenvolvimento de uma classe social ou mesmo de toda uma sociedade de classes. Em tal caso particular, que se apresenta na própria realidade, encarnam-se a unidade imediata e, ao mesmo tempo, o contraste imediato entre essência e fenômeno (LUKÁCS, 2009a, p. 172).

Ou seja, a manifestação da sátira reproduz uma fase específica da sociedade, chegando a espelhar, em alguns casos, a totalidade de uma determinada classe social. Nessa figuração objetiva, todavia, não escapa à percepção do escritor o sentido de unidade, o qual dá vez ao contraste entre a história e sua origem. Reforça esses argumentos a observação de Ana Laura

Corrêa (2019), para quem, na sátira — contrariamente a outras manifestações literárias em que o acaso e o necessário precisam unir-se para que a dialética artística se efetive, uma vez que, na arte realista, o sentido histórico se encontra patente —, é o acaso que deve ser elevado à categoria de necessário. Dito de outra maneira, enquanto nas demais figurações artísticas o acaso e a necessidade são interdependentes, equivalendo-se em matéria de conjunto e unidade, na sátira o acaso tem maior importância, pois só ele pode ser elevado à categoria de estritamente necessário. Logo, o “acaso figurado na sátira efetivamente diverge da realidade e se afasta das mediações reais, assim, por divergir qualitativamente dela, pode evidenciar, neste contraste, o conteúdo oculto (essencial) dessa mesma realidade” (CORRÊA, 2019, p. 74).

Acresce a essas considerações da pesquisadora brasileira o que observa o próprio Lukács, quando indica ser qualquer evento próprio de figurar na sátira, mesmo ao apresentar certa desproporção em comparação com a realidade. Como consequência, a sátira converte em consciente aquilo que possui natureza espontânea, indicando-lhe a defesa de uma posição. É como se toda matéria afetada pela sátira, ainda que de caráter natural, se convertesse em necessária e, portanto, refletisse o real em sua essência. Nesse sentido, Lukács (2009a, p. 176) ainda acrescenta que “o efeito de realidade depende muito pouco [...] da exatidão fotográfica do detalhe”, de modo que a sátira “liga acaso, possibilidade e necessidade, fenômeno e essência, de modo diverso daquele que ocorre na própria realidade; e nela são afastadas as mediações reais”.

Há uma ressalva, ademais, quanto ao contraste entre a não tipicidade de alguns detalhes da sátira e a legitimidade do conteúdo, isto é, apesar de na sátira as contradições fugirem muito da realidade narrada, tal distanciamento não a desvincula da legitimidade do conteúdo exposto. Sob esse ângulo, “as contradições da forma são, também aqui, o reflexo das contradições dialéticas do conteúdo” (LUKÁCS, 2009a, p. 177). Na sequência desses enunciados, o pensador húngaro detalha questões que vêm a somar consideravelmente para o esclarecimento da forma moderna da sátira e, além dela, dos romances que nesta tese serão analisados:

Aparece assim uma realidade poética que, tanto em seus detalhes quanto em sua totalidade, é um reflexo correto da realidade, mas que se afasta dela na ligação do detalhe com o todo — em sua estrutura, portanto —, criando assim a aparência de uma realidade nova e original. Este distanciamento da realidade (que continua a ser, contudo, uma reprodução correta da essência da realidade), esta contínua oscilação entre o real e “irreal”, cria a impressão do grotesco e do fantástico. Na verdade, isso ocorre somente quando este “irreal” expressa, no nível do conteúdo, precisamente a essência da realidade; se isso não ocorrer, o fantástico degenera necessariamente num jogo fútil e grosseiro com elementos reais deformados e arbitrariamente ordenados. O fantástico e o grotesco efetivamente poéticos produzem seus efeitos precisamente porque a força de impacto sensível do fenômeno revela imediatamente a essência que

o funda e vice-versa: no detalhe grotesco, “inverossímil”, expressa-se imediatamente a profunda verdade das relações em sua totalidade (LUKÁCS, 2009a, p. 177).

No caso, para Lukács, toda desproporção da realidade promovida pela sátira, todo exagero de seu conteúdo, tem uma explicação relativamente simples: por trás dessa realidade a que ele intitula de “poética” repousa a mais fiel figuração da realidade, só que sob o ponto de vista combativo, de ataque objetivo e certo a forças imperativas no bojo dessa realidade. Por isso, o papel do autor nessa figuração é basilar, pois ele tem de ser — além de conhecedor da realidade satirizada — um artista consciente de seu papel como revelador dos contrastes sociais, o mais das vezes ocultos das versões oficiais da História. É lógico que, como o próprio pensador húngaro esclarece acima, não é legítima a sátira em que só emergem figuras grotescas, cuja relação com a realidade jaz apenas no campo da fantasia; é preciso que a apresentação desses exageros descritivos esteja logicamente vinculada a fatos e figuras reais, histórica ou realisticamente preexistentes. É aí que a essência da realidade emerge, desse diálogo frequente entre personagens e acontecimentos reais e fantásticos.

Ainda no tocante ao papel do autor satírico, seus ataques se voltam a uma tendência de transformação histórico-social, ou por outra, uma da sociedade numa época específica. E tais ataques direcionam-se a determinadas práticas dessa sociedade. Não obstante, conforme Lukács (2011), apenas uma classe era capaz de expressar as contradições do mundo moderno; tratava-se, pois, da classe progressista, a única que podia lançar olhares exteriores — e, portanto, reformuladores — às desigualdades representadas pelas forças produtivas. Isto não quer dizer, porém, que de tais forças produtivas não surjam sátiras, as quais, em todo caso, não alcançam a profundidade das forças opositoras.²¹ As sátiras da classe oprimida, aliás, são aqueles que surgem a partir de um sentimento único, que a distingue das demais; trata-se da indignação, “do desprezo e de um *ódio* tornado clarividentes graças à paixão, à reflexão e à compreensão do real” (LUKÁCS, 2009a, p. 181). Ora, esse quesito motivador é aquilo que possibilita ao satirista ser comparado a um médico ao fazer um diagnóstico do estado de saúde de seu paciente. Só que, no caso, o satirista é movido por algo diferente, a saber, aquilo que o pensador húngaro intitula de “ódio sagrado”, algo como um impulso criador. O ódio sagrado mencionado por Lukács é o mesmo, segundo o próprio, que propiciou a Revolução Francesa e tantas outras postas em prática pela classe revolucionária.

²¹ Essa observação oferece nova feição à sátira em comparação à sua origem, quando, conforme já analisado nesta pesquisa, os mais proeminentes satiristas romanos estavam a serviço das classes dominantes, e dirigiam críticas à sua própria classe com vistas a preservá-la das inovações emergentes.

Ao voltar-se provisoriamente às teorias de Schiller, Hegel e Vischer, porém, o filósofo húngaro deixa provisoriamente de lado suas críticas às teorias deles e reforça que de algum modo elas representam uma superação do pensamento subjetivo idealista. No caso de Schiller, que segmentou a poesia sentimental entre sátira, elegia e idílio, ocorreu uma superação do pensamento vigente, o qual desconsiderava a dialética entre o que é produzido e por quem se produz; ele assegura, assim, uma interpenetração dos gêneros, uma elevação que o levava a exprimir para além de suas intenções primeiras. A despeito disso, Schiller entende a sátira como modo de percepção, e não como método criador relacionado a critérios sociais. Já seus sucessores, Hegel e Vischer, regrediram ainda mais, insistindo que a sátira era um gênero literário e não um método criador, renegando-a ao ostracismo de um passado remoto e esnobando-o pelo fato de que tal método é crítico em relação à classe a que eles pertenciam.

É certo que as sátiras, no fim das contas, não eram produzidas apenas por escritores antagônicos à classe dominante. Mas, quando autores burgueses criticavam sua própria classe em declínio, o resultado era eventualmente desesperador, visto que o autocriticar-se representava isto: o desespero de não encontrar saída para problemas em evidência. Seus horizontes estavam cerrados para a perspectiva da abolição do capitalismo e, sobretudo, de uma cisão com sua classe. Vê-se, então, a mudança de perspectiva da sátira, de uma crítica social, na Antiguidade, para uma crítica aos costumes específicos, na Modernidade. E, como consequência, “somente o ódio, o desprezo e a indignação contra o que merece ser odiado, desprezado e causar indignação podem se tornar o ponto de partida ideológico indispensável à sátira” (LUKÁCS, 2009a, p. 188). Por fim, o pensador húngaro reafirma aquilo que já tinha postulado e que nos é muito caro — que a sátira é, acima de tudo, um método criativo, o qual pode inserir-se em todos os gêneros literários e adaptar-se a eles com vistas a criticar aquilo que convém: as más práticas que a burguesia e o capitalismo, no passado e no presente, têm manifestado sem sequer se camuflar.

Ao direcionarmos nossa atenção para o teórico canadense Northrop Frye, em sua obra *A anatomia da crítica*, encontramos considerações que iluminam o método criador da sátira. Frye sustenta que a sátira emerge de tentativas de mimetizar os intrincados labirintos da existência humana, uma vez que a mimetização, por sua natureza, concentra-se na essência do conteúdo, e não na forma. Nesse contexto, Frye defende a associação entre “as formas míticas a um conteúdo mais realista” (FRYE, 2014, p. 369), resultando na representação do inesperado e do incomum. Assim, o teórico define a sátira como uma “ironia militante”, um conceito que se alinha ao pensamento de Lukács, ao entender a sátira como um meio de expressão combativo, capaz de subverter as formas tradicionais de figuração, algo que também ressoa em *VPB* e *TN*.

Além disso, Frye, à semelhança de Lukács, reconhece o grotesco e o absurdo como componentes fundamentais do método satírico, os quais devem ser apresentados de forma medida e calculada. Segundo esse teórico canadense, é imprescindível que a sátira inclua pelo menos uma figuração grotesca, reconhecível ao leitor, bem como um padrão moral implícito que sustente seu caráter militante. Outra convergência entre os dois teóricos está na concepção de que o satirista deve ser criterioso na seleção das absurdidades que pretende retratar, garantindo que essa representação seja conduzida por uma atitude moral.²²

No caso das sátiras que abordam as mazelas da sociedade, é possível perceber um certo desconforto por parte de seus autores ao escrevê-las. É o caso do já mencionado Jonathan Swift, cujo coração se sentiu oprimido ao dirigir críticas, em sua compilação de escritos satíricos intitulada *Modesta Proposta*, à situação de calamidade social da Irlanda em determinado momento do século XVIII. E, quando ocorre essa compatibilidade entre a realidade degradante e imagens grotescas criadas pelo autor, o mundo retratado na obra literária confunde-se entre imagens reais e falsas, entre o exagero e o exato. Por conseguinte, Frye designa mais dois elementos dos quais a sátira se serve; são eles o engenho — ou seja, a capacidade de criar cenas de modo a conformar a fantasia ao mundo real, e vice-versa — e, claro, um objeto de ataque, que, nesse caso, coaduna apenas com a vida real, ligando-se a ela diretamente.

Sobre esse sentimento de fúria pelo qual o autor é absorvido, é necessário observar o seguinte: ele não pode ser infundado ou baseado numa opinião pessoal; ao contrário, precisa embasar-se em fatos históricos para dirigir sua crítica. Deve estar presente, também, o aspecto contingencial, de episódio espontâneo, mesmo que exagerado. Em tal representação, um único personagem pode personificar a figura de diversos outros de mesmo perfil, de modo que, nessa figuração satírica, “predomina a visão de um mundo de ponta a cabeça, dominado por humores e paixões avassaladoras” (FRYE, 2014, p. 373). Nesses casos, os exageros nem sempre se dirigem a figuras reconhecidas da história, podendo as personagens menores, ou coadjuvantes, terem um grau de representatividade tão elevada como seus antagonistas. Assim, ainda conforme Frye (2014, p. 375), ressalta-se o caráter simbólico da sátira, cujo espelhamento emerge de “um conjunto de convenções em grande parte inventadas por excêntricos mortos [...] as fontes e valores das próprias convenções são alvo do ridículo”.

Complementam tais classificações o fato de que a sátira, desde o seu princípio, esteve interessada em toda a ação humana, buscando retratá-la sob a égide do cinismo, dando vazio a

²² O termo moral, aqui, designa paradoxalmente uma ação/atitude transgressora, que visa o confronto direto das forças opressoras.

uma expressão hipotética da vida. Quando voltada à religião, segundo Frye (2014), a sátira imiscui-se à paródia da vida sacramental, atribuindo complexidade àquilo que aparentemente é simples no quadro figurativo. Por exemplo, sob o ângulo de visão da sátira, a vida camponesa pode apresentar um nível de profundidade mais elevado que o dos seus superiores. E nesse mesmo sentido, o mundo paralelo, onde fatos extraordinários acontecem inúmeras vezes, torna-se uma contrapartida ao mundo material, fazendo um contrapeso irônico a este e a seus padrões. Sob esse signo, pois, a leitura passa a ser ao mesmo tempo expositiva e analítica,

[...] de ruptura da massa de estereótipos, de crenças fossilizadas, dos terrores supersticiosos, das teorias excêntricas, dos dogmatismos pedantes, das modas opressivas e de todas as outras coisas que impedem o movimento livre (não necessariamente, é claro, o progresso) da sociedade (FRYE, 2014, p. 380-381).

Nessa citação, o termo “ruptura” tem muito a nos dizer. Em princípio, traduz as pretensões já indicadas dos autores das sátiras, redefinir as representações dominantes da história. Por outro lado, mas no mesmo sentido, ela aparece para decretar o fim do respeito a essas verdades, ao medo dos movimentos populares antagônicos às formas hegemônicas. Por isso, em muitos casos ocorre o rebaixamento de determinadas personagens satíricas, as quais podem figurar como seres fisicamente desproporcionais, como anões ou gigantes.²³ Tal característica, aliás, é própria da sátira desde o seu surgimento, para o qual o obsceno muitas vezes ocupa o lugar daquilo que jaz sob absoluto decoro.

No mais, ainda segundo Frye (2014), não é incomum na sátira a apresentação de cenas obscenas, que são apresentadas à guisa de romper com o decoro do tradicionalismo. Trata-se, na verdade, de um ataque ao que se conhece por senso comum, isto desde os tempos de Rabelais, Petronio e Apuleio. Outro ponto a se destacar — e do qual o teórico canadense faz menção a obras como *Gargântua e Pantagruel*, de Rabelais, e *Finnegans Wake*, de Joyce²⁴ — é “a tempestade verbal, a tremenda enxurrada [...] e tecnicismos eruditos” (FRYE, 2014, p. 383) que as obras satíricas apresentam desde o princípio. Indica-se, ainda, a figuração de símbolos religiosos, os quais são parodiados, sugerindo significados totalmente diversos dos conhecidos pelo leitor comum: de pecado, de heresia e, até mesmo, de adoração ao demônio. Quanto às personagens, comumente assumem caráter de bestialidade ou loucura, contrastando diretamente

²³ Nos dois romances analisados neste estudo há personagens com tal perfil, algumas das quais serão indicadas nos capítulos subsequentes.

²⁴ As obras estudadas nesta tese apresentam pontos em comum ao serem aproximadas a romances desses autores, de tal modo que alguns de seus estudiosos já indicaram, por exemplo, que o romance brasileiro é uma espécie de herdeiro da tradição menipeia de Rabelais, e que a obra mexicana é uma tentativa de condensação identitária próxima a *Ulysses*, de James Joyce.

com suas imagens românticas. Trata-se, muita vez, de um mundo de fábula, habitado por seres disformes e deuses, os quais são sátiras simbolizadas dos poderes e personagens históricos dominantes. Em sequência, a ironia une-se à tragédia, num panorama sociocultural que representa o mundo degenerado sob a ótica do escritor.

Ainda sobre a sátira contemporânea, vem a acrescentar aos argumentos de Frye o pensamento de José Antonio Llera (1999). Segundo ele, em seu artigo “Prolegómenos para una teoría de la sátira”, nos nossos dias é inconcebível pensar a sátira apenas como um gênero literário, pois tal função ela ocupou exclusivamente na Roma antiga, sobretudo através da obra de Lucílio, que estabeleceu as bases de uma forma satírica. Ela agora, pois, converteu-se no que o estudioso espanhol classificou de modalidade, consoante os postulados de vários historiadores. O atravessamento da sátira em obras de gêneros diversos é, sem dúvida, a mais clara evidência dessa constatação, uma vez que, na atualidade, as manifestações se interpenetram, sobretudo no que tange à literatura, arte das mais experimentais. Na continuação de suas considerações, embora haja controvérsias a este respeito, para o estudioso espanhol o humor é um dos traços definitivos da sátira, sem o qual seu objetivo final não alcança êxito. Pois o sarcasmo, este sim indissociável da zombaria, serve como impulsionador para as pretensões de se contrapor essência e aparência, representação simbólica e fidedigna. Em outras palavras, se o riso não for alcançado, que pelo menos se intenda a sua intenção; se o chiste não for entendido, que ao menos se compreenda o seu germen, o que o provocou.

Llera (1999) segue em suas considerações indicando que foi a psicanálise que deu um passo à frente no entendimento da essência da sátira. É Freud, mais especificamente em seu tratado sobre o chiste e sua relação com o inconsciente, que diz ser o chiste um componente da sátira, e que “quando o chiste não é seu próprio fim, [...] ou ele é um chiste hostil (que serve de agressão, sátira, defesa), ou um chiste obsceno (servindo ao desnudamento)” (FREUD, 2017, 139). No caso da atualidade, porém, pode-se entender o chiste de ambos os ângulos de visão, porque, além de compor a sátira, sendo hostil, ele desnuda a realidade, sendo obsceno. Como consequência, a sátira não mais comporta caráter lúdico; ela não pode ser indiferente, ao menos aos olhos de quem a escreve. Não é difícil associar tais reflexões às que fizemos anteriormente, quanto ao pensamento de Northrop Frye. E o próprio Llera trata-nos de esclarecer isto, quando, ao mencionar o teórico canadense, o contradiz, argumentando que, em vez de os componentes da sátira serem apenas a inteligência e o objeto de ataque, também fazem-lhe parte a abordagem ética, que equilibra ambos os polos. Llera ainda destaca a função da hipérbole e da caricatura nesse modo de figuração, as quais combinam como justa causa da representação satírica, o que muito se nota em *VPB* e *TN*.

Além disso, Lázaro (2000) delinea como uma obra satírica, seguindo os moldes já mencionados, alcança uma envergadura e riqueza estética semelhantes. Como ponto de partida, ele destaca o contexto histórico da realidade que se pretende criticar. A seguir, três tópicos se destacam. São eles o emissor, ou seja, o escritor/observador que denuncia uma dada realidade; o mediador, que é a obra propriamente dita, desde que apresente conteúdo satírico; e o receptor, que é o leitor que compreende e compartilha a crítica. A seguir, destaca-se a mensagem, isto é, o assunto acerca do qual o autor dirige sua crítica. E, como elementos finais, destacam-se o tom, que varia geralmente entre sério e ácido (LÁZARO, 2000). Nesse caso, tais elementos se complementam ao expressar o método satírico, funcionando como certificadores de que a sátira, de fato, alcançou seu objetivo.

À luz das reflexões desenvolvidas, verifica-se que este capítulo empreendeu uma análise minuciosa e abrangente acerca do romance, tanto em sua configuração enquanto gênero literário amplo quanto em suas manifestações específicas, com ênfase particular no romance histórico. Por intermédio de um diálogo crítico com teóricos de reconhecida autoridade, como Lukács (2011), Jameson (2007) e Anderson (2007), foi possível examinar a evolução do romance como uma forma estética que tensiona e articula as dimensões da história e da ficção, consolidando-se como um *locus* privilegiado para a representação das dinâmicas sociais e culturais em suas mais diversas configurações.

No que diz respeito à sátira, o capítulo explorou sua trajetória conceitual ao longo da história literária, destacando seu papel como um método criativo capaz de desestabilizar as narrativas hegemônicas por meio do confronto direto e da compreensão profunda da realidade social e das forças que a moldam. Dessa forma, a sátira foi analisada tanto como um recurso formal quanto, sobretudo, como um meio de questionamento profundo e de enfrentamento crítico, ampliando as possibilidades interpretativas da história e promovendo uma visão crítica das convenções sociais, políticas e culturais.

Tais reflexões configuram o alicerce teórico-metodológico para a abordagem do capítulo subsequente, que se concentrará no exame aprofundado do romance histórico no contexto latino-americano, com foco especial nas tradições literárias do Brasil e do México. Nesse escopo, serão investigadas as condições sócio-históricas que ensejaram o surgimento e a consolidação do gênero no continente, com a identificação de seus marcos referenciais, principais autores e características estilísticas distintivas. Pretende-se, conseqüentemente, explorar as convergências e especificidades entre as narrativas históricas dos dois países, iluminando os pontos de interseção e as particularidades que, em sua riqueza e diversidade,

contribuem para a compreensão e o aprofundamento crítico do romance histórico e da própria história da América Latina.

Capítulo II: O romance histórico na América Latina

Este segundo capítulo, como o anterior, tem por objetivo a exposição de três bases teórico-críticas relacionadas a um eixo norteador em comum, a saber, o romance histórico latino-americano como um todo e, em específico, do Brasil e do México. Por intermédio da interpretação de importantes pensadores da literatura, buscaremos compreender, de forma detalhada, o surgimento do gênero no continente, analisando as condições sócio-históricas que culminaram em suas primeiras manifestações e em sua posterior consolidação enquanto forma literária. Em seguida, o foco recairá sobre a formação do romance histórico brasileiro, investigando seus principais marcos, autores e características estilísticas que o diferenciam e o inserem na tradição latino-americana. Finalmente, dirigiremos nossa análise ao romance histórico mexicano, tanto em sua vertente clássica quanto nas expressões contemporâneas, buscando estabelecer pontos de diálogo e convergência entre os contextos históricos dos dois países e as narrativas literárias que deles emergiram, a fim de iluminar as interseções e especificidades que enriquecem este campo de estudo.

2.1. A ascensão do romance histórico na América Latina

A crítica literária latino-americana frequentemente reconhece *Xicoténcatl* (1826) como o primeiro romance histórico da América Latina.²⁵ Publicado anonimamente na Filadélfia, sua primeira edição foi seguida por uma reedição em Valência, na Espanha, em 1831. Segundo Grillo (2004), há muitas controvérsias quanto à sua autoria, pois ela é atribuída a diferentes autores, como Salvador García Bahamonde, Félix Varela ou José María Heredia. Muitos críticos, porém, consideram improvável que o romance tenha sido escrito por um autor espanhol, haja vista nele a postura simpática à causa indígena e às críticas incisivas à Espanha e aos colonizadores. Ainda assim, a obra é geralmente atribuída a um autor americano, ou,

²⁵ Entre os críticos que mencionam este romance de autoria anônima como o precursor do romance histórico na América latina estão Emir Monegal, em *La Novela Histórica: Otra perspectiva* (1984), que apresenta uma análise crítica do papel de *Xicoténcatl* no desenvolvimento da narrativa histórica na América Latina, situando-o dentro de um contexto mais amplo de interação entre história e ficção. Temístocles Linhares, em sua *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981* (1987), embora centrado na literatura brasileira, reconhece a influência do mencionado romance na formação do gênero histórico em toda a América Latina. Essas obras contribuem para o reconhecimento de *Xicoténcatl* como uma peça seminal do romance histórico e, sobretudo, como um texto fundamental na compreensão da evolução literária do continente.

possivelmente, a um mexicano exilado nos Estados Unidos.

À parte disso, a narrativa de *Xicoténcatl* concentra-se na conquista do México, destacando o confronto épico entre o herói Tlaxcalteca Xicoténcatl e Hernán Cortés. A obra descreve de forma vívida as batalhas sangrentas, as vitórias e derrotas dos povos indígenas, culminando na entrada dos espanhóis em Tlaxcala em 1519. Personagens históricos, como Moctezuma, dona Marina, Diego de Ordaz e o frei Bartolomé de Olmedo, enriquecem a trama, que é amplamente baseada na *História da conquista do México*, de Antonio de Solís, e nos relatos de fray Bartolomé de las Casas, principalmente no que diz respeito à matança dos nobres mexicanos no Templo Maior. Além disso, o romance apresenta uma complexa intriga amorosa, envolvendo Teutila, prometida de Xicoténcatl, que sofre o assédio de Cortés e é salva por Ordaz, complicando ainda mais a dinâmica sentimental com a presença de dona Marina, amante de Cortés e figura central nos desejos de vários personagens.

No final, o romance assume um tom trágico, com a execução de Xicoténcatl e a morte de Teutila antes que ela pudesse vingar sua perda. Como já indicado, a obra critica duramente a brutalidade dos conquistadores espanhóis, pintando Cortés como um personagem arrogante e autoritário. Tal postura crítica aproxima-se das ideias de Jean-François Marmontel em *Os Incas ou a Destruição do Império do Peru* (1778),²⁶ que condena a conquista espanhola. Embora *Xicoténcatl* não incorpore completamente os elementos sentimentais do romantismo posterior, ele se destaca, todavia, por sua crítica à conquista e por antecipar temas do romance indigenista, principalmente no que tange às questões étnicas e aos juízos severos sobre os colonizadores, de modo que esse romance permanece como um marco da literatura histórica latino-americana, notável por sua abordagem única e pelo seu estilo barroco.

De forma geral, segundo Jitrik (1986), o romance histórico latino-americano do século XIX desempenha função basilar na construção das identidades nacionais e no registro das transformações sociais, políticas e culturais que marcaram essa fase de profundas mudanças, ao mesclar elementos fictícios com acontecimentos reais e oferecer, por conseguinte, uma rica reflexão sobre as lutas e as tensões entre o passado colonial e o novo cenário pós-independência que caracterizava os países da América Latina. O século XIX, portanto, se revela não exclusivamente como um período de reconfiguração política e social, mas como uma época de redescobrimto e redefinição cultural, cujas marcas são visíveis nos romances históricos dessa época.

O romance histórico desse continente, ao dialogar com a história, muitas vezes se utiliza

²⁶ No original em francês, *Les Incas ou la destruction de l'Empire du Pérou*.

de personagens e eventos emblemáticos para representar as tensões entre o velho e o novo, entre as tradições coloniais e os ideais modernos de liberdade e independência (ALEGRÍA, 1978). A busca pela identidade nacional aparece como tema recorrente nesse contexto, e os romances históricos se tornam um campo fértil para a exploração das questões relacionadas à construção do estado-nação e ao processo de emancipação da América Latina. Os autores, conscientes do papel que suas obras desempenham na formação de uma memória nacional, optam por narrar eventos cruciais de suas respectivas nações, buscando resgatar e preservar momentos fundadores que, de alguma forma, definiram a trajetória política e social do continente.

O século XIX é, conforme entendemos, um período marcado pela ruptura com as velhas estruturas coloniais e pela emergência de novos poderes. Tal contexto de mudança é explorado pelos romancistas históricos latino-americanos, que, ao utilizarem uma abordagem narrativa que mescla ficção e realidade, conseguem destacar as complexidades e as ambiguidades dessa transição. As tensões entre a liberdade e a opressão, entre as diferentes facções políticas e sociais, são elementos centrais nas tramas de tais romances, os quais buscam não só registrar a história, mas oferecer uma reflexão crítica sobre as escolhas feitas e suas consequências.

Além disso, como pontua Figueiredo (2003), a literatura histórica latino-americana do século XIX revela a influência das tradições literárias europeias, especialmente a francesa e a inglesa, cujos modelos de romance histórico foram adaptados e apropriados de maneira criativa pelos escritores latino-americanos. O caráter épico e frequentemente dramático dessas obras se reflete na construção de personagens heroicos ou trágicos, cujas jornadas pessoais são entrelaçadas com os destinos de suas nações, numa reprodução do romance sob os moldes lukácsianos (LUKÁCS, 2011). Esses protagonistas, muitas vezes envolvidos em dilemas morais e éticos, tornam-se figuras simbólicas da luta pelo futuro da América Latina, representando as esperanças e os fracassos de uma geração que buscava estabelecer uma nova ordem política e social.

A obra de autores como Domingo Faustino Sarmiento, Ricardo Palma e José Asunción Silva exemplifica como a narrativa de extração histórica não se limita a uma simples narração de eventos passados. Como já indicado, tais escritores buscam, acima de tudo, explorar a complexidade das relações entre os indivíduos e o Estado, as disputas ideológicas e os conflitos internos que caracterizam a luta pela construção de um novo país (FIGUEIREDO, 1994). Nesse sentido, a literatura histórica do século XIX serve como um meio de reflexão e crítica sobre as contradições que marcaram a formação das nações latino-americanas, além de fornecer um rico campo de análise para compreender as dificuldades e os desafios enfrentados pelas sociedades na busca por uma identidade própria e independente.

No entanto, a fim de abordarmos a consolidação do romance histórico latino-americano, é necessário remeter-nos ao século XX, especialmente à reflexão de Ángel Rama (2001), o qual sustenta que o esboço dessa narrativa se deu no contexto da consolidação da palavra escrita em geral, e do jornal, em particular. Como consequência, ocorreu a articulação do que o pensador uruguaio denomina de “história conhecida”, ou, em outras palavras, “a estreita relação de um gênero com uma classe social, que, no início do século XIX, é a burguesia mercantil e de funcionários públicos” (RAMA, 2001, p. 42). De outra maneira, é como se o cotidiano da sociedade passasse a figurar em páginas impressas, de modo cada vez mais frequente, flagrante e fidedigno. Esse período de transformação sócio-histórica — complexo em si mesmo e repleto de acontecimentos súbitos e decisivos — conduziu a literatura, de maneira geral, e o romance, de forma específica, à representação de uma realidade histórica periférica relacionada ao continente.

Em face disso, conforme ressaltam Rama (2001) e Josef (1986), no fim do século XIX ganhou espaço o romance de tese latino-americano, impulsionado mesmo pela ânsia de esboçar, em traços cada vez mais amplos e legítimos, as personalidades e tipos sociais da época. De outra maneira, o que se nota é uma ausência de autonomia, para não dizer de originalidade, pois ainda se bebia muito da literatura europeia. Raros são os casos que fogem da reprodução datada, da retratação artificial e desfigurada dos problemas da sociedade.²⁷

Semelhante quadro só veio a mudar, de fato, no início do século XX, durante o qual foram publicados os primeiros romances com traços essencialmente latino-americanos. Classificam-se como distintivos aquilo que se pode interpretar como a representação de uma identidade em comum, a qual abre mão de recursos do naturalismo e do esteticismo para buscar a figuração da realidade histórica. Enquadram-se nesse padrão os romances latino-americanos surgidos principalmente na segunda década do século XX, tais como *Os de baixo* (1916), do mexicano Mariano Azuela, e *Reinaldo Solar* (1930), do venezuelano Rómulo Gallegos. São narrativas que primam pelo registro “de um público com o qual se iniciava o diálogo com o escritor, [...] uma cosmovisão básica de onde surgia um projeto cultural oposto aos valores estabelecidos” (RAMA, 2001, p. 45).

Essa independência do romance latino-americano — como veremos mais adiante, focando nos casos brasileiro e mexicano, respectivamente — coincide com a independência política de alguns países do continente. Decorre disso a adequação do gênero à perspectiva

²⁷ De acordo com Rama (2001), houve duas exceções em relação a tal produção, respectivamente no Brasil e na Argentina: Machado de Assis e Eduardo Gutiérrez. O primeiro, por inaugurar o realismo em seu país, e o segundo, por dar a ver as crises sociais de sua nação.

sociocultural periférica da América Latina, onde o romance buscou trazer à tona uma série de questões culturais, as quais deram vez, conseqüentemente, à busca pela expressão fidedigna da identidade cultural. A esse respeito, Seymour Menton (1993) delimita uma linha temporal muito clara, que se inicia em 1915 e finda em 1945, naquela que ele veio a classificar como “as três décadas de domínio *criollista*” (MENTON, 1993, p. 37, tradução e grifo nossos).²⁸ Foi nesse meio-tempo que, na narrativa do continente, se deu o regresso da busca pela identidade nacional, desta vez, porém, sob o ponto vista contemporâneo, por meio da figuração dos combates entre as civilizações urbana e rural, a exploração em geral, e, claro, o preconceito racial. Como o próprio Menton (1993) enfatiza, ao longo desses anos, a quantidade de romances históricos publicados foi baixa, mas os que surgiram centravam seus enredos na recriação de determinados problemas de ordem histórico-identitária²⁹ e tinham como foco personagens ficcionais.

A seguir, ainda na década de 1940, mais precisamente em 1949, Menton (1993) classifica aquele que, na sua opinião, é o mais destacável romance histórico de cariz *criollista*. Trata-se de *O continente*, primeira parte da trilogia do brasileiro Erico Verissimo, *O tempo e o vento*. Ainda focando a transição da primeira para a segunda metade do século XX, o papel de destaque volta-se para aquele que é um dos precursores do romance histórico latino-americano: Alejo Carpentier. Este proeminente romancista e ensaísta cubano destaca-se logo em sua primeira obra, *O reino deste mundo* (1949), que, na opinião de Fernando Aínsa (1991), foi quem lançou as bases do romance histórico latino-americano. Um dos métodos de que se serve este romancista cubano para a escrita romanesca é a derrição de personagens históricos, como acontece, por exemplo, em *Concerto barroco* (1974) e *A arpa e a sombra* (1978), em que personalidades como Cristóvão Colombo, Isabel I de Castela e Antonio Vivaldi são descritos sob a perspectiva da invenção jocunda.³⁰ E, ainda conforme Aínsa, Carpentier “inverteu o signo do rigor documental e informativo [...] ao abrir mão do método de trabalho que havia definido

²⁸ Durante las tres décadas del predominio criollista (1915-1945), la búsqueda de la identidad nacional volvió a ser una preocupación importante, pero con énfasis en los problemas contemporáneos: la lucha entre la civilización urbana y la barbarie rural, la explotación socioeconómica y el racismo.

²⁹ Alguns desses problemas, conforme Menton (1993), são a luta entre a civilização urbana e a barbárie rural, a exploração socioeconômica e o racismo, abordados em romances como *Matalaché* (1924), do indigenista peruano Enrique López Albújar, e dois romances de autores-estadistas venezuelanos: *As lanças coloradas* (1931), de Arturo Uslar Pietri, e *Pobre negro* (1937), de Rómulo Gallegos, além de *O tempo e o vento* (1949-1961), trilogia de romances do brasileiro Erico Verissimo.

³⁰ Como se verá, os romances a serem estudados nesta tese também se servem de tal método de reescrita em relação aos personagens históricos neles presentes, especialmente *TN*.

com tanta precisão [em proveito da] verdade histórica dos acontecimentos” (1991, p. 16-17, tradução nossa).³¹

Dessarte, a releitura promovida pelo romance histórico latino-americano assume diversas formas, cada qual com seu propósito e abordagem. Uma das mais evidentes é a do historicismo crítico, exemplificado nas obras de Alejo Carpentier, Carlos Fuentes e João Ubaldo Ribeiro, que busca conferir sentido e coerência ao presente mediante uma visão crítica do passado. A história é revisitada conforme as necessidades do momento atual, com o objetivo de ampliar a compreensão da realidade contemporânea. Em outros casos, contudo, essa releitura histórica configura-se como uma tentativa de recuperar origens, justificar identidades ou redefinir as fundações de uma nação. O autor, em face desse contexto, empenha-se em explicar a si mesmo e a seu povo, procurando reconciliar-se com os demônios pessoais e contribuir para a erradicação dos coletivos (AÍNSA, 1991). Nesse sentido, a história torna-se um meio de redescoberta e autocompreensão.

Além disso, ainda segundo Aínsa (1991), o questionamento da legitimidade histórica pode funcionar como uma ferramenta de justiça social, ao transformar personagens marginalizados pela historiografia oficial em heróis ficcionais, restabelecendo a verdade dos fatos por meio da literatura. Assim, ao reler a história de maneira crítica por meio do romance histórico, a literatura expõe, com franqueza, aspectos que a historiografia oficial, frequentemente tida como científica, se recusa a revelar. A narrativa de extração histórica, então, reequaciona as lacunas deixadas por uma historiografia conservadora, a qual tende a minimizar ou tratar como irrelevantes certos problemas locais. Dessa forma, o romance histórico dá voz àqueles que a historiografia oficial silenciou ou perseguiu, como é o caso de *A guerra do fim do mundo* (1981), de Mário Vargas Llosa, que reelabora *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha.

Como se vê, o romance histórico latino-americano se caracteriza, principalmente, por buscar na história “o autêntico indivíduo perdido por trás dos acontecimentos e por descobrir e engrandecer o ser humano em sua dimensão mais vital, mesmo que pareça inventado, embora em última instância o seja” (AÍNSA, 1991, p. 30, tradução nossa).³² Em vista disso, a inovação da linguagem representa um elemento indispensável; tanto que, segundo o próprio Carlos Fuentes (1974, p. 30-32, tradução nossa):

³¹ Carpentier invirtió el signo del rigor documental e informativo practicado en sus obras anteriores al abandonar el método de trabajo que había definido con tanta precisión en el prólogo a *El reino de este mundo*.

³² buscar entre las ruinas de una historia dismantelada por la retórica y la mentira al individuo auténtico perdido detrás de los acontecimientos, descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más auténtica.

A antiga necessidade da denúncia se converte em conceituação muito mais complexa: a concepção crítica de todo o não dito em nossa vasta história de mentiras, silêncios, retóricas e cumplicidades acadêmicas. Inventar um modo de dizer é revelar tudo o que a história omitiu. Sendo um continente de textos sagrados, a América Latina se sente forçada a uma profanação que dê voz a quatro séculos de linguagem silenciada, marginal, incógnita. Esse reavivamento de certa linguagem extinta exige toda uma diversidade de explorações linguísticas que, recentemente, é um dos sinais de progresso do romance latino-americano. [...] Nossa literatura é essencialmente revolucionária, uma vez que nega à ordem estabelecida o léxico que ela desejaria e lhe opõe a linguagem do sobressalto, da reestruturação, da desordem e do humor. A linguagem, em suma, da ambiguidade, da variedade de significados, da constelação de alusões, da abertura.³³

O excerto acima indica um elemento em comum dos romances históricos da América Latina, os quais denunciam e criticam a ausência do que até então não foi dito pelas versões hegemônicas da história. De outra maneira, a história do continente, que a princípio só era evocada por meio de sujeitos estrangeiros (exploradores e navegantes) e sob suas próprias perspectivas, ganha independência a partir dessa modalidade narrativa, a qual tem como uma de suas funções elementares redefinir as representações históricas dominantes. Em vista disso, tornava-se urgente a busca de uma linguagem própria, que divergisse das até então manifestadas.

Ao tratar da sacralização dos textos, Fuentes (1974) menciona as supostas verdades incontestáveis presentes nos diários dos exploradores, que só poderiam ser contrapostas não por outra verdade única, mas por versões diversas de um mesmo evento, manifestadas por sujeitos distintos, compondo um mosaico de testemunhos. Esses sujeitos são os mesmos que o autor convoca para narrar quatrocentos anos desde a chegada dos europeus à América. As explorações linguísticas resgatam a origem do continente e servem para a construção de uma identidade que não se revelaria caso fossem adotadas as premissas do romance histórico tradicional. Assim, a linguagem configura-se como o elemento distintivo mais evidente desse gênero narrativo no continente.

Por seu lado, o caráter revolucionário da literatura latino-americana, especialmente no âmbito do romance histórico, justifica-se pela rejeição aos padrões europeus, marcada pelo

³³ La vieja obligación de la denuncia se convierte en una elaboración mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo que no se ha dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades. La historia se ve calada por continentes de textos sagrados. América Latina se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal y desconocido. Esta recuperación del lenguaje perdido exige una diversidad de exploraciones verbales que hoy por hoy es uno de los signos de salud de la novela latinoamericana. [...] Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria, en cuanto le niega al orden establecido el léxico que este quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor, el lenguaje, en suma, de la ambigüedad, de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones, de la apertura.

rompimento com uma linguagem comedida. Em seu lugar, emerge uma expressão marcada pelo absurdo, pelo insólito, pela ambiguidade e pela sátira, uma forma de combate aberto que, entendida também como método criador, está presente no *corpus* desta pesquisa. A sátira no romance histórico latino-americano distingue-se precisamente pelo traço grotesco e fantástico, sem que se adote um tom conciliador. De modo geral, esse método combativo, presente na narrativa de extração histórica latino-americana, rompe com a rigidez de uma história inerte e passiva, instaurando uma forma de confronto tipicamente latina, enraizada na Antiguidade.

O que se observa, portanto, é a emergência de uma linguagem singular, intrínseca ao romance histórico do continente latino-americano, uma linguagem que, paradoxalmente, opera na confluência entre a conciliação e o distanciamento. Fuentes (1974) embasa sua afirmação no fato de que, superadas as especificidades de raça, classe e bandeira, os autores latino-americanos advertem a respeito de estruturas universais de poder comuns em todo o mundo. A pergunta de como isto se dá é respondida num único termo: a fala, que, servindo-se da palavra para ganhar expressão, diz respeito a todos os povos do passado, do presente e do futuro. Não há nada já acontecido ou que venha a acontecer que não possa ser expresso por ela, de maneira que “nossos escritores podem dirigir suas perguntas não apenas ao presente latino-americano, mas também a um futuro que, cada vez mais, será comum no nível da cultura e da condição espiritual de todos os homens” (FUENTES, 1974, p. 34-35, tradução nossa).³⁴ Assim sendo, tal universalidade surgirá de diversas tensões históricas já vividas, somadas às deformações e ao isolamento cultural delas resultadas, aos conflitos políticos e econômicos e ao caráter fragmentado de nossa formação.

Como resultado da soma desses elementos conflitantes, a literatura produzida tende a ser essencialmente crítica, uma espécie de contraponto ao até então produzido (BONETT, 2009). Por isso, muitos dos romances históricos do continente, escritos sobretudo na segunda metade do século XX, priorizam uma reformulação das visões históricas hegemônicas, não apenas sob a ótica nacional, como também de além mar. Tais romances igualmente se pautam na busca de uma complexa urdidura temporal, a qual se entrelaça e muitas vezes se confunde, visto que sucumbe à busca de dar voz a inúmeras personagens, sejam elas históricas ou não, e a possibilidades reais de desdobramentos, sempre com vistas à figuração do conflito de polos opostos. Nisso, de modo semelhante, a estrutura se configura como revisionista, pois cumpre

³⁴ Nuestros escritores pueden dirigir sus preguntas no solo al presente latinoamericano sino a un futuro que, cada vez más, también será común a nivel de la cultura y de la condición espiritual de todos los hombres.

função de se situar em um limiar entre a tradição e a renovação, entre a retórica e a narração objetiva dos fatos, entre aquilo que a historiografia revelou e omitiu.

Mas, afinal, onde se encaixa a literatura brasileira — ou, mais especificamente, *VPB* — neste recorte espaço-temporal? Para se ter uma ideia introdutória, é preciso recorrer a Seymour Menton (1993), no seu livro *La nueva novela histórica de la América Latina* (1979-1992). Já na introdução, encontra-se uma referência ao romance de João Ubaldo Ribeiro, obra que, segundo Menton, integra o grupo dos sete grandes romances históricos brasileiros produzidos entre 1979 e 1992.³⁵ Os demais romances nacionais que constam nessa lista são, cronologicamente, *Galvez, o imperador do Acre* (1976) e *Mad Maria* (1981), de Márcio Souza; *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago; *O brasileiro voador* (1986), de Márcio Souza; *A casca da serpente* (1989), de José J. Veiga; e *Memorial do fim* (1991), de Haroldo Maranhão. Em seu artigo “Quatro ‘rasgos’: um novo romance histórico”, Maria de Oliveira Giacon (2003) menciona quatro características do romance histórico latino-americano presentes em *VPB*. Segundo ela, esses quatro *rasgos* são, respectivamente, o caráter cíclico da história, o emprego da metalinguagem, a intertextualidade e os conceitos de dialogia, heteroglossia e carnavalização, criados pelo filósofo e teórico russo Mikhail Bakhtin.

Voltando novamente nossas atenções para o romance histórico latino-americano como um todo, para além do que concebe Seymour Menton (1993), outro pensador que se debruçou sobre tal temática foi Fernando Aínsa. Nas bases de seu pensamento acerca do tema, repousa o conceito de reescrita do passado, que se dá de modo similar ao pensamento de Menton. Para Aínsa (2003), a reconstituição do passado por meio do gênero estudado ocorre também sob o efeito de uma revisão da historiografia oficial, com o acréscimo de que tudo ocorreu pelo regresso às fontes historiográficas primárias, como as crônicas navegantes dos colonizadores, que serviram de fonte para a criação literária. Daí a explicação para o uso — como no caso dos dois romances aqui estudados — de uma linguagem neobarroca, fruto exatamente desse mergulho e da fidedignidade que os autores buscam espelhar.

Tal regresso a fontes primárias, todavia, despertou nos romancistas a vontade de revelar o outro lado da história, buscando sempre fazê-lo por meio de “personagens secundários aspectos ocultos da vida privada de heróis y anti-heróis” (AÍNSA, 2003, p. 1). Assim, ao invés da sacralização, ocorre a dessacralização dos mitos fundadores latino-americanos, além da exposição de uma identidade nacional até então omitida no continente, a qual ganha eco nas

³⁵ Todavia, as menções do pesquisador americano a esse romance brasileiro só se encontram na introdução do livro.

especificidades sociais e psicológicas de cada povo, seus contrastes e confrontos. Por revelar tamanho feito e geralmente com grande riqueza de detalhes, a literatura assume muitas vezes um grau de veracidade maior que a própria história. Em outras palavras, o romance histórico latino-americano reconta fatos históricos não a ponto de deslegitimá-los, mas de revivê-los sob novos prismas, nos quais a ficcionalidade e a realidade se confundem propositalmente. Reforça esse argumento o que afirma Josef (2005, p. 186), ao observar que, nessas obras,

A remissão à história do passado foi lida como metáfora do presente, não por rivalizar com a história mas para oferecer outra versão, abrindo uma possibilidade de múltiplas interpretações e reforçar os laços entre a literatura e *mimesis* histórica, expressando a potencialidade das margens. [...] Dialogar com o passado presentifica-o, permitindo que a ficção colabore com o fortalecimento da identidade nacional.

Nesse sentido, o narrar na América Latina é sobrepor-se à ficção, tomando a história como artefato de expressão cultural. Citando como romance elementar *Eu o supremo*, do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, Josef (2005, p. 253) diz que “os personagens históricos nessa obra são referenciais e remetem a um sentido pleno e fixo, imobilizado por uma cultura e que, através do romance, alcançam dimensão de mito”. Como consequência, obtém-se uma contra-história e a subposição da história oficial.

Detendo-se no caso de Carlos Fuentes, autor para o qual a linguagem também integra a realidade, Josef (2005) argumenta que suas narrativas são geralmente urbanas e propõem-se a definir o México e seu povo. Casos típicos desses enredos são *A região mais transparente* (1958), *A morte de Artêmio Cruz* (1962), *Aura* (1962) e *Zona sagrada* (1967), obras nas quais vozes narrativas entre a primeira, a segunda e a terceira pessoas do singular se revezam e se combinam, como num mosaico, e dão a ver “um presente perpétuo e mítico, que se repete numa série de atos cerimoniais” (JOSEF, 2005, p. 257). Soma-se a isto o conceito de romance para o autor, conceito este exposto e reforçado na maioria de seus ensaios: tal gênero representa os conflitos da sociedade consigo mesma, além de expor, nas entrelinhas de seu enredo, debates que vão desde questões filosóficas até opiniões essencialmente críticas. No mais, é no romance que “novidades” emergem, todas relativas a um mundo em constante movimento, a partir do qual nada está absolutamente resolvido, pois representa toda a complexidade da sociedade moderna. A base dessa narrativa é o não dito, que se revela mediante a imaginação do escritor e tem caráter libertador, devido ao modo poético com que tal expressão vem à tona. (COLCHERO GARRIDO, 2001).

No entanto, ao contrário de García Márquez, por exemplo, em Fuentes o romance assume um grau a mais de experimentalismo. Enquanto o autor de *Cem anos de solidão*

geralmente estrutura suas narrativas de forma linear, reconfigurando a trama tradicional predominantemente por meio do elemento fantástico, Fuentes explora o experimentalismo tanto no conteúdo quanto na forma. Alguns dos seus textos configuram-se como verdadeiros labirintos, aproximando-se de *O jogo da amarelinha*, de Cortázar, e dos contos de Borges, a quem Fuentes se revela como um devedor maior. Em outras palavras, conforme observa Josef (2005), esse romancista mexicano não se limitava a reescrever o passado com o intuito de contestá-lo historicamente; sua transgressão se estendia à tradicional forma do romance, ao modo como os fatos eram sequenciados, obedecendo a uma cronologia. Nesse sentido, podemos considerar a produção romanesca de Fuentes mais radical que boa parte a de seus companheiros de continente, para os quais a ressuscitação de episódios omitidos pela historiografia já era o suficiente.

Voltando-nos mais especificamente para o caso do romance *TN*, considerado por muitos sua obra máxima, mais ambiciosa e complexa, nos deparamos com o nível mais elevado de experimentação, uma vez que se busca enquadrar uma temporalidade vasta e uma quantidade enorme de personagens, tanto históricos como fictícios. Ambientado maiormente na Espanha Imperial, de Felipe II (1527-1598), tem como cenários outros espaços e momentos históricos, destacando-se também “por um desdobramento de narradores, pela repetição ritual de sucessos em planos de realidades diferentes e por uma dinâmica mista de fascinação e recusa diante do passado coletivo” (JOSEF, 2005, p. 258).

A mesma Bella Josef (1986), em outro estudo clássico sobre o romance na América Latina, descreve o *magnum opus* de Fuentes de modo mais detalhado, ressaltando que o romancista mexicano dedicou seis anos de pesquisas antes de começar a escrevê-lo. Além disso, expõe-se um aspecto em comum entre *TN* e outro importante romance do autor, *A Morte de Artêmio Cruz* (1962). Ambos são narrativas em que as personagens se deparam com diversas perspectivas, ofertadas também aos leitores pelos narradores. No caso de *TN*, no entanto, as perspectivas espaço-temporais se ampliam consideravelmente, a ponto de que tudo parece repetir-se historicamente, através de personagens históricos como Joana, a louca, e Carlota do México. A divisão em três partes, conforme a mencionada pesquisadora esclarece, pode muito bem ser entendida como o passado, o presente e o futuro em constante diálogo, tudo muito bem encoberto por uma névoa fantástica, onde o real se confunde com o histórico, e vice-versa. Bella Josef (1986, p. 88-89) ainda acrescenta o seguinte a respeito do romance:

Alguns episódios que se repetem, ao longo do livro, são deixados no ar, para que o leitor interprete livremente, sabendo que a história é um gigantesco “quebra-cabeças”. A história da Espanha, condensada em uma geração, é oferecida em visão minuciosa.

[...] Também o descobrimento do Novo Mundo é focalizado em versão fantástica. A última parte apresenta a visão apocalíptica de nossa civilização. Fuentes descreve o que cada país fará para diminuir sua população: na Argentina haverá duelos instigados por tangos; em Moscou se distribuirão exemplares das obras de Trotsky e mandarão fuzilar as pessoas que as lêem; no rio de Janeiro se imporá um Carnaval perpétuo. Na cena final, em Paris, 31 de dezembro de 1999, Polo Febo e Celestina, novos Adão e Eva, presidirão o novo milênio que se inicia.

Como se vê, trata-se de um romance multifocal, multidimensional e, portanto, experimental, mas que não deixa de apresentar particularidades históricas, que muitas vezes emergem sob outras formas. Vale ressaltar uma especificidade que acrescenta ao entendimento do romance em questão e também de outras obras do mesmo autor: o fato de este ser devedor da filosofia de Giambattista Vico, filósofo italiano cuja tese central de seu pensamento vai contra a ideia de história linear. Para Vico, a história é cíclica, e as civilizações que se sucedem, apesar de nunca idênticas entre si, trazem consigo as memórias de seus antepassados, seus avanços e retrocessos, num tempo que emerge em forma de espiral.

O próprio Fuentes (1997), em seu conjunto de ensaios *Valente mundo novo*, expõe ao leitor quão decisiva foi a influência de Vico em seu conceito de romance. O romancista mexicano esclarece que, para Vico, o movimento cíclico da história é resultado da absorção do passado pelas gerações seguintes, em seus logros e fracassos, e o que emerge é uma espécie de presente contínuo. Sendo assim, a história passa a ser uma criação individual, na qual a cultura ocupa papel fundamental e a linguagem passa a ser a ferramenta básica dessa figuração. Objetivamente, a tese de Vico se reforçaria no século XX, quando o passado assumiu uma pluralidade de significados a partir das muitas narrativas emergentes. Na literatura, o retrato mais fiel desse método de figuração seriam as obras de James Joyce, nas quais a história não aparece apenas externamente, mas se manifesta em cada personagem e deles transborda. É Joyce, aliás, quem dá vida ao romance total, no qual se espelha *TN*³⁶ e cujas bases se firmam em uma linguagem pluralista e heterogênea.

Apesar dessas semelhanças, há outra característica que, segundo Sklodowska (1991) e Thomas (1999), se sobressai ainda mais. Trata-se de um conjunto de narrativas que exploram as origens e a formação da América como um todo, bem como de seus países individualmente. Essas obras, incluindo as analisadas aqui, são frequentemente classificadas como romances de fundação, termo amplamente difundido pela estudiosa americana Doris Sommer (2004). Em

³⁶ Segundo o crítico literário mexicano Julio Ortega (2015), o caso de *TN* vai ao encontro do conceito de romance total, visto que congrega diversas narrativas numa mesma obra. Nesse sentido, especificamente no aspecto formal e pela busca de uma identidade nacional, aproxima-se do romance *Finnegans Wake*, de James Joyce. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fnp_z4dlcU>. Acesso em 23. Ago. 2023.

seu estudo clássico, *Ficções fundacionais*, Sommer examina o enredo de algumas das obras seminais da literatura latino-americana, como os romances indigenistas de José de Alencar e Fernández de Lizardi, autores do Brasil e do México, respectivamente. Ela esclarece que essas produções literárias, como o próprio título de seu livro sugere, inauguraram — e, em alguns casos, consolidaram — o conceito de nação em seus países, ao destacarem pela primeira vez os habitantes nativos. Tais obras pioneiras serviram como modelo para as do século seguinte, nas quais os temas centrais foram revisitados sob novas configurações e com a inclusão de diferentes visões narrativas.

Diante disso, o que se anuncia é uma nova poética do romance, a qual se destaca das demais por congregá-las. Em outras palavras, no plano do romance histórico latino-americano não há uma definição muito clara de uma vertente da prosa, senão aquela que privilegia a estética narrativa em detrimento dela mesma. O poder do símbolo linguístico se sobressaiu, de modo que as fronteiras foram estreitadas ao ponto de um romance histórico — sobretudo no caso do continente sul-americano — poder se resumir a uma narrativa aparentemente distante da realidade pretendida. Tanto assim que, em muitos casos, os romances se resumem mais a um experimento do que a uma narrativa homogênea, muito embora não se afastem por completo de um pano de fundo histórico claramente discernível, de modo que neles, como defende Lukács (2011, p. 404), “a relação viva com o presente expressa-se no movimento figurado da própria história”.

Em todo caso, convém ressaltar que esses foram os métodos que fizeram com que o romance histórico da América Latina se distinguisse dos demais nos tempos de hoje, isto muito em face da abordagem histórico-social feita por seus autores. Todos eles, dos três idiomas predominantes na América Latina (espanhol, português e francês), compartilham de situações geopolíticas muito semelhantes, e por isto se aproximam sob outras perspectivas. Podemos citar, de passagem, aquilo que Ángel Rama (2001) classifica como os dez problemas do romancista latino-americano, a maioria dos quais são compartilhados por João Ubaldo Ribeiro e Carlos Fuentes.

O primeiro desses problemas — as bases econômicas — coloca em xeque o contexto em que vivem os romancistas, contexto no qual os autores precisam dedicar-se a atividades paralelas à escrita, muito embora em bom número tais atividades se relacionem ao universo da literatura. Trata-se da vida acadêmica, jornalística, burocrática etc. Por isso mesmo, “o tempo que [o romancista latino-americano] poderia dedicar a escrever é retalhado, e uma das mais penosas impressões da literatura hispano-americana é o sub-reptício ar de *écrivains de dimachine*” (RAMA, 2001, p. 51).

Além disso — como foi, no Brasil, o caso de Guimarães Rosa —, segundo o estudioso uruguaio, a diplomacia destaca-se das outras profissões por oferecer ao autor algum tempo de sobra para produzir. Bem como seus leitores, os romancistas mais ativos pertencem maiormente à classe média, a qual oferta ao criador uma posição socioeconômica privilegiada, a partir da qual ele poderá analisar e expor, tanto por dentro como por fora, as tantas idiossincrasias da classe a que pertence, transcrevendo-a ao papel. Nesse sentido,

A fluidez entre o local e o mundial permitiu na história cultural latino-americana uma permanente transferência de influências enriquecedoras, e inclusive pode-se situar muitos artistas fecundos na confluência da escolha de ambas as elites; pense-se em Miguel Angel Asturias ou Alejo Carpentier, por exemplo, gerados na vanguarda surrealista francesa e, ao mesmo tempo, inseridos na realidade local (RAMA, 2001, p. 58).

A citação acima nos coloca a par do lugar que ocupa o romancista latino-americano: ele se encontra num limiar entre uma arte romanesca tradicional e inovadora, fronteira e centralizada. Em outras palavras, a história ocupa posição central para tais escritores, mas não absoluta, uma vez que as influências para além da fronteira (europeia e norte-americana) indicam um novo caminho de criação literária. Resulta disso os experimentalismos estéticos, a busca por uma linguagem inovadora, a representação para além do que se vê e se sente etc. Como reforça Ángel Rama (2001, p. 61), aí jaz a explicação para a narrativa histórica de nosso continente ter adquirido tamanha importância, “não só pela abundância da produção de romances [propriamente dita], como também pelos seus variados planos de excelência artística”.

Consequentemente, advém uma acentuada preocupação política, que tanto pode desaguar numa produção mais psicologicamente detalhada, como em obras que se alternam entre o avanço histórico e o retrocesso. Nesse sentido, não se pode deixar de observar alguns romances históricos que descabam para um perfil excessivamente politizado, o que reduz sua abrangência, aproximando-o mais a um panfleto do que a uma obra que tenta reproduzir os contrastes sociais. Entretanto, como é o caso dos dois romances destacados neste estudo, existe um bom número de obras que transcenderam a mera defesa ou ataque a certos episódios históricos, alcançando uma perspectiva fidedigna, que retrata os conflitos como convém à visão até então omitida.³⁷

³⁷ Recordemos a distinção entre a arte panfletária e a arte socialmente consciente, esta última necessária e alinhada aos anseios das classes marginalizadas nos países latino-americanos, onde predomina a modernidade periférica, com suas implicações diretas no subdesenvolvimento (SOUZA, 2003).

Rama (2001, p. 63) segue descrevendo perfil de romancistas latino-americanos engajados ao citar a fragmentação política da América Latina em decorrência do imperialismo, “das oligarquias locais e das falsas estruturas administrativas da época colonial” como escape das fontes de influência estrangeiras. Além disso, o teórico uruguaio destaca a aproximação literária dos países latino-americanos, em especial sob o espectro das fontes populares. Para ele, são essas fontes que, apesar de muito específicas, evocam uma voz continental miscigenada, atravessada por diversas identidades que se comunicam entre si.

Citando o caso do Brasil, todavia, o único país do grupo de fala portuguesa, Rama (2001) o classifica como exceção ao caso, haja vista que sua configuração denota certa autonomia em relação aos demais países do continente. Isto se deve, em parte, a escritores muito peculiares, que apresentaram um estilo diferenciado e variado, indo da sátira em Machado de Assis a uma narrativa abstrata como a de Clarice Lispector, talvez os dois maiores nomes da prosa brasileira, ao lado de outros dois grandes inovadores, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. É neste último que, para Rama (2001, p. 65), “encontramos realmente [...] uma profunda interiorização nacional, tanto pelos temas como pelas formas narrativas e, sobretudo [...], por sua sabedoria linguística”. É no aspecto linguístico, mesmo, que os grandes narradores do século XX se fazem destacar, porquanto esta fala muito própria, ainda que sedimentada em neologismos e estrangeirismos — revele a grande verve intelectual de seus autores, os quais não se preocupam apenas em pintar seus quadros históricos, mas em criar suas próprias cores.

Por isso mesmo, não é à toa que Rama, na continuação do seu texto, cita o México como outro caso excepcional de uma literatura autônoma. E menciona a perspectiva do indigenismo, que alcançou novo patamar de influência cultural. Foi por meio dele, aliás, que o povo mexicano se sentiu mais bem representado artisticamente. Nesse sentido, é como se houvesse um esforço em comum, entre os países da América Latina, “para alcançar a compreensão e a criação literárias no mesmo nível da metrópole” (RAMA, 2001, p. 66).³⁸

Acrescenta-se a isso o folclorismo, elemento identitário que reforça a importância dos mitos fundadores para um conceito alicerçado de nação e continente. Ademais, é somente no romance que essa dinâmica ao mesmo tempo desmistificadora e homogênea ganha vida, uma vez que é nele que se atrela a perspectiva da ação e do pensamento históricos. E o romancista latino-americano se lança sobre esta objetivação da ação em busca um olhar renovado dos

³⁸ É o que se verifica por meio do *boom* latino-americano, que foi um movimento literário das décadas de 1960 e 1970, o qual destacou autores como Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa e García Márquez. Marcado por obras experimentais e politizadas, refletiu o clima político da época, especialmente a influência da Revolução Cubana. Seu sucesso global se deveu à publicação por editoras europeias e à difusão internacional de suas ideias.

fenômenos que tornaram o continente este amálgama identitário, no bojo do qual se desenrola a essência da vida e das contingências a ela relativas.

Não bastasse a relevância do gênero como real panorama histórico-social, é no gênero histórico, em seus desdobramentos elementares, que se dá a ver um continente em ebulição. Nos casos brasileiro e mexicano, muitos eventos coincidem, quando não se assemelham flagrantemente, trazendo à tona uma série de analogias entre os dois países territorialmente mais extensos do continente latino-americano. A questão indígena, inclusive, é uma delas, bem como a escravagista. Para tal aproximação, convém expor um histórico detalhado do surgimento e consolidação desse gênero em ambos os países.

2.2. O romance histórico no Brasil: entre o real e o imaginário

Entre as diversas concordâncias dos críticos literários em relação à história da literatura nacional, destaca-se a ideia de que o romance se consolidou no sistema literário nacional a partir do Romantismo. Antonio Candido (2006), em seu renomado estudo sobre os momentos decisivos da literatura brasileira, relata essa evolução. Este crítico brasileiro esclarece ao leitor o processo de germinação do romance nacional, abordando suas influências, estagnações e avanços. No contexto do século XIX europeu, em que as identidades nacionais começaram a se definir, ainda que sob o véu romântico do exagero sentimental, surgiram os romances de José de Alencar, marcando uma tentativa significativa de delinear a identidade nacional por meio do gênero.

Segundo Carlos Alexandre Baumgarten (2000, p. 169), em seu artigo “O novo romance histórico brasileiro”, que se apresenta como um documento fundamental para o entendimento do tema:

Ao conceber *As minas de prata* (1862) e *A guerra dos mascates* (1873), o romântico brasileiro não só apontou um dos caminhos a serem observados na construção da nova nação que desejava se afirmar — atestar que a mesma possuía uma história própria e que, portanto, era distinta da antiga Metrópole — como também ancorou a literatura produzida no País numa das vertentes — a do romance histórico — que há muito vinha sendo cultivada pelas nações européias.

Como se vê, a luz que Alencar lançou sobre fatos históricos nacionais por meio de seus romances foi notável, sobretudo se se levar em conta a forte influência europeia, que já afetava

a produção poética do país. No caso, este escritor brasileiro se utilizou das premissas básicas de composição histórica romanesca, algumas das quais — já alistadas neste estudo — foram apontadas pelo filósofo húngaro Georg Lukács: a tentativa de figuração de um painel histórico, abrangendo logicamente um recorte temporal preciso; o esboço, ao menos por menção, de personagens históricos, os quais podem ou não conviver com os fictícios; os conflitos sociais deste quadro, o qual já se inicia com a fixação de polos antagônicos de poder; etc.

Não obstante, se fôssemos indicar um momento na história que se fez decisivo para a ascensão do romance brasileiro, tal momento seria a década de 1860, durante a qual se destacam as obras já mencionadas de José de Alencar e Bernardo Guimarães (CANDIDO, 2006; DE MARCO, 2009). Outros dois autores de destaque nesse período foram Joaquim Manuel de Macedo, com *A moreninha* (1844), e Manuel Antônio de Almeida, com *Memórias de um sargento de milícias* (1853). Cada um desses romancistas exerceu forte influência no seu tempo, além de impulsionar a exploração de temáticas sociais em seus romances. No caso de Manuel Antônio de Almeida, entretanto, “foi ele quem conferiu prestígio à ficção, dando-lhe por assim dizer posição social e, como pano de fundo, a vida burguesa do Rio de Janeiro” (CANDIDO, 2006, p. 527). De fato, Candido atribui grande importância a esse autor, mas não deixa de apontar suas deficiências, como o fato de não ter produzido mais obras de destaque além de seu único romance. Além disso, o crítico brasileiro ressalta a consciência de Manuel como romancista e a forma como ele concebe suas personagens de maneira autêntica, retratando-as como verdadeiros tipos sociais. Os acontecimentos se sobressaem ante os protagonistas na medida em que se revelam conflitos sociais e o retrato de costumes.

Todavia, voltando a José de Alencar, Candido o define a partir de três fases distintas de sua obra. A primeira delas começa em 1862, com *Lucíola*, romance que, pela presteza dos diálogos, revela as raízes do autor no teatro, gênero ao qual ele havia se dedicado anos antes. Também se mostra, nesse livro, uma forte verve psicológica, a qual arrasta as personagens para situações conflituosas, em que ainda prevalece o floreio e adjetivações exageradas, típicas do romantismo. Nesse sentido, surge *Iracema* (1865), talvez o romance mais conhecido do autor, aquilo que Candido (2006, p. 536) classifica como “o exemplar mais perfeito da prosa poética na ficção romântica”.

A segunda fase da prosa desse escritor começa em 1870, quando ele explora temáticas mais regionais por meio de romances como *O gaúcho*, publicado no referido ano, e *O sertanejo* (1875). Nessa mesma fase, Alencar se volta à burguesia carioca em obras como *A pata da gazela* (1870), *Sonhos d'ouro* (1872) e *Senhora* (1875). Conforme Candido, no que diz respeito ao romance *O sertanejo*, por exemplo, observa-se o surgimento do herói, o qual surge como

reação “ao desejo ideal de heroísmo e pureza a que se apegava, a fim de poder acreditar em si mesma, uma sociedade mal ajustada, agitada por lutas recentes de crescimento político” (2006, p. 537). Diante disso, não há fragmentos de vida, mas vidas inteiras, figuradas sob o bojo de personalidades originais.

Quanto à terceira fase, distingue-se pela abordagem de temáticas mais profundas, de caráter metafísico. É quando se verifica que o homem e a mulher se encontram em pé de igualdade figurativamente falando, por meio de relações humanas complexas, o que aproxima a visão do autor à de um sociólogo. Logo, “o movimento narrativo ganha forças graças aos problemas de desnivelamento nas posições sociais, que vão afetar a própria efetividade dos personagens” (CANDIDO, 2006, p. 536). Ainda que circundados pela áurea romântica, tais personagens expõem em suas representações os contrastes próprios do bem e do mal, ancorados em reflexões críticas à sociedade.

Somam-se a essas considerações os argumentos de Antônio R. Esteves (2010), que, no seu livro *O romance histórico brasileiro contemporâneo*, classifica Alencar como discípulo de Walter Scott, principalmente pelo seu destaque a questões identitárias. Foi esse romancista brasileiro que consolidou “não apenas o ideal nacionalista por meio do indianismo, como também o romance histórico no Brasil, em obras como *O guarani* (1857), [...] *Iracema* (1865) [...] e *Ubirajara* (1874)” (ESTEVES, 2010, p. 48). As postulações de Esteves vão ao encontro das de Candido na medida em que os dois concordam ser Alencar o escritor que melhor superou os desníveis e incongruências literárias de seus antecessores e contemporâneos. Estes resumidamente reproduziam modelos europeus de conflitos sentimentais aliados ao floreio excessivo de seus estilos, o qual rebaixou ainda mais a envergadura destes frente a seus pares. Por conseguinte — e apesar das incongruências próprias de um precursor — Alencar desvia-se consideravelmente da exuberância linguística para focar em seus romances decisivos episódios concretos da realidade brasileira.

Nesse sentido, Alencar é o escritor mais representativo do romance romântico e histórico brasileiro, um dos grandes da América Latina em seu tempo. De modo que, por força de sua imagem:

[...] os escritores brasileiros, em geral, seguirão escrevendo romances históricos heroicos até bem adentrado século XX. Uma vez consolidado o gênero pela pluma de Alencar, a produção de romances históricos segue a todo vapor. Conciliando duas vertentes de seu romance: o romance histórico, de raízes scottianas, mas com a questão da nacionalidade em pauta, reforçada pela eficaz descrição da natureza local; e o romance regionalista, que desloca a ação para o interior ou para regiões periféricas do império, reforçando a ideia de uma unidade nacional costurada a partir de uma

série de fragmentos locais; alguns de seus seguidores produzem um romance histórico de cunho regionalista (ESTEVES, 2010, p. 51).

Essa união entre as perspectivas histórica e regional, indicada acima, tem como objetivo traçar um panorama completo da sociedade brasileira, feito muito próximo ao de Balzac na França. A propósito, no caso desse escritor francês, o que se tem é um amplo panorama da sociedade de seu país entre os anos 1830-1850, num ciclo romanesco que o próprio autor intitulou de *A comédia humana*. Pode-se assim dizer que Alencar concebeu sua própria *Comédia* a partir de uma matéria-prima tipicamente brasileira: a imagem do índio, que, conforme já indicado, aparece como personagem central de alguns de seus romances seminais.³⁹

Como sucessores imediatos de Alencar surgiram muitos, a maioria dos quais, porém, somente na segunda metade do século XX. Nesse meio-tempo, alguns romances esboçaram a continuidade da tradição, tais como Bernardo Guimarães, em *O ermitão de Muquém* (1864), Júlio Ribeiro, com *O padre Belchior Pontes* (1876), e Franklin Távora, em *O cabeloira* (1876), narrativas cujo foco é o interior do Brasil, respectivamente de Minas Gerais e do Ceará. Tais obras ainda representavam esboços do romance propriamente dito no país, e, por isso, não alcançaram o mesmo grau de excelência literária de seus precursores.⁴⁰ Com efeito, o caráter folhetinesco continuou a se sobressair, o que tornou esses romances verdadeiros sucessos editoriais à época de seus lançamentos. E “mesmo tendo adotado algumas das marcas do realismo-naturalismo [...], alguns dos elementos básicos usados por Alencar seguiram vigentes, como a exaltação da natureza ou a construção de heróis idealizados de modo exagerado” (ESTEVES, 2010, p. 52).

Como herdeiro maior de Alencar e um de seus discípulos, Machado de Assis também desempenhou papel fundamental tanto no desenvolvimento do romance realista propriamente dito como da narrativa histórica. Reforça esse fato a tese de Tiago Marcenos Ferreira da Silva (2019), *Cousas passadas, cousas futuras: história e religião em Esaú e Jacó de Machado de Assis*, em que se faz a leitura do mencionado romance machadiano sob o ponto de vista histórico. Segundo Silva, em *Esaú e Jacó* se percebem características próprias do romance histórico tradicional do século XIX, sobretudo se levadas em conta as postulações de Georg Lukács em *O romance histórico*. Por isso,

³⁹ Em *Ao vencedor as batatas*, Roberto Schwarz (2015) aproxima Balzac de Alencar, ao relacionar, por exemplo, Aurélia, personagem de *Senhora*, a alguns personagens d'*A comédia humana*.

⁴⁰ BASTOS, Alcmeno. *O romance histórico no Romantismo brasileiro*. Disponível em: <<

o centro da narrativa é ocupado primordialmente pela sociedade burguesa enriquecida no Rio de Janeiro do final do XIX. [...] Quanto aos eventos históricos, *Esau e Jacó* não lhes confere grande ênfase e os acontecimentos acabam por servir mais de enquadramento às cenas do meio burguês. [...] A cidade do Rio de Janeiro, tal como ela se apresenta na época, ganha relevância no romance, com a descrição de ruas, prédios, igrejas e bairros. A referência à geografia da cidade, aos veículos e aos costumes de uma época definida é marca nítida de um enquadramento histórico. Num período marcado por uma mudança de regimes governamentais, privilegiam-se, no âmbito burguês, a parcialidade do entendimento comum, o comércio de ideias, o arrivismo individual, em oposição a um idealismo um tanto quanto cético perceptível na figura de Aires (SILVA, 2019, p. 84).

O que se demonstra é que, no único romance do Machado realista narrado em terceira pessoa, o esmero do autor em se aprofundar na realidade histórica efetivou as marcas próprias do romance histórico, conforme os pressupostos de Lukács. Efetivou-se um retrato legítimo, tanto na essência como na forma, nos tipos sociais e na precisão do lugar onde os fatos narrados se sucedem. Em vista disso, Machado eleva-se ainda mais no patamar dos grandes narradores brasileiros. Embora *Esau e Jacó* não seja considerado pela crítica como uma narrativa à altura da trilogia *Memórias póstumas, Quincas Borba e Dom Casmurro*, é, dentre essas, o retrato mais fiel do período histórico narrado.

De acordo com Silva (2019), é a figuração de personagens históricos que reforça a tese defendida, muito embora sejam mais menções do que propriamente figurações. Atravessa-lhes uma notável verossimilhança, reforçada também pela precisão de datas e de momentos históricos mais abrangentes, porém claramente diferenciáveis. Em contrapartida, falta ao enredo “fixar-se em dados biográficos históricos individuais” (SILVA, 2019, p. 85). Não obstante, o grande destaque à burguesia carioca da época é que mais salta aos olhos, além do âmbito psicológico desse grupo social, demarcado especialmente pela ambição e pela busca de mantimento de seus status sociais. Logo, nota-se uma dupla significação, presente inclusive no título do romance: a rivalidade entre os irmãos, que remete o leitor, ao mesmo tempo, a um episódio bíblico e a um conflito social típico do período retratado. Sob esse prisma, Machado de Assis faz-se mais uma vez um autor diferenciado, que se eleva a um grau de realidade além da tipificação do realismo e psicologismo propriamente dito, infiltrando-se com propriedade na esfera da historiografia romanceada.

Convém destacar esse novo estudo porque as análises anteriores do romance histórico brasileiro costumavam pôr de lado a mencionada obra machadiana, classificando-a, aliás, como narrativa menor de sua obra completa. Hoje, contudo, já prevalece o consenso de que *Esau e Jacó* (1904) é um romance destacado não apenas por seu caráter documental, mas por inserir Machado na classe dos romancistas históricos, ponto de intersecção entre o século XIX e XX

do gênero no país. “Para além da alegoria histórica, há a relação entre os personagens, representantes da classe dominante e participantes de todo esse processo de transição que faz as coisas permanecerem exatamente iguais” (SILVA, 2019, p. 87). Como fica evidente, não se trata do esboço de um panorama da sociedade em um momento aleatório, mas em um momento decisivo de transição e ebulição conflituosa, o que por si só já o converte num romance histórico.

Além do exemplo de Machado, no Brasil, entre o fim do século XIX e começo do século XX, surgiram outros romances históricos dignos de nota. Segundo Esteves (2010), alguns deles são: *Os farrapos* (1877), de Luís Alves Leite de Oliveira Bello, o qual foi publicado em folhetim e trata do episódio histórico do título, isto é, a Guerra dos Farrapos ou Revolução Farroupilha, levante republicano contra o governo imperial ocorrido entre 20 de setembro de 1835 e 1º de março de 1845; *A balaiada* (1927), de Viriato Correia, sobre esse levante popular — ainda chamado de Guerra dos Bem-te-vis — ocorrido no Maranhão entre os anos de 1838 e 1841; *Vida e morte de Natividade Saldanha* (1932), de Argeu Guimarães, o qual trata da biografia do homem do título, ativista político que participou da Revolução Pernambucana de 1817 e da Confederação do Equador de 1824.

São citados, além desses, alguns romances de Paulo Setúbal, cuja maior parte da obra gozou de significativo sucesso comercial e trata da integração de São Paulo como importante metrópole brasileira. Pode-se mencionar, como exemplo, *A marquesa de Santos* (1925), escrito por ocasião do centenário da Independência, e *As maluquices do imperador* (1927). Sobre este, Esteves (2010, p. 57) esclarece o seguinte:

Apesar do tom até certo ponto oficialista dos romances de Setúbal, deve-se considerar que a popularização e até mesmo a banalização da vida privada do primeiro imperador do Brasil ajudavam a dessacralizar os protagonistas da história oficial, humanizando-os e trazendo-os para mais perto da população. Da mesma forma, ajudava-se a perpetuar certos estereótipos do homem brasileiro, presentes em D. Pedro I e em seus auxiliares mais próximos, como o conselheiro Gomes, o Chalaça: a picardia, a liberdade sexual e a exaltação da infidelidade conjugal.

Já aí se nota um passo à frente na concepção de um romance histórico brasileiro mais independente, uma vez que os autores se desligam do caráter estritamente documental e até pictórico dos primeiros títulos para centralizar-se na narrativa propriamente dita. Nesse sentido, uma obra que marca não só a história da literatura nacional mas continental é *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, para muitos classificado como romance, e, para outros, como livro-reportagem. Essa obra, na verdade, alia diversos métodos de análise e exposição, os quais deixam o leitor a par dos eventos que culminaram no levante de Canudos, mais conhecido como

a Guerra de Canudos, o que serviu como modelo da produção romanesca histórica da continuidade do século. Mais que isso, *Os sertões* expôs as raízes de um povo flagelado por um conflito de dimensões impensadas, sem abrir mão da explicação das conjunturas históricas que o provocaram e, obviamente, de suas consequências.

Como já observado no caso de Machado — em que personagens históricas são mencionadas apenas superficialmente, assim como as datas alegóricas —, a geração de romancistas brasileiros da década de 1930 produziu algumas obras com esse caráter. Contudo, a maioria delas não figura entre os trabalhos mais importantes, como *Pedra bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego. Ainda assim, alguns estudos literários contemporâneos consideram, devido à representação precisa do tempo histórico narrado, o ciclo da cana-de-açúcar algo muito próximo de *O tempo e o vento*, um dos grandes romances históricos da literatura brasileira.

E, por falar na trilogia de Erico Verissimo, trata-se de um feito literário de dimensões elogiáveis, visto que enquadra uma temporalidade extensa, de duzentos anos (1745-1945), a qual abarca fatos marcantes da história brasileira não apenas condizentes ao Rio Grande do Sul, mas a todo o Brasil. Destaca-se, com efeito, a Era Vargas, entre 1930 e 1945, ao longo da qual se deu a ditadura do Estado Novo.

Diante disso, segundo Regina Zilberman (2003, p. 136):

Erico Verissimo afina-se ao gênero escolhido por Lukács porque não pretende redigir o romance da Revolução de 30 ou da Era Vargas. Seu objeto é a trajetória da família Terra Cambará, com ênfase da vida de Rodrigo Terra Cambará, matéria de *O retrato* e de considerável parte dos três volumes de *O arquipélago*. Ele incorpora o ideal da figura mediana, com suas virtudes e defeitos, sucessos e fraquezas, amores e frustrações. Rodrigo protagoniza a trama, mas não tem perfil heroico, ainda que deseja transformar a sociedade, especialmente a representada por sua cidade natal, Santa Fé. Mas não é bem-sucedido, em parte porque as circunstâncias não favorecem a transformação, em parte porque seu caráter não é suficientemente persistente, para resistir aos apelos do sexo e da fortuna.

Conforme o exposto, o romance de Verissimo não se rende à mera narração do contexto histórico. Explora o cotidiano das personagens menores, que desempenham papel de destaque até maior que as históricas. Com isso, tais personagens, até então anônimas, passam a ser tão importantes na narrativa quanto as comprovadamente históricas, revelando os contrastes entre um regime autoritário e o pensamento progressista, o campo e a cidade, o individual e o coletivo. O conflito de visões socioculturais torna *O tempo e o vento* um amplo panorama que se expande para além do âmbito regional, ainda que não o abdique, pois ele é o que legitima a narrativa e a destaca no tempo e no espaço.

Logo, a personagem que mais condensa significados no referido romance de Verissimo é Rodrigo da Silva Cambará, o qual “pode representar o processo que Erico Verissimo examina, em todas as suas nuances: o projeto de modernizar, e melhorar, a sociedade, em contraste com a ambição política de seus mentores” (ZILBERMAN, 2003, p. 137). De outra maneira, Zilberman considera a função interventiva que a principal personagem ficcional do romance desempenha, papel este que visa à mudança da sociedade por meio de atitudes individuais, as quais, em essência, têm caráter coletivo. Trata-se, portanto, do famoso herói do romance histórico lukácsiano, indivíduo marginal que não sucumbe as forças poderosas que o oprimem; ao contrário, trata de combatê-las, tanto quanto os heróis anônimos de *VPB* e de *TN*.

Outro autor de romances históricos no Brasil foi Antonio Olinto, que, entre 1969 e 1987, publicou a trilogia *Alma da África*, composta por *A casa na água*, *O rei de Keto* e *Trono de vidro*. Essas três narrativas tratam de uma dinastia de africanos que imigraram para o Brasil no período escravista. O primeiro volume é sobre o regresso de afro-brasileiros à África, mais especificamente à Nigéria, no ano alegórico de 1900; ressalta-se o espanto destes com relação àquele ambiente ao mesmo tempo novo e familiar, inóspito e acolhedor, onde seus ancestrais haviam vivido. O segundo, por sua vez, transporta o leitor para Benin, outro país africano de língua francesa, onde o que avulta é a cultura iorubá. A personagem central da trama, chamada Abionan, nasce no meio da estrada, enquanto sua mãe se deslocava entre mercados da região. A narrativa segue com a filha seguindo o caminho da mãe, além do seu destino relacionado a seu nome, que quer dizer, na língua nativa, “alguém que vive fora de casa”.⁴¹ Por fim, o terceiro romance dessa trilogia, *Trono de vidro*, relata a vida de Mariana, personagem central do primeiro volume, a qual se torna presidente da República de Zorei.

A razão de essa trilogia ser essencial na história do romance histórico brasileiro repousa no fato de que consiste numa das primeiras tentativas de romancear a história dos africanos no país, dando-lhes papel de destaque em tramas que primavam, sobretudo, pelo resgate de personalidades até então anônimas. Nesse sentido, trata-se de um marco, tanto quanto a figuração do índio e do português nos romances de José de Alencar. O que se tem, por consequência, é a representação de três etnias diferentes, as quais formam a identidade brasileira ao longo dos séculos. E é a partir das tensões dessas etnias que o Brasil escreve sua história, cheia de altos e baixos, progressos e retrocessos, tendo sido o país que mais escravizou na América e que por mais tempo manteve tal regime em vigor.

⁴¹ Significado encontrado na tese *Uma trilogia da encruzilhada: narrativa e agenciamento em Alma da África*, de Antonio Olinto, cuja autoria é de Luís Henrique da Silva Novais (2021).

E, por falar em escravismo, o tema volta à pauta dos romances históricos nacionais por meio de *Os tambores de São Luís* (1976), obra máxima do maranhense Josué Montello. Essa narrativa magnífica, que também trata de uma dinastia de escravos ao longo dos séculos XIX e XX, começa com Damião, personagem central da trama, percorrendo algumas ruas de São Luís, ao passo que alguns eventos vão lhe trazendo à memória episódios da vida, desde a infância até um passado menos remoto. Conforme tais eventos e memórias se sucedem, a personagem central se envolve em diversas reviravoltas, a primeira das quais é a morte de seu pai, o qual é capturado de volta após uma fuga da casa-grande. Damião é apenas um menino, mas já desenvolve uma resistência física e mental que o faz superar os desafios que se impõem diante de si, convertendo-o num verdadeiro herói de seu tempo. Além de um grande romance, *Os tambores de São Luís* é resultado de uma longa pesquisa do autor, o qual dedicou anos de leituras para escrevê-lo.

Dessas narrativas em que a África é o centro dos fatos, outra que se destaca é *Luanda Beira Bahia* (1971), de Adonias Filho. Nesse romance, para alguns críticos o primeiro a abordar as relações entre o Brasil e a África de língua portuguesa, temos três planos de fundo: Angola, Moçambique e Brasil. Em tais espaços se narra a história de amor entre o jovem brasileiro Caúla e a jovem africana Iúta, no curso da qual se recorta a geografia dos espaços, além da perspectiva sociológica e mítica destes. É, conforme Rosa Alda Souza de Oliveira (2020, p. 175), “uma retomada que o autor faz da tradição literária romântica, em especial, do relato mítico alencariano e de sua formação grega e cristã”. Além disso, se percebe o destaque ao mito da fundação, o qual se funde a um segundo mito, de paraíso tropical — ou a “visão do paraíso”, como diria Sérgio Buarque de Holanda.

O título da obra já nos aponta um percurso historicamente marcado — o da colonização portuguesa. Apesar de os aspectos da colonização não estarem problematizados de maneira explícita dentro da narrativa, é possível percebermos, por meio da questão da mestiçagem, do hibridismo cultural, tão bem apontados na obra, as sutilezas, os artifícios quase invisíveis que envolvem e endossam o colonialismo. [...] De caráter errante e itinerante, o romance representa, por meio das personagens João Joanes (Sardento), Manuel Sete e Caúla, a predisposição do português para a aventura ultramarina ou tropical, sua propensão e habilidade para a disseminação de valores e culturas, bem como sua inclinação e gosto para miscigenação. Esse pressuposto fundador e aglutinador atribuído ao português encontra aporte em Gilberto Freyre que, ao supor uma convivência democrática, uma unidade de sentimentos e de cultura, acaba idealizando o colonizador. Dessa perspectiva, assinalando a dominação entre colonizador e colonizado, as personagens já mencionadas representam dentro da narrativa a imagem do conquistador português [...] (OLIVEIRA, 2021, p. 175-176).

Observa-se, a partir dos fragmentos acima, que o mencionado romance de Adonias Filho lança mão do hibridismo como fator primordial para a definição implícita de identidade nacional. As personagens de diferentes origens, por sua vez, simbolizam os conflitos centrais, de modo que os portugueses, evocados por Joanes, Manuel Sete e Caúla, representam “a predisposição do português para a aventura ultramarina ou tropical, sua propensão e habilidade para a disseminação de valores e culturas, bem como sua inclinação e gosto para miscigenação” (OLIVEIRA, 2021, p. 176). De outro modo, podemos entender essa análise sob a ótica de Gilberto Freyre, que, especialmente por intermédio de *Casa-grande e senzala*, influenciou um grande número de escritores brasileiros no princípio do século XX.

E, por falar do escravismo como tema central de romances históricos brasileiros, convém acrescentar a obra de Jorge Amado, mais um baiano que traduz os contrastes sociais do passado e do presente em suas obras. Embora os críticos não sejam unânimes quanto às qualidades literárias desse autor no quadro da literatura brasileira do século passado, é nítido em alguns de seus romances centrais um recorte temporal muito bem delimitado, fazendo com que se possa dizer, sem margem de dúvida, que se trata de romances históricos, a despeito da ausência de personagens verídicos.

Quem fundamenta essa teoria é João Paulo Ferreira dos Santos (2021), o qual, em sua tese *Por uma interpretação literária da formação do Brasil: o romance histórico do ciclo do cacau ampliado de Jorge Amado*, atribui ao mencionado escritor baiano a concepção de alguns romances históricos. São eles *Cacau* (1933), *Terras do sem-fim* (1943), *São Jorge dos Ilhéus* (1944), *Gabriela, cravo e canela* (1958) e *Tocaia grande* (1984), este último mencionado por Esteves (2010) como a única obra de Amado que pode ser considerado um romance histórico aos moldes lukácsianos.

Assim sendo, de acordo com Jameson (2007, p. 192):

O romance histórico [...] não será a descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento de sua história (como pensava Manzoni); não será a representação de eventos históricos grandiosos (como quer a visão popular); tampouco será a história das vidas de indivíduos comuns em situações de crises extremas (a visão de Sartre sobre a literatura por via de regra); e seguramente não será a história privada das grandes figuras históricas (que Tolstói discutia com veemência e contra o que argumentava com muita propriedade). Ele pode incluir todos esses aspectos, mas tão-somente sob a condição de que eles tenham sido organizados em uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens.

É nesse compasso, onde ocorre a confluência de caminhos entre o plano histórico e individual, que o romance histórico de Jorge Amado se desdobra. É algo que muito se aproxima

do ciclo da cana-de-açúcar de José Lins do Rego, tanto assim que o romance do ciclo do cacau também representa um momento e plano histórico fundamental para se entender o Brasil do passado e do presente. Esses dois romancistas, por sinal, igualmente foram influenciados pelo sentido de esclarecimento histórico de Gilberto Freyre, destinado a esclarecer o porquê de o país apresentar tantos conflitos e preconceitos sociais que parecem ter se perpetuado ao longo dos séculos.

Se continuarmos a observar a transição da década de 1960 para a de 1970 notamos outros importantes títulos, tais como *Quarup* (1967), de Antonio Callado, romance que devolve à figura do índio o protagonismo da trama. Todavia, seu personagem central é Nando, padre itinerante que percorre desde o Xingu até o interior de Pernambuco, regiões essas em que se aproxima dos pobres e dos indígenas, através dos quais ele tem experiências que fogem de suas designações clericais. Entre tais experiências, destaca-se a que dá título ao livro, a qual pode ser resumida como uma cerimônia sociorreligiosa em homenagem aos mortos. O recorte histórico do romance é quase o mesmo em que ele é escrito, ou seja, as décadas de 1950 e 1960, período no qual se deu o segundo mandato de Getúlio Vargas e, mais adiante, a deposição de João Goulart e a instauração do Regime Militar.

Mas a partir da década de 1970, como indica Carlos Alexandre Baumgarten (2000), multiplicam-se os romances históricos brasileiros, os quais se dividem em dois grupos: “de um lado, situam-se as narrativas que focalizam acontecimentos integrantes da história oficial [...]; de outro, aquelas que promovem a revisão do percurso desenvolvido pela história literária nacional” (p. 170). No primeiro grupo, entre os romances destacados por Baumgarten, observa-se, já na década de 1990, *Agosto*, de Rubem Fonseca. Semelhante romance — ao contrário de tantos outros da mesma época — tem pano de fundo urbano, mais precisamente o Rio de Janeiro em agosto de 1954. Foi nesse contexto histórico que ocorreu o suicídio de Getúlio Vargas, precedido por uma série de eventos, entre eles o assassinato de Paulo Gomes Aguiar, investigado pela personagem fictícia Alberto Mattos. O romance adota um tom jornalístico, pouco explorado até então na narrativa brasileira.

Outro título de destaque, desta vez condizente à revisão da história literária nacional, é *Boca do inferno* (1989), de Ana Miranda. O título remete o leitor a Gregório de Matos, importante poeta do barroco brasileiro cujo apelido era exatamente boca do inferno. Nesse romance, ambientado no Brasil do século XVII, também figura uma personagem verídica de nossa literatura. Trata-se do padre Antônio Vieira, que, na Salvador colonial, forma uma facção junto de Gregório de Matos e Bernardo Vieira Revasco, facção essa que fazia oposição frontal a outra, cujo líder era Antônio de Souza de Menezes, apelidado de Braço de Prata, então

governador da Bahia. O enredo enquadra os anos 1683 e 1684, ao longo dos quais desfilam, de modo prevalente, as personagens históricas. Na verdade, segundo Esteves (2010, p. 129), “as obras desses grandes escritores [...] são os grandes intertextos do romance”.

Com efeito, Vieira é descrito como homem ao mesmo tempo político e religioso; já Gregório aparece, no romance, como escritor que dedica boa parte de seu tempo a compor versos de ataque a seus opositores. Embora este se apresente como cético, não deixa de ser, também, apaixonado. Ao fim, o que se tem são perfis humanizados dos dois escritores, além da denúncia dos desmandos dos donos do poder à época. Ademais, pode-se observar o modo como as personagens vindas de Portugal corrompem ainda mais a cidade baiana, e como a autora se serve de metáforas para representar esse estado agravado de coisas.

Não obstante, se tornarmos ao debate da africanidade no romance histórico brasileiro, é inevitável falar de um dos títulos a ser analisado neste estudo. Trata-se de *VPB*, romance escrito pelo autor baiano João Ubaldo Ribeiro e publicado em 1984. É um dos grandes romances não só da época e da temática mencionadas, como em todos os aspectos, seja em termos de complexidade linguística, profundidade da análise histórica, valor documental etc. Tanto assim que no seu ensaio “A escritura mestiça de João Ubaldo Ribeiro” (2005), a especialista na obra do autor, Zilá Bernd, classifica tal romance como um marco da sua fase de releitura da história. Para esta pesquisadora, em *VPB* contam-se as histórias dos esquecidos por meio de breves recortes espaço-temporais, ao longo dos quais se revela a heterogeneidade e a polifonia da narrativa popular, em contraposição “ao monologismo da narrativa histórica de base tradicional que escamoteia tudo o que fica à margem do projeto das elites de construção da identidade nacional” (BERND, 2005, p. 16). Em vista disso, tal romance reforça um compromisso do autor proposto por ele desde as primeiras obras: preservar uma linguagem atravessada pelo silêncio imposto, resgatando aquilo que está na raiz da identidade do Brasil como nação latino-americana.

Ainda sem se deixar sucumbir pelas versões hegemônicas, João Ubaldo Ribeiro exhibe e reforça, nesta obra, a maturidade de seu estilo, ao recorrer à sua vida pessoal para escrever não só este, mas outros importantes romances de sua autoria, entre os quais *O feitiço da ilha do Pavão* (1997). É na sua biografia — mais especificamente em sua terra natal, a ilha de Itaparica, e no convívio com os habitantes dela — que emergiu, naturalmente, as ideias das obras e de seus habitantes, seus modos de falar, seus costumes, suas aparências. Tal questão, inclusive, o aproxima de Jorge Amado, que em várias entrevistas diz ter-se inspirado em pessoas do seu convívio para conceber algumas de suas personagens mais conhecidas.

Em todo caso, *VPB* não se destaca apenas pelo resgate da história; sua abrangência temática enquadra também a representação do mal e do grotesco. Pode-se encontrar explicação para a exploração dessas temáticas diversas nos livros que o próprio autor leu durante a juventude, como as principais obras de Emily Brontë, Marquês de Sade, Cervantes, Baudelaire, Dostoiévski, Rabelais etc. A partir desse repertório variado de leituras e da perspectiva sociocultural brasileira tão conhecida de João Ubaldo, o autor se desvia dos caminhos lineares adotados pela maioria do cânon para assumir o riso e a sátira não só como estratégia narrativa, mas como “uma nova ordenação do mundo, fazendo implodir verdades estabelecidas, aproximando e fundindo cultura erudita e cultura popular” (BERND, 2005, p. 21).

Não bastasse esse novo olhar sobre o mundo, em João Ubaldo, mais especificamente em *VPB*:

A utilização do exagero retórico, um dos principais componentes do estilo grotesco, é certamente uma estratégia utilizada [...] para exorcizar o arbítrio das ditaduras, o medo das censuras, constituindo-se em técnica de libertação e de regeneração da linguagem. Ao transgredir as convenções da gramática, as regras da verossimilhança e a ditadura dos clichês, o autor recria a língua portuguesa, libertando-a da coagulação e do engessamento a que uma utilização canônica da linguagem pode levar, declarando-se herdeiro de Rabelais (BERND, 2005, p. 21).

A linguagem subversiva e imprevisível como instrumento de combate — eis a carta na manga do autor para romper o gesso da tradição. Não fosse isso, seus romances certamente descambariam para mais do mesmo, pois lhes faltaria a ousadia do grande autor, aquele que não se conforma e, por isso mesmo, se reinventa. Assim sendo, o que se obteve foi um grande mosaico societário, onde tudo se revelava naturalmente, pela força do que até então estava oculto; lança-se luz sob os escombros da história oficial, aquela mesma que soterrara os oprimidos, omitindo-os do panorama total. O leitor logo se dá conta de que há muito mais a ser revelado do que já foi.

Ademais, nesse emaranhado de vozes — que, na verdade, representam uma só — o que se ouve não são apenas longínquos sussurros, senão gritos que podem ser traduzidos, mais uma vez, à pena de Rabelais. Este autor francês do século XVI, cujas personagens centrais de seu romance mais conhecido, *Pantagruel e Gargântua*, têm caráter corrompido frente aos costumes da sociedade figurada, é transgressor nato, tanto quanto João Ubaldo. E é por meio de seu exemplo que esse autor brasileiro evoca a morbidez de uma sociedade corrompida desde a raiz, apresentando ao leitor imagens grotescas que, a despeito do exagero próprio do método satírico, convertem-se em metáforas legítimas dos então donos do poder. O que se enxerga dessas metáforas, todavia, é magnitude que o poder da utopia e da linguagem simbólica são capazes

de evocar, especialmente em *VPB*, onde “o valor dos festins pantagruélicos e canibalescos do caboco [Capiroba] têm igual função positiva e libertadora, na medida em que a vítima [...] era o bispo Saldanha” (BERND, 2005, p. 22).

Nesse sentido, o grotesco é o vislumbre da violência sofrida pelos escravos e pelos nativos no tempo da chegada dos colonizadores aqui. Capiroba, assim como outros personagens do *magnum opus* ubaldiano, é alguém que representa o coletivo, tema que será mais minuciosamente estudado nos capítulos seguintes deste estudo. Para todos os efeitos, João Ubaldo condensa, nessa grande obra, o que até então o romance histórico brasileiro foi capaz de alcançar em matéria de realização estética e experimentalismo. Tanto assim que, para Eliane Maria de Oliveira Giacon (2012), “o romance de João Ubaldo mantém-se atento ao modelo scottiano, que reserva aos personagens históricos um lugar secundário”, o que o torna um revisitor da história nacional.

Por fim, é consenso entre esses e outros estudiosos do romance histórico brasileiro que o mergulho no passado sombrio e opressor resultou em obras igualmente densas, nas quais a história é contemplada tanto pela perspectiva dos vencidos quanto pela dos vencedores. É, decerto, um gênero que condensa tudo o que foi conquistado em matéria estética, e *VPB* pode ser considerado o romance em que a história brasileira buscou ser figurada como “uma espécie de festim pantagruélico” (ESTEVES, 2010, p. 169), satiricamente falando. Ou seja, sob a pena de João Ubaldo, o romance histórico brasileiro deu um passo à frente, e seus feitos podem ser resumidos nas seguintes tentativas exitosas:

Reescrever a história, de forma paródica, para tentar captar, por meio do grotesco da carnavalização, a essência do povo brasileiro. Corroer os pilares da história oficial, escrita pelos vencedores. Derrubar de seus pedestais os falsos heróis erigidos por uma casta econômica e social que, para justificar sua dominação, não hesita em falsear os acontecimentos, tirando de cena os verdadeiros protagonistas do drama da formação do povo brasileiro. Pode-se dizer que esses foram os móveis que motivaram a escritura desse imenso painel da história da Bahia, vista como uma espécie de metonímia da história brasileira, desde o século XVII até a última ditadura militar do século XX (ESTEVES, 2010, p. 169-170).

Por esses e outros tantos motivos, o resgate da história brasileira empreendido por João Ubaldo pode ser considerado um dos maiores desafios literários de toda a história da literatura brasileira, uma vez que tentar resgatar uma história tão complexa e tão cheia de contrates é um empreendimento dificultoso para qualquer autor. Logicamente, tanta luz lançada sob as sombras revela um modo diverso em comparação com aquele que até então estava em vigor. Em outras palavras, em vez de ser uma história de certezas, a história brasileira passa a ser uma contradição, ou por outra, um eterno retorno às origens, quando não um eterno questionamento.

Muito embora essa guinada já fosse sentida na década de 1970, foi nas duas décadas seguintes, todavia, que se firmou. Não obstante, como reforça Antônio Roberto Esteves e os demais estudiosos do romance histórico brasileiro, em boa parte desses romances não é o país como um todo que se destaca, mas sim o próprio povo. Em *VPB* não é o tempo linear que se apresenta, mas o tempo cíclico, “assentado nas duas das culturas oprimidas que deram base à formação do povo brasileiro, a cultura indígena e, sobretudo, a cultura africana” (ESTEVES, 2010, p. 151).

Por fim, há que se destacar novamente os progressos do romance histórico brasileiro nos dias de hoje, o qual continua a repercutir em obras de riqueza estética e profundidade histórica. Prova disso são romances como *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, que resgata o tema da africanidade brasileira por meio da figura da mulher, revelando detalhes que, para além de questões históricas, dizem respeito ao preconceito religioso, ao racismo e ao sexismo; a trilogia — até então incompleta — *Um lugar mais sombrio*, de Milton Hatoum, que conta com os romances *A noite da espera* (2017) e *Pontos de fuga* (2019), os quais tratam da vida de jovens que viveram o período militar em Brasília e em São Paulo; e *Torto arado* (2019), do autor baiano Itamar Vieira Junior, narrativa de cunho histórico-social que, semelhantemente a *VPB*, busca resgatar histórias que ao mesmo tempo fazem parte do passado e do presente nacional. Diante disso, é possível prever que o romance histórico do Brasil ainda muito dirá sobre realidades omitidas, as quais sem dúvida refutarão argumentos do que o autoritarismo, em suas diversas formas e épocas, quis tornar incontestável.

2.3. O romance histórico no México: entre o real e o imaginário

O professor norte-americano John S. Brushwood, no seu clássico estudo *México en su novela: una nación en busca de su identidad* (1973), esclarece que a literatura mexicana, ao mesmo tempo que mantém raízes na Europa, nunca deixou de lado “manifestações de uma antiga cultura indígena” (p. 10, tradução nossa).⁴² Isto quer dizer que, bem como no caso brasileiro, a influência europeia não deixou de imprimir suas marcas na cultura e literatura

⁴² México es, al mismo tiempo, un país muy viejo y muy nuevo. Tiene echadas profundas raíces en la tradición europea y dentro de la interpretación que en la actualidad se le da a esa tradición se observan sutiles manifestaciones de una antigua cultura indígena.

mexicanas, não ao ponto, porém, de fazer com que fossem esquecidas as especificidades históricas dos povos aborígenes.

De início, entre os séculos XVII e XVIII, o romance mexicano se manifestou em narrativas de cunho didático e pastoril. Eram textos experimentais e, por isso mesmo, incipientes, de certo modo artificiais. Exemplo disso foi *O século de ouro nas selvas de Erifile* (1607), romance escrito por Bernardo de Balbuena, considerado o primeiro texto do mencionado gênero na história mexicana. Seguiu-se, ainda no mesmo século, *Os sirgueros da virgem* (1620), do escritor Francisco Bramón. Basicamente, trata-se de uma narrativa educacional, voltada ao ensino da Imaculada Conceição (BRUSHWOOD, 1973; 1985). Existe uma explicação para que, ao longo dos dois primeiros séculos após a chegada dos espanhóis, não houvesse um grande número de narrativas escritas: o foco dos escritores da época era a poesia. Tanto assim que foi nesse espaço de tempo — mais especificamente entre o fim da primeira e o começo da segunda metade do século XVII — que surgiu Sórora Juana Inés de la Cruz, o grande nome da poesia mexicana do período colonial e de todos os tempos. Com efeito, o que se escrevia em matéria de prosa era quase uma imitação do que os espanhóis haviam produzido, sobretudo se levada em conta a publicação do *Quixote*.

À medida que os anos se passavam, porém, se esboçavam os primeiros sinais de uma literatura independente, alicerçada na busca por uma identidade essencialmente nacional. É o que se percebe, por exemplo, no romance *A portentosa vida da morte* (1792), escrito pelo franciscano Joaquín de Bolaños. Trata-se de um texto inovador por discutir, pela primeira vez em solo mexicano, o tema da morte, a qual, aliás, é a personagem central do romance. Como explica Mercedes Serna Arnaiz (2017), o romance citado alia os gêneros épico e histórico num texto híbrido, cheio de referências a outros escritos, tornando-o, pois, uma espécie de sátira meditativa cuja linguagem se reveza entre o caráter coloquial e religioso, solene, trágico, cômico e grotesco. Com efeito, a tais peculiaridades acrescenta-se um aspecto cultural, uma vez que a morte — como o Carnaval no Brasil — é comemorada até hoje numa data festiva: dois de novembro, chamado Dia dos mortos. Ainda conforme Mercedes Arnaiz, apesar de não ser considerada uma obra esteticamente bem acabada, *A portentosa vida da morte* é um importante documento histórico-literário “porque [...] retrata o auge da burguesia, o terror em face do começo da laicidade, as lutas eclesiásticas e a política colonial do momento” (2017, p. 117, tradução nossa).⁴³

⁴³ *La portentosa vida de la Muerte* es una obra que, si no tiene un elevado valor estético —característica común de otros textos coloniales—, es interesante desde el punto de vista histórico, social y antropológico, porque

Já na primeira metade do século XIX, no entanto, outros romances se destacam no cenário do romance mexicano. Nesse período, conforme assinala Marco Antonio Chavarín González (2021), foram publicados vários romances curtos, pois ainda se vivia a busca por uma forma literária ideal. Algumas dessas obras são: *María* (1839), de Manuel Payno, cuja influência de Walter Scott é nítida; e Guillermo Prieto, com suas novelas *Manuelita* e *o Marquês de Valero*, publicadas em 1843, também influenciadas por Scott e, especialmente, Alfred de Vigny. É sob a influência desses dois escritores que, no romance histórico mexicano do século XIX, nota-se a presença de personagens fictícios tanto em primeiro como em segundo plano. Nesse contexto, é como se os romancistas mexicanos da época mencionada tomassem para eles a História e, em busca de preencher suas lacunas, fazem-no ficcionalmente, numa espécie de correção histórica.

Há que se destacar ainda que, entre 1837 e 1845, as principais temáticas desse gênero narrativo no México eram, respectivamente, “a conquista, o período colonial e a independência do México” (GONZÁLEZ, 2021, p. 311, tradução nossa).⁴⁴ Ademais, pode-se definir essa produção romanesca como uma forma de passar ao papel um México genuinamente mestiço, traduzido especialmente por meio de sua cultura⁴⁵ — ou seja, trata-se de uma tentativa de “mexicanizar” a literatura.⁴⁶

O estudo de González (2021) trata dos três referidos períodos históricos em romances específicos, a saber: *Netzula* (1837), de José María Lafragua, que, numa nova tentativa de nacionalizar a literatura mexicana, empreende a narração daquilo que ficou conhecido como romance indianista poemático. No enredo, as figuras centrais são idealistas e tem suas vidas narradas a partir de uma perspectiva idílica, quando não onírica. O recorte histórico desse romance é a época da chegada dos espanhóis no México, e as personagens centrais são a própria Netzula, donzela que é filha de um guerreiro asteca, e Oxfeler, também guerreiro e descendente dos astecas. Ocorre que, como é típico do que se convencionou chamar de “novela mexicana”, o casal morre nas mãos dos colonizadores.

O segundo romance, cujo pano de fundo é o período colonial, tem por título *O inquisidor do México* (1838), de José Joaquín Pesado. Desde o ano anterior, no entanto, o tema central da

además retrata el auge de la burguesía, el terror ante el comienzo de la laicidad, las luchas eclesiásticas y la política colonial del momento.

⁴⁴ Las temáticas de las novelas históricas mexicanas entre 1837 y 1845 abarcan, principalmente, tres períodos distintos: la Conquista, la Colonia y la Independencia de México.

⁴⁵ Tal caráter é enfatizado em alguns ensaios sociológicos de autores mexicanos, como o famoso *El Laberinto de la Soledad* (1950), de Octavio Paz.

⁴⁶ Como é de conhecimento de estudiosos da literatura, como Antonio Candido, o mesmo aconteceu no Brasil do Romantismo, por meio tanto da poesia (Gonçalves Dias) como da prosa (José de Alencar).

maioria dos romances históricos mexicanos era o período colonial, de modo que a inquisição é o tema central dessa obra. Numa comparação mais clara entre *O inquisidor* e *Netzula*, González (2021, p. 320, tradução nossa)⁴⁷ esclarece que o romance de José Joaquín Pesado “não ataca a Igreja como instituição [...] destaca, antes, as premissas do cristianismo como o perdão, o amor e a tolerância”. O romance começa tratando da vida de Domingo Ruiz de Guevara, inquisidor que, obedecendo os preceitos de seu pensamento, condena sua própria filha, de nome Leonor, à fogueira. A moça morre devido às queimaduras causadas pelo fogo. No fim, tudo se resume aos resultados do fanatismo religioso presente na época figurada, o qual se converte, por parte do pai culpado, num mote para sua conversão ao progressismo, passando a ajudar os pobres e doentes.

O terceiro romance histórico que trata do século XIX do México é *A esposa do insurgente* (1844), de Manuel Payno. Como o contexto histórico figurado é a independência do México, mais especificamente entre os anos 1809 e 1810, as personagens centrais são Manuela, que acompanha o marido, Alberto, general do exército insurgente, na luta pela Independência. No início do romance, Manuela e Alberto tornam-se noivos e se casam, ao passo que a guerra tem seus primeiros conflitos. Tais desdobramentos acontecem na primeira parte do romance. Na segunda, no entanto, o movimento armado já está em curso, e Miguel Hidalgo y Costilla — importante personagem histórico da época — comandou um ataque a prisioneiros monarquistas. Outra personagem histórica que aparece no romance de Payno é María Teresa de Medina y Miranda, uma das principais ativistas em prol da independência mexicana na cidade de Veracruz. Ela aparece no romance quando Manuela manipula o carrasco Cayetano para libertar o pai e o noivo da revolucionária, que tinham sido condenados à morte. O desfecho do romance se dá com a fuga de todos, menos de Teresa, a qual acaba morta (GONZÁLES, 2021).

Se estabelecermos uma conexão entre esses três romances, como propõe González (2021), percebemos que eles, a exemplo de muitos outros da mesma época, foram publicados em formato de folhetim ou inseridos em periódicos e revistas, veículos predominantes na sociedade do período. Tais meios desempenharam papel fundamental na disseminação cultural e no estímulo à produção literária nacional. Além disso, nos referidos romances curtos, observa-se a predominância estrutural do romance histórico scottiano e a presença de personagens fictícios como protagonistas. Isso demonstra que os escritores mexicanos da época optaram por explorar a liberdade narrativa que a ficção oferecia ao abordar passagens históricas, ao mesmo

⁴⁷ Una de las diferencias del enfoque de Pesado con el del escritor de Martín Garatuza está en que no ataca a la Iglesia como institución, de la que enfatiza, más bien, las premisas del cristianismo como el perdón, el amor y la tolerancia.

tempo em que buscavam evitar contradições com as diretrizes da historiografia oficial.

Todavia, se tentarmos resumir o romance histórico mexicano do século XIX em duas fases, podemos dizer que a primeira se distinguiu pelo sentimento antiespanhol que marcou, pelo menos, as quatro primeiras décadas após a independência, aproximadamente entre 1825 e 1870. Nesse período, os narradores mexicanos escreveram, inicialmente, pequenos romances anti-hispânicos, destinados à publicação em jornais e revistas culturais da época. Depois, se dedicaram aos romances de folhetim, no quais os narradores mexicanos suscitavam a aspiração de independência, e a emancipação mental e cultural, a partir da conscientização e negação dos valores, atitudes e comportamentos que a Espanha impôs ao México durante os trezentos anos de colonialismo. A segunda fase, por sua vez, cobre as décadas de 50, 60 e 70 do século XIX, coexistindo com resoluções artísticas anteriores. Ocorre, porém, que “no final da década de 1850, na perspectiva liberal, novas resoluções começam a ser consideradas ética e estética por parte de narradores” (ENCINAS, 2018, p. 16, tradução nossa).⁴⁸

Em outras palavras, referindo-se ao romance histórico mexicano do século como um todo, Encinas (2018, p. 17, tradução nossa)⁴⁹ esclarece que:

A intenção desses textos não é mais expressar amor patriótico ou nacionalismo *criollo*, mas explicar e concatenar as origens da independência do país com os postulados da ideologia e do modelo liberal, justificando, assim, a validade histórica e cultural, antes de tudo humana, de seu projeto nacional. Fundamental para o desenvolvimento da proposta do romance é o fato de as obras travarem um debate direto com a interpretação da façanha emancipatória articulada por historiadores e intelectuais conservadores [...], desenvolvendo o que bem se poderia chamar de romance histórico da independência ou mistificação liberal.

Isto posto, e como já indicado, o romance histórico mexicano do século XIX apresenta uma perspectiva emancipatória, seja no sentido de uma nação que aos poucos vai-se expandindo e, conseqüentemente, se reconhecendo como um país independente, seja como, no prisma social, se enxerga uma nação essencialmente mestiça, tal qual o Brasil. A explicação das origens é, pois, o centro do debate, uma tentativa de destacar o país, ao mesmo tempo que seu buscou

⁴⁸ El segundo gran momento de la novela histórica en México durante el siglo XIX abarcará entre finales de la década de 1850 y mediados de la de 1870, coexistiendo con las resoluciones artísticas anteriores. Y es que a finales de la década de 1850, desde la perspectiva liberal, comienzan a plantearse nuevas resoluciones éticas y estéticas por parte de narradores.

⁴⁹ La intención de estos textos ya no es expresar un amor patrio o nacionalismo *criollo*, sino explicar y concatenar los orígenes de la independencia del país con los postulados de la ideología y modelo liberal, justificando así la validez histórica y cultural, humana sobre todo, de su proyecto de nación. Fundamental para el desarrollo de la propuesta novelesca es el hecho de que las obras entablan un debate directo con la interpretación de la gesta emancipatoria articulada por los historiadores e intelectuales conservadores [...], al desarrollar lo que bien podría denominarse como la novela histórica de la independencia o de la mistificación liberal.

desmistificar o ponto de vista emancipatório que a historiografia buscava oficializar. Daí a coincidência do grande número de romances curtos publicados em diversos meios antes, durante e depois a Independência do México.

Mas, se nos voltarmos para o princípio do século XX, deparamo-nos com um verdadeiro marco do romance mexicano como um todo. Trata-se de *Os de baixo* (1915), de Mariano Azuela. Nesse livro, cujo contexto histórico é a Revolução Mexicana, o leitor dispõe de um retrato fidedigno da sociedade do país, notadamente sob o ponto de vista das classes mais baixas, como o título do livro insinua. A obra foi lançada em formato de folhetim no jornal *O passo do norte*, cidade de El Paso, Texas, onde o autor se refugiava; e em 1916, na mesma cidade, foi publicado em volume único. O autor, à época, já houvera publicado outras narrativas de menor repercussão, além de ter lançado, depois de *Os de baixo*, um estudo literário de título *Cem anos do romance mexicano* (1947). Participou ativamente do movimento por ele romanceado, como, por exemplo, opôs-se à reeleição do ditador Porfírio Díaz, vindo a assumir alguns cargos de liderança. Tal experiência, tanto do que viveu quanto do que viu, servi-lhe para compor o romance em questão, o qual, segundo o próprio autor, é uma série de quadros e cenas da Revolução Constitucionalista, debilmente atados por um fio novelesco (BRUSHWOOD, 1973).

Voltando ao enredo do romance, as personagens centrais são, precisamente, os camponeses Demetrio Macías, Anastasio Montañés, Margarito, Venancio, Camila e La Pintada, Valderrama, Pancrácio, Solís, Luis Cervantes, entre outros. Todos estes, movidos por suas próprias razões, vão para as montanhas, a fim de fugir das autoridades, transformando-se aos poucos em guerrilheiros. Tempos depois, eles regressam a suas terras natais, de modo que o grupo começa a se dispersar.

Para Seymour Menton (1991, 1997), que prefacia uma edição crítica de *Os de baixo*, a personagem Demétrio condensa em si a identidade do povo mexicano, sobretudo no que diz respeito à etnia indígena. E os personagens históricos, ainda que ocupem parte importante da trama, nela são coadjuvantes, representantes da opressão praticada nos tempos sombrios. Além disso, nota-se o contraste entre o plano urbano, onde viviam as elites, e o rural, onde as camadas mais pobres da sociedade viviam. Segundo Rodriguez (2016, p. 99), no mencionado romance, “Cervantes simbolizava o discernimento da razão, Macias, por sua vez, [...] representava a ferocidade necessária para destituir do poder aqueles que encarnavam o velho regime, a injustiça e a tirania”.

Por esses e outros motivos, é consenso da crítica especializada — inclusive do próprio Carlos Fuentes, para quem *Os de baixo* é a “*Ilíada* descalça”, expressão condizente ao caráter

conflituoso da trama — que o referido romance constitui um clássico determinante para a mudança de rumo da literatura mexicana no século XX. Em um plano mais amplo, porém, o romance de Lizardi faz parte do que se convencionou chamar de romance da revolução mexicana, ou o romance da revolução, movimento literário que teve muitos outros representantes. Não obstante, *Os de baixo* superou seus pares, especialmente no tocante à profundidade de suas personagens e à riqueza de detalhes do contexto histórico.

A partir da segunda metade do século XX, no entanto, passa a ser difícil a dissociação do conceito de romance histórico nacional com o de romance histórico latino-americano. Isto ocorre por causa do advento do *boom*, movimento literário que afetou todo o continente de modo decisivo. Ainda assim, é possível classificar o romance mexicano *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, como obra seminal para o surgimento e consolidação do movimento. Embora não se possa classificá-la como genuinamente um romance histórico, pode-se afirmar que muito da identidade mexicana encontra-se registrado nas páginas desse importante romance, que eleva a realidade de seu país a uma perspectiva universal, transfigurada por meio do que veio a ser classificado realismo mágico.

Embora não haja consenso quanto à data precisa do surgimento desse movimento nem qual sua obra inaugural, importantes críticos como Ángel Rama (1984), Donald L. Shaw (2008) e José Donoso (2007) indicam que foi no início da década de 1960 que tudo começou. Do seleto grupo que compôs tal movimento destacam-se os já mencionados Alejo Carpentier, de Cuba, Gabriel García Márquez, da Colômbia, Mario Vargas Llosa, do Peru, Julio Cortázar, da Argentina, e o próprio Carlos Fuentes, do México. O crítico literário peruano José Miguel Oviedo, no quarto volume de seu estudo *História da literatura hispano-americana*, classifica o mencionado movimento como “uma notável conjunção de grandes romances em meados da década de sessenta e uma revalorização de outras, não menos importantes, que haviam sido dispensadas ou lidas num contexto distinto” (OVIEDO, 2002, p. 300, tradução nossa).⁵⁰

Por sua vez, Ana Maria Klock, na sua tese *O romance histórico no contexto da nova narrativa latino-americana*, assim define esse movimento literário:

o *boom*, em linhas gerais, foi um momento em que o público leitor voltou-se ao sistema literário latino-americano interessado na heterogênea produção escritural e notadamente marcada pelo rigor estético que alimentou, pelo ângulo econômico, o êxito do mercado editorial interno, dando projeção internacional às letras americanas. A combinação desses fatores — mercado editorial, criação artística, público leitor — resultou, no decurso de uma década, entre 1960 e 1970, na massiva divulgação e

⁵⁰ En pocas palabras podría decirse que el «boom» fue, en primer lugar, una notable conjunción de grandes novelas a mediados de la década del sesenta y una revaloración de otras, no menos importantes, que habían sido soslayadas o leídas en distinto contexto.

internacionalização dos produtos literários aqui produzidos, que se convencionou chamar de *boom* da literatura latino-americana (KLOCK, 2021, p. 40).

Em outras palavras, o *boom* mudou o modo como o restante do mundo via a América Latina. Antes com uma produção de cunho quase estritamente regional, passou a se verificar que a literatura do continente alcançara uma autonomia ao mesmo tempo individual e universal, vindo a culminar no sucesso de mercado. Para isso, ainda que não prescindisse das expressões estéticas surgidas especialmente na Europa do começo do século XX, os autores conseguiram assimilar tais influências em formas de narrar únicas, articuladas conjuntamente a elementos próprios de cada país, isto sem reivindicar quaisquer nacionalismos, senão atribuindo um novo sentido estético à produção do continente.

Há que se destacar, também, o contexto histórico dessa produção, além de outros fatores essenciais que explicam semelhante êxito. Segundo Carlos Fuentes (2011), muito do que se produziu, na época mencionada, rompeu a estreiteza dos gêneros narrativos locais. Por essa razão, personalizou-se a tarefa narrativa, criando um mercado interno e interno para a literatura do continente. Mas, exceto em casos excepcionais, o romance latino-americano hoje permanece circulando estritamente em seus países. No caso específico da Argentina, no entanto, conseguiu criar, desde os anos 1930, uma poderosa distribuição da literatura impressa. Já a distribuição em massa permitiu aos demais livreiros latino-americanos adquirir, também, muitos títulos a preços baixos e em pequenas quantidades.

Ainda consoante Fuentes (2011), os escritores também foram beneficiados de outro modo: passaram a ser mais conhecidos, de modo que os leitores estavam mais a par da vida deles. Ademais, os leitores ficavam sabendo da situação política dos países daqueles. Pinochet, Videla e seus emuladores perseguiram a classe intelectual, acusando-a de promover e idealizar a violência. Entre os perseguidos e desaparecidos constavam tanto escritores como leitores. Nesse sentido, a ideologia fascista fez com que muitos intelectuais se exilassem, e o mercado interno sofreu com isto: as livrarias fecharam, o aparato distributivo entrou em colapso. Um grande polo editorial da América Latina, o México, não conseguiu suprir suas deficiências. Não tendo como distribuí-lo, o livro mexicano teve de ser adquirido pelo livreiro itinerante, indo de editora em editora, e não a um distribuidor global. O vazio que desses tempos a empresa espanhola preenche tem seus limites: o medo de vender massivamente na América e amanhecer com uma montanha de dívidas incobráveis. Finalmente, a drástica queda do poder de compra das classes médias e a expansão da pobreza proporcionaram um panorama sombrio que, à época, transformou o livro em um artigo de luxo.

Focando no caso mexicano, o que também se verifica, nesse período de turbulência histórica, é a publicação de romances experimentais, que aliam história do país com elementos fantásticos, de grande experimentalismo. Mais do que nunca, a arte romanesca se volta à história, ao trazer à luz romances que denunciavam as atrocidades praticadas em tempos ditatoriais, quando não outros episódios correlatos. Tudo coincide, efetivamente, com o período seguinte ao fim da Segunda Guerra. Foi quando, pela primeira vez na história, o México e sua população — segundo Octavio Paz, em *O labirinto da solidão* (1950) — passaram a ser contemporâneos do restante da humanidade. E, como consequência, a arte literária do país buscou unir as perspectivas locais com as tradições estrangeiras.

Na opinião de Ryan Long (2016), contudo, a literatura mexicana do século XX seria definida como “resultado de um projeto de identificação, desenvolvimento e disponibilização de fundamentos para a reprodução de uma tradição literária nacional que, por sua vez, se define em relação com outras tradições literárias” (2016, p. 260-261, tradução nossa).⁵¹ Nesse sentido, como já indicado, a literatura do México se interrelaciona com as literaturas dos demais países hispano-americanos. A seguir, o mesmo pesquisador discorre que

O romance *À beira da água* (1947), de Agustín Yáñez, representa um ponto de virada na literatura mexicana. Retrata a história nacional ao mesmo tempo que integra estilos estilísticos e desenvolvimentos narrativos de outras tradições, principalmente John Dos Passos, Marcel Proust, William Faulkner e James Joyce, cujas influências são visíveis na forma como o romance de Yáñez justapõe diferentes tempos e lugares simultaneamente por sua estrutura complexa e nas mentes de seus personagens, através do monólogo interior. Aspectos mexicanos de *Al filo del agua* incluem sua ênfase em combinar arte — especialmente música — com sociedade e política [...], o seu vocabulário [...] e a forma como desenvolve o Romance da Revolução, paradoxalmente, não retratando a revolução em tudo. Em vez disso, o romance de Yáñez retrata uma pequena cidade em Jalisco pouco antes do início da revolução, comunicando o devastador consequências desse conflito através da sua prefiguração (LONG, 2016, p. 261, tradução nossa).⁵²

⁵¹ I define the institution of fiction in Mexico as the result of a project of identifying, developing, and providing the grounds for the reproduction of a national literary tradition that is in turn defined in relation with other literary traditions.

⁵² Agustín Yáñez's 1947 novel *Al filo del agua* represents a turning point in Mexican literature. It portrays national history while integrating stylistic and narrative developments from other traditions, most notably John Dos Passos, Marcel Proust, William Faulkner, and James Joyce, whose influences are visible in the way Yáñez's novel juxtaposes different times and places simultaneously by its complex structure and in the minds of its characters, through interior monologue. Mexican aspects of *Al filo del agua* include its emphasis on combining art — especially music — with society and politics [...], its vocabulary [...], and the way it develops the Novel of the Revolution by, paradoxically, not portraying the revolution at all. Instead, Yáñez's novel depicts a small town in Jalisco just before the revolution begins, communicating the devastating consequences of that conflict through its prefiguration.

A obra mencionada por Long (2016), considerada uma virada do romance histórico mexicano, aborda novamente a Revolução Mexicana, combinando elementos regionais e da cultura mexicana com influências da ficção europeia e norte-americana. Ou seja, quando o assunto era o romance da Revolução, o que antes se restringia à narração e à descrição, no século XX passou a enquadrar, também, o fluxo de consciência das personagens. Um pequeno centro, nesse caso, representa todo o México, antes e depois do processo revolucionário, o qual não é exposto em sua totalidade, mas numa espécie de vislumbre do futuro.

Não há dúvida, portanto, de que o romance de Yáñez se une a *Pedro Páramo* — o qual viria a ser publicado oito anos depois — como antevisão do que viria a ser a ficção histórica mexicana das próximas décadas. Tanto assim que, entre as décadas de 1950 e 1970, o próprio Carlos Fuentes dá continuidade à tradição do romance histórico mexicano por meio de três obras. São elas, respectivamente, *A região mais transparente* (1958), *A morte de Artêmio Cruz* (1962) e, por fim, *Terra nostra* (1975).

Em *A região mais transparente*, ambientado no México pouco após a Revolução, observa-se uma nítida influência intertextual de autores como Joyce, especialmente em *Ulysses*, além de outros romancistas, sobretudo norte-americanos, como Faulkner e John Dos Passos. Segundo José Manuel Guzmán Díaz (2013), o romance de Fuentes é inovador por diversos motivos, destacando-se dois principais: inaugurar, no México, uma nova fase em que os romances situam a cidade como cenário ou personagem central, marcando a transição do campo para a cidade como espaço narrativo predominante; e abrir o debate pós-revolucionário sobre a identidade do povo mexicano. Nesse último aspecto, percebe-se a influência não apenas de textos literários, mas também de obras ensaísticas, como *O labirinto da solidão*, de Octavio Paz.⁵³

Quanto à influência de outras mídias, observa-se um exemplo marcante em *A morte de Artêmio Cruz* (1962), romance histórico parcialmente inspirado em *Cidadão Kane* (1941), filme dirigido e estrelado pelo norte-americano Orson Welles. A obra retrata o declínio de um homem outrora bem-sucedido, que se vê consumido por uma crise existencial culminando em sua morte. Segundo Ignacio Ruiz-Pérez (2019), o romance é uma reflexão sobre as circunstâncias históricas enfrentadas pelo México, articuladas pelas diferentes mitologias que moldam o imaginário nacional. Fuentes, mais uma vez, dialoga com *O labirinto da solidão*, de Octavio Paz, notadamente a partir do conceito de solidão histórica. Tal conceito pode ser identificado

⁵³ Tal confluência de obras e gêneros diversos tornam os romances de Carlos Fuentes, em sua grande maioria, grandes experimentos literários, em que se busca expor, de forma resumida, aspectos elementares da identidade mexicana.

no pensamento de Fuentes à época em que publica o romance, não como uma abordagem essencialista, mas como uma perspectiva mito-histórica. Assim, à semelhança de Paz, Fuentes examina o México não pela particularidade essencialista de suas crenças e imagens, mas pelo que elas revelam sobre as condições históricas do país e seu esforço para integrar-se à esfera universal.

Na década seguinte, a imagética de Carlos Fuentes atinge seu ápice com a publicação de *TN* (1975). Conforme o próprio autor esclarece em entrevista, todos os seus romances compõem um único livro dividido em capítulos, sendo esta obra o mais longo, ambicioso e complexo desses capítulos. Trata-se, segundo Fuentes, de “uma concepção da cartografia das fontes mediterrâneas e hispânicas da cultura hispano-americana” (HERNÁNDEZ, 1999, p. 58, tradução nossa).⁵⁴ Nesse sentido, o núcleo do debate proposto pelo romance transcende um recorte temporal específico de seu país, almejando, antes, a busca das origens a partir de um prisma externo — a Espanha. Embora a obra delimite momentos históricos figurados, tal como em *VPB*, a linearidade temporal é intencionalmente desconstruída, permitindo que a narrativa transite entre passado e futuro.

Segundo Santiago Juan Navarro, porém:

Parece que tudo já foi dito sobre a obra mais ambiciosa desse romancista mexicano, especialmente no que diz respeito à inoperância de suas propostas totalizantes no quadro da fragmentação pós-moderna. No entanto, a controvérsia em torno dos impulsos ambivalentes e paradoxais em *Terra Nostra* foi abandonado antes de chegar mergulhe nele e encontre respostas para muitas de suas perguntas (2022, p. 100-101, tradução nossa).⁵⁵

Ora, não há surpresa que semelhante obra tenha sido objeto de estudo para se entender a literatura de seu autor e de seu país, servindo igualmente para análises de outras vertentes, como a histórica e a sociológica. O que surpreende, porém, é o fato de se observar aquilo que já tem sido notado em um sem-número de romances relativamente recentes, abrindo-se mão, por consequência, de analisá-la sob outros pontos de vista, como, por exemplo, da enorme sátira que ela vem a constituir. Acima de tudo, *TN* é um grande espetáculo de cenas cômicas, trágicas e grotescas, onde personagens e episódios históricos se apresentam ao leitor como uma peça teatral de grandes dimensões.

No mais, é importante confirmar esse romance como um feito que muito exigiu de seu autor, afinal, Fuentes dedicou-se a escrevê-lo durante dez anos. Aliás, foi em *TN* que seu autor

⁵⁴ Es una concepción de cartografía de las fuentes mediterráneas e hispánicas de la cultura hispanoamericana.

⁵⁵ Sin embargo, la polémica en torno a los impulsos ambivalentes y paradójicos en *Terra nostra* se abandonó antes de llegar a profundizarse en ella y encontrar respuestas a muchos de sus interrogantes.

aliou “a capacidade da literatura para empregar a linguagem e a imaginação como seus instrumentos próprios” (HERNÁNDEZ, 1999, p. 241-242, tradução nossa).⁵⁶ Em outras palavras, a linguagem transfigura as imagens, as quais, por meio da sátira, assumem a aparência que convém ao escritor. A esses elementos aliam-se à história, de modo que ocorre sempre um diálogo frequente entre ficção e realidade. Também está embutida, nessa obra, a forte influência de autores como Jorge Luis Borges e o próprio Miguel de Cervantes. Trata-se de um romance em que as possibilidades se sobressaem frente à realidade histórica. Logo, “a sobreposição de níveis temporais [...] permite contemplar todas as possibilidades do passado para evitar que os mesmos erros não sejam cometidos novamente no futuro” (JUAN NAVARRO, 2022, p. 108, tradução nossa).⁵⁷

Já na continuidade da história do romance histórico mexicano, desde os anos 1970, o gênero não tem apenas um desejo totalizante, mas também experimenta, à maneira de *TN*, em termos de linguagem e estrutura. Os escritores também se preocupam em revisar a história para recriá-la de uma forma diferente do realismo (ENCICLOPEDIA, 2023).⁵⁸ Segundo Encinas (2018), a geração que emergiu nos anos 1980 destacava-se pela recuperação simultânea de diversos registros da linguagem coloquial, revelando tanto a diversidade cultural quanto o caráter transculturado da realidade mexicana. Além disso, instaurava a metáfora narrativa da viagem como elemento estruturante capaz de resolver artisticamente os desafios apresentados tanto no nível das ações quanto da narração. Dessa nova perspectiva experimental decorrem o uso crescente de exageros e anacronismos linguísticos, a ficcionalização de personagens históricos e a presença marcante da intertextualidade. Observa-se também a distorção ou exagero deliberado do passado e, sobretudo, a ambiguidade, que se firma como ápice do experimentalismo estético latino-americano, sintetizando, simultaneamente, o caráter coletivo e individual do ser humano.

Vão ao encontro desses ideais os nomes de Sergio Pitól e Fernando Del Paso, dois dos grandes romancistas mexicanos das últimas décadas. No caso de Pitól, observa-se, em seus romances — especialmente *O desfile do amor* (1984), obra parecida com as narrativas histórico-policiais de Rubem Fonseca, no qual se narra a investigação de um assassinato ocorrido no

⁵⁶ Fuentes combinó “la capacidad de la literatura para emplear el lenguaje y la imaginación como instrumentos propios”.

⁵⁷ Este es el proyecto de *Terra nostra*: la superposición de niveles temporales que permita contemplar todas las posibilidades del pasado para evitar que se vuelvan a cometer los mismos errores en el futuro.

⁵⁸ Disponível em: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/51#:~:text=Desde%20los%20a%C3%B1os%20setenta%2C%20la,modo%20distinto%20al%20del%20realismo.&text=Obra%20de%20consulta%3A%20Diccionario%20de%20literatura%20mexicana>. Acesso em: 01. mar. 2023.

México, nos anos 1940, mais especificamente no Edifício Minerva —, a reconstituição de um passado sombrio, marcado pela violência, cujo centro geralmente é a Cidade do México. No romance citado, é possível observar como o autor, por meio da investigação da personagem central, reveste a sociedade mexicana da época com uma vivacidade que reflete o envolvimento do povo com os prenúncios da Segunda Guerra Mundial. Ressalta-se a grande quantidade de falas de personagens, as quais revelam muito desse tempo figurado, além do foco em longas descrições por parte do autor e do fluxo de consciência da personagem central. Em outras palavras, especialmente em *O desfile do amor*, Pitol condensa todos os processos estéticos advindos das revoluções literárias tanto de seu país quanto de toda a América Latina, erigindo um painel sociocultural de seu país em uma narrativa destacada pela falta de homogeneidade e pelo experimentalismo patente.

No caso de Del Paso, sua principal contribuição ao romance histórico mexicano das últimas décadas é, sem dúvida, *Notícias do império* (1987), um vasto painel sócio-histórico que retrata o México ao longo do século XIX. Com foco no segundo império mexicano (1862-1867) e nas figuras dos imperadores Maximiliano (1832-1867) e Carlota (1840-1927), a obra se distingue por suas peculiaridades construtivas. Os capítulos ímpares são narrados por Carlota, enquanto os pares apresentam diversas vozes narrativas, “mesmo quando se destaca a de um narrador extradiegético” (GONELLA, 2012, p. 84). Na narrativa poética utilizada pelo autor para contar essa história, ressalta-se a tentativa de revitalizar a identidade mexicana por meio da oralidade presente no romance, além das digressões que têm como objetivo central promover uma revisão historiográfica.

Notícias do império reúne e dá continuidade aos elementos narrativos que começaram a se consolidar nas décadas anteriores, configurando-se como uma tentativa de criar um modo de narrar exclusivamente latino-americano. O romance vai além da simples figuração de uma época, transformando-se em um panorama que engloba passado, presente e futuro. As personagens históricas, diante de tamanha subversão narrativa, são percebidas como figuras fictícias, cuja existência, embora comprovada, é paradoxalmente questionada, enquanto personagens fictícias — por vezes oriundas de outras obras — assumem o papel de detentoras de uma verdade inquestionável. Soma-se a isso o ímpeto da “ficção total”, que expressa o desejo do autor de condensar, em sua obra, a história de sua nação e, potencialmente, do mundo.

Essa tendência, vale destacar, não se restringiu à Hispano-América, mas abrangeu todo o continente de línguas originadas do latim. Tal perspectiva reforça a premissa central desta pesquisa: a proposta de uma literatura continental única, unindo os países latino-americanos. É nesse contexto que o Brasil encontra seu lugar. Tanto o Brasil quanto o México, especialmente

no século XX, procuraram em suas literaturas espelhar questões históricas e sociais. Diante disso, tanto *VPB* quanto *TN* se destacam como dois dos romances históricos mais significativos dessa produção literária, uma vez que oferecem uma visão abrangente de períodos históricos, em comparação com outros romances da época e do continente. Ambos buscam resgatar, por meio da representação do cotidiano de seus países e até de seus colonizadores, as raízes dos eventos históricos e socioculturais que os interligam, explicando, assim, as conexões entre passado, presente e futuro.

À luz das reflexões desenvolvidas, o presente capítulo propôs uma análise da configuração do romance histórico latino-americano, com ênfase nas produções literárias do Brasil e do México. Constatou-se que o romance histórico, ao consolidar-se como uma forma literária de grande relevância no contexto das Américas, transcende a simples representação factual dos eventos passados, funcionando como um campo privilegiado para a ressignificação da história. Nesse contexto, a obra literária de extração histórica se configura como um *locus* de redefinição do passado, no qual a memória coletiva e a crítica histórica se entrelaçam, possibilitando novas leituras das dinâmicas sociais, políticas e culturais. O capítulo também destacou como os romances históricos brasileiros e mexicanos, ao articular elementos da narrativa ficcional desde suas primeiras manifestações, geram um espaço de reflexão demarcado entre a história oficial e a não-oficial, promovendo uma reflexão crítica sobre as identidades nacionais e culturais na América Latina.

O próximo capítulo dará sequência à análise das dinâmicas discutidas, focando agora na obra *VPB*, de João Ubaldo Ribeiro. Essa narrativa será abordada sob a perspectiva da sátira e do romance histórico, sobretudo à luz dos postulados de Lukács (2009a, 2011), com o objetivo de explorar como o autor reconfigura questões fundamentais da história e da sociedade brasileira e latino-americana. De maneira estruturada, serão examinados cinco eixos temáticos essenciais, que serão investigados à luz da abordagem crítica de Ribeiro, autor que utiliza a sátira no contexto do romance histórico como ferramenta para reestruturar as narrativas históricas predominantes e questionar as estruturas de poder consolidadas. A partir dessa análise, buscaremos esclarecer como *VPB* reinterpreta aspectos essenciais da formação da nação e do contexto sociopolítico brasileiro, ampliando as leituras sobre a obra e seu contexto, além de aprofundar a compreensão das intersecções entre literatura e história na construção das identidades latino-americanas.

Capítulo III: *Viva o povo brasileiro*: romance histórico satírico da história do Brasil

No contexto de 1984, ano que assinala o término de uma ditadura militar que perdurou por duas décadas no Brasil, o escritor baiano João Ubaldo Ribeiro publica *VPB*. Este romance, emblemático mesmo pelo momento histórico em que se insere, adota uma estrutura narrativa que desafia as convenções temporais. A trama tem início na Bahia, em 20 de dezembro de 1647, e se estende até São Paulo, mais especificamente em 7 de janeiro de 1977. Contudo, a organização temporal da narrativa não segue uma linearidade rígida, mas uma construção que se apoia em um tempo cíclico e não convencional, a partir do qual as diferentes épocas se entrelaçam e se alternam de maneira não cronológica. A progressão da história é marcada por saltos temporais que alteram as expectativas do leitor: um capítulo ambientado em 1826 precede outro situado em 1647, que, por sua vez, antecede um que retorna ou avança para 1822, evidenciando a fluidez e a não linearidade do tempo. Esse mosaico temporal não é mera técnica formal, uma vez que revela uma proposta estética que busca traduzir a complexidade histórica e cultural do Brasil, propondo uma visão cíclica e satirizada da realidade. À medida que o enredo transita pelas diversas temporalidades, o leitor é levado a estabelecer associações entre eventos e personagens, até perceber que a obra não narra exclusivamente a história do país, senão cria uma linhagem genealógica da nação, personificada nas figuras dos descendentes de Perilo Ambrósio e do caboclo Capiroba.

Seguindo essa via, os eventos históricos centrais figurados no romance incluem a Independência do Brasil, a Guerra dos Farrapos, a Guerra do Paraguai, a Abolição da escravidão, a proclamação da República e a Revolta de Canudos. Posteriormente, são explorados dois episódios marcantes do século XX: o regime do Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945) e o golpe militar de 1964, bem como seus desdobramentos durante a década de 1970. Tais fatos, malgrado representem momentos cruciais da história nacional, são entrelaçados pelas vivências de uma série de personagens que, muitas vezes, parecem permanecer à margem desses grandes acontecimentos. Contudo, suas experiências, posto que anônimas, ganham relevância ao se desdobrarem como elementos centrais da história do povo brasileiro. Personagens como Capiroba, Dadinha, Perilo Ambrósio, Nego Leléu, Amleto Ferreira, Bonifácio Adulfo, Maria da Fé, Patrício Macário, entre outros, são figuras excêntricas, representações das tensões e contradições que permeiam a sociedade brasileira desde a chegada dos colonizadores até o presente. Unidos por uma paixão muitas vezes estranha e contraditória, tais personagens atuam como elo entre as transformações sociais e políticas que ocorrem no

país. Enquanto a narrativa se desloca entre diferentes épocas, elas convergem em um único ponto: a experiência humana e a construção da identidade nacional.

Neste primeiro capítulo analítico mais extenso sobre o *corpus* de nosso estudo, centrado especificamente em *VPB*, serão investigadas as representações de certos personagens sob a ótica da sátira e do romance histórico. Serão abordados, de maneira estruturada, os seguintes eixos temáticos: 1) A questão europeia; 2) A questão indígena; 3) A questão africana; 4) A questão nacional; e 5) A questão autoritária. Em cada seção, serão efetuadas abordagens interpretativas, levando em conta, principalmente, as contribuições teóricas relacionadas ao romance histórico e à sátira, além de aspectos relevantes da fortuna crítica do autor e da obra. O objetivo é estabelecer um diálogo crítico que situe cada tema na interseção de suas dimensões históricas e sociais, iluminando as maneiras pelas quais João Ubaldo Ribeiro reconfigura e reinterpreta tais questões em seu romance, enriquecendo as leituras da obra e seu contexto.

3.1. A questão europeia

Como já indicado, cronologicamente, os primeiros episódios de *VPB* em que essas forças se defrontam ocorrem em dezembro de 1647, quando o caboco Capiroba mata e se alimenta da carne de europeus. A origem do caboco é peculiar: ele é filho de um escravo fugido com uma índia, já aí dando a ver o caráter de mestiçagem não só dele, mas de outras personagens. Se sua vida já não corria bem antes, devido à exclusão que sofria da aldeia onde vivia, tudo vem a piorar quando padres portugueses chegam para ensinar o cristianismo aos “selvagens”. Capiroba não se conforma ao que lhe é apregoado, considerando a doutrina como impraticável; até que, seguindo seus instintos de fuga, “roubou duas mulheres e fugiu para as brenhas, nunca mais havendo regressado” (RIBEIRO, 2005, p. 420). Trata-se de um momento decisivo na vida dele, no qual, além de continuar o roubo de mulheres, ele captura homens para comê-los. Realiza essa ação simultaneamente como uma forma de sobrevivência e como meio de dar continuidade a uma tradição familiar primitiva, na qual consumir o outro significava absorver-lhe os atributos, quando não se configurava apenas como um gesto de afeição.

A perspectiva europeia se manifesta, de início, na passagem em que Capiroba está prestes a matar um padre português, componente do grupo que considerava as práticas do caboco e dos demais aborígenes como pagãs, contrárias à santidade católica. Sob o ponto de vista do narrador do romance, podemos analisar o ocorrido da seguinte maneira:

Com uma lágrima a lhe escorrer pela face pálida, o bom padre fechou os olhos diante de um selvagem altíssimo e terrificante, de dentes limados em serra para melhor rasgar a carne inocente da gente de Deus, executando uma dança monstruosa, intercalada de imprecações satânicas e invocações pagãs, antes de baixar o tacape. E assim, nos olhos de Deus, tais gentios muito se desmereceram e caíram fundo, fundíssimo, de onde talvez jamais pudessem voltar à luz (RIBEIRO, 2005, p. 423).

A imagem acima representa a impressão flagrante do que os europeus em geral, notadamente os sacerdotes, pensavam sobre os nativos brasileiros. Para eles, os mestiços encarnavam uma imagem demoníaca, a qual precisava ser convertida e moldada a partir das doutrinas cristãs. O cristianismo, portanto, era a única saída, pois nada além dele representava o bem. Sem embargo, não impressiona que para o padre o que se via era um selvagem, algo como um animal que carecia de adestramento, ou, em outras palavras, uma besta dos infernos.

Nos estudos sobre a sátira, na maioria dos quais o grotesco e o disforme se inserem como representação de um pensamento coletivo, a imagem do demônio emerge como o que há de mais repulsivo e obsceno. Isto porque é próprio da sátira a desfiguração, a subversão das imagens corriqueiras a fim de dar vida a algo que desperte ojeriza. Tal era o imaginário dos colonizadores na época figurada. Segundo Selma Ferraz *et al.* (2017), o cristianismo e, mais especificamente, o catolicismo é um componente indissociável da civilização europeia desde muito antes, a ponto de que é quase impossível conceber a história da Europa sem levá-lo em consideração. Sobretudo no tempo das colonizações, entre os séculos XV e XVII, o papel dos sacerdotes era conscientizar os não cristãos acerca da salvação, o que vinha acompanhado dos ensinamentos básicos e aprofundados do que seria largar o mundo para seguir o caminho divino. Nesse sentido, especialmente quando ocorre a cena do choro do “bom padre” diante da encarnação terrena do demônio, a sátira manifesta-se num sentido de ataque, sob a denúncia da hipocrisia.

É a suposta auto-extrema-unção do padre, o qual se prepara para o golpe de misericórdia, que nos dá a ver uma cena tragicômica onde o tom satírico nos evoca as impressões de Matthew Hodgart (2010), para quem a sátira compreende duas dimensões: a deformação e a inversão. Identificamo-las, aliás, sob o ponto de vista do padre, para quem seu algoz era um monstro repugnante e deformado, algo que, segundo o próprio romance, não é verídico, consistindo, então, numa inversão — quando não subversão — da realidade. Para Lukács (2009a), como já mencionamos, a sátira, ao reorganizar os elementos da realidade, conecta de forma singular o acaso, a possibilidade e a necessidade, revelando as contradições internas do sistema social representado. Em *VPB*, essa dinâmica se manifesta na inversão de papéis, que evoca o grotesco

e o fantástico: o padre nobre, figura que encarna a autoridade e a imposição de ideias, submete-se àquele que antes era alvo de suas ordens, tornando-se alimento para sua sobrevivência. Esse contraste, longe de ser fortuito, delimita a essência de um sistema social marcado pela violência e pela desigualdade, evidenciando, por meio do grotesco, as tensões estruturais que sustentam as hierarquias retratadas no romance.

É o que se nota, nitidamente, no seguinte trecho:

Seis dias depois, desalentado e faminto, assando um saguizinho mirrado para comer na companhia das mulheres, aconteceu ter visto pelo moital um movimento de pássaros espantados. Foi espiar escondido e reconheceu um dos padres, certamente decidido a ir buscá-lo à força por amor, para amarrá-lo e respingar-lhe água benta até que o espírito imundo o abandonasse. O caboco Capiroba então pegou um porrete que vinha alisando desde que sumira, arroteou por trás e achatou a cabeça do padre com precisão, logo cortando um pouco da carne de primeira para churrasquear na brasa (RIBEIRO, 2005, p. 424).

É o que ocorre, também, na famosa passagem em que Capiroba se alimenta do holandês Sinique. Antes, ele já se alimentara de portugueses, mas a carne de nativos dos Países Baixos lhe parece mais apetitosa. Os diversos estudos que analisam esse episódio dizem respeito, quase exclusivamente, ao caráter antropomórfico do ocorrido, não abordando, portanto, questões de natureza satírica, que são a origem e o fim do que se narra. Nesse sentido — e baseando-nos no ensaio “A questão da sátira”, de Georg Lukács (2009a) —, encontramos a questão do grotesco, que se relaciona diretamente com a dimensão satírica. Lukács observa que o distanciamento deliberado da realidade, operado pela sátira, cria espaço para o grotesco e o fantástico, ainda que tais elementos possam coexistir em composições que aparentam uma estrutura mimética. Esse contraste manifesta-se em *VPB* de forma emblemática, na medida em que a narrativa subverte as hierarquias ao destacar a pomposa descrição de personagens portugueses — identificados por seus nomes completos, procedências, títulos e cargos — apenas para, em seguida, submetê-los ao algoz, que assume o papel de um “assassino de seres santificados”. Tal estratégia narrativa evidencia a tensão entre o fenômeno imediato e a sua essência, revelando as contradições fundamentais do sistema social representado, a saber, a época da colonização brasileira.

É essa carne saborosa, porquanto bendita, que expurga Capiroba de seus pecados. Assim sendo, ao invés de um ato de repugnância e atrocidade, o caboco nada mais pratica senão aquilo que foi ensinado tanto a si como ao povo da Redução: a absorção do que é bom e puro. Sobre o mesmo episódio discorre Eliane Maria de Oliveira Giacon:

Assim, a antropofagia realizada por Capiroba apresenta, de forma metafórica, a discussão de teorias muito em voga na literatura brasileira após o modernismo. O ato do caboclo, no romance de João Ubaldo, tem intenção de negar a cultura “civilizada” transmitida pelo colonizador e construir, pela devoração da cultura colonizadora, uma nova cultura. Para negar essa cultura e a religião alienígenas, Capiroba regressa à selva, procurando as suas raízes perdidas. Passa, então, fazer uso da antropofagia como rito que reinstala uma espécie de prática sacrificial, que tinha sido abolida pelos jesuítas. Esse rito, no entanto, abre um novo espaço seletivo, que faz com que ele substitua com o tempo a carne do português pela do holandês (GIACON, 2012, p. 89).

Tal visão europeizante se revela na busca de uma diminuição das figuras mestiças, nascidas tanto no Brasil como no continente africano. É o que vemos, por exemplo, nas passagens em que algumas personagens de origem europeia expressam seu desprezo pelo Brasil e pelos que no país nasceram, dando ênfase, outrossim, à figuração da modernidade periférica tipicamente brasileira e latino-americana. Convém destacar que imagem do europeu se transfigura conforme a narrativa avança, evidenciando a impressão do Brasil como fonte ao mesmo tempo de riquezas e fruto de desprezo. Este último caso se justifica pelas raízes mestiças que — paradoxalmente estimulada pelos próprios colonizadores por meio dos abusos sexuais praticados por eles às escravas — fez-se medrar no país desde a chegada dos portugueses.

Além disso, como nos explica Maria Cândida Ferreira de Almeida (2002) em *Tornar-se o outro: o topos canibal na literatura brasileira*, em VPB a classe dominante se forma a partir desses conflitos, onde os europeus, em especial portugueses, exerciam seu domínio em paralelo ao surgimento e estabelecimento de uma resistência popular. Logo, nesse plano dialético de forças conflitantes, a figuração histórica reforça as teses de que “a representação da violência da classe dominante recai a todo momento sobre os dominados e as feridas de corpo e alma que eles carregam” (ALMEIDA, 2002, p. 247). A representatividade europeia é concebida, então, como uma força que induz a história a catástrofes e conflitos internos e externos, em forma de traumas psicológicos que permeiam a trajetória dos colonizados e são motivo de orgulho para os colonizadores. Por isso mesmo, “a morte sob tortura de Vu, a língua mutilada de Budião, o corpo mutilado de Vevé são passos que constroem a história do povo” (ALMEIDA, 2002, p. 247-248). Em outras palavras, as marcas da colonização espalham-se por toda parte, inclusive nos corpos subjugados dos escravos e nativos.

De outra maneira, essa visão europeia se manifesta em algumas falas e atitudes de personagens fictícios alegóricos, como Perilo Ambrósio, o Barão de Pirapuama, que diz o seguinte, acerca dos escravos vindos para o Brasil:

E não é só por isso, achamos mesmo que é trabalho desnecessário. Alguns até morrem se os castramos à faca, e com a maça muitas vezes criamos dores de cabeça ainda maiores. Pode-se inutilizar o negro para o trabalho desta forma, os riscos de prejuízos

são grandes, muito embora ainda tenhamos bons castradores de porcos com alguma experiência na capação de negros. Tampouco os ferro mais, como se fazia no tempo de meu pai, que ferrava os machos e as mucamas do serviço de minha finada avó, estas com o monograma que ela mesma desenhara para seus pertences. Hoje é prática inútil, pois os negros não têm para onde ir e, desvalidos de nossa assistência, morreriam por aí à míngua, como acontece com tantos libertos vadios e nocivos (RIBEIRO, 2005, 480-481).

A fala acima corresponde ao ano de 1827, quando o Brasil havia pouco se tornara independente. Em todo caso, há que ressaltar a conotação colonial repressiva que tal fala projeta, sobretudo por associar a figura dos escravos à de porcos. As classes hegemônicas e elites econômicas, nesse período, exerciam mais do que nunca o seu poder de sujeição, algo facilmente notável, por exemplo, “na adoção de um modelo de linguagem que reproduz a língua do colonizador; na eleição do alfabetismo como critério de superioridade” (OLIVIERI-GODET, 2014, p. 84).

É o que se nota, mais uma vez, no exemplo a seguir, em que se reproduz a narrativa colonial por meio da fala do cônego visitador D. Francisco Manoel de Araújo Marques:

Os mestiços são muito entusiasmáveis, não se lhes pode negar esta nem outras qualidades, que muitas vezes se sobrepõem à preguiça que lhes marca a reputação. Na verdade, sustento que a mestiçagem é uma real alavanca do progresso desta terra, pois que o espírito do europeu dificilmente suporta as contorções necessárias para o entendimento de circunstâncias tão fora da experiência e vocação humanas. Eis que o Brasil não pode ser um povo em si mesmo, de maneira que as forças civilizadoras hão de exercer-se através de uma classe, no caso os mestiços, que combine a rudeza dos negros com algo da inteligência do branco. [...] Os desafios que se abrem para nós são formidáveis, são imensos, são incomensuráveis, são inauditos. E com que contamos, como elemento servil? Com os negros, com a raça mais atrasada sobre a face da Terra, os descendentes degenerados das linhagens camíticas, cuja selvageria nem mesmo a mão invencível da Cristandade conseguiu ainda abater ou sequer mitigar. De certa maneira, nisto se vê o dedo da Providência, embora a princípio não o se perceba. É que a selvageria da terra só pode ser enfrentada pela igual selvageria dos negros — e nisto são eles insuplantáveis, pois que, vêm de terra ainda mais hostil que esta, ainda mais eivada de perigos, sezões e animais nocivos. [...] A natural repulsa do civilizado ao contacto com o negro ou o mestiço, os bons instintos cultivados, com espontaneidade e sem cuidados maiores do que governos cientes de suas responsabilidades históricas, porão as coisas a acontecer como é de sua tendência normal, ditada pelos impulsos corretos da História. É assim que vejo o papel dos mestiços, importante, importantíssimo papel, e não cuides que não gosto de ti, pois gosto, apenas te acho uma pitadita petulante, vício que é da minha disposição constitucional combater (RIBEIRO, 2005, p. 484-486).

Ora, se na narração anteriormente destacada facilmente se notava o teor preconceituoso, nesta, todavia, sua gravidade é ainda maior. Percebe-se logo no início, quando a personagem que a exprime destaca a preguiça dos mestiços, uma característica que, de forma

preconceituosa, continua sendo associada, até os dias atuais, aos habitantes da Bahia.⁵⁹ E, em seguida, logo se defende a mestiçagem — promovida exatamente pelos europeus, para quem as africanas e nativas do Brasil eram suas escravas sexuais —, cujo papel foi preponderante para que se efetivasse o processo de colonização (VALENTE, 1990). Os negros, então, são rebaixados à classe mais retrógrada, de modo que, para enfatizar seus argumentos, o cômico se serve mais uma vez da retórica religiosa, para a qual todos devem ser purgados de seus pecados, sobretudo aqueles que nascem e crescem em sociedades onde o cristianismo não é a religião pregada.

Nessas falas, além do preconceito enraizado e externado, percebe-se um tom satírico que, segundo Lukács (2009a), revela uma oposição imediata entre essência e fenômeno, característica fundamental desse modo de figuração literária. A sátira, relevada nesse contexto, opera em seu modo combativo, expondo de forma crua as contradições sociais e permitindo que a realidade degenerante seja confrontada com suas próprias fissuras. No caso das personagens europeias, sua zombaria sobre os costumes de seus subservientes reproduz não apenas o elitismo e a crítica preconceituosa, mas igualmente condensa, de maneira exagerada, a essência do imaginário colonial europeu. Tal abordagem, inclusive, está em consonância com o que Lukács (2009a) descreve como a capacidade da sátira de “tornar ideologicamente conscientes os pressupostos ‘espontaneamente naturais’” de uma sociedade, desnudando as contradições que se ocultam por trás da aparência da normalidade (LUKÁCS, 2009a, p. 174). Portanto, a crítica preconceituosa expressa pelas personagens não representa exclusivamente um traço individual; ela simboliza igualmente a essência da ideologia dominante, a qual se manifesta como reflexo das contradições históricas e sociais. Deste modo, a sátira cumpre sua função crítica ao confrontar o leitor com o absurdo e o grotesco, desvelando o caráter artificial e injusto de sistemas sociais e ideológicos que se pretendem naturais e inevitáveis.

Com relação ao romance histórico latino-americano, entretanto, tais passagens satíricas reforçam o caráter subversivo do gênero, haja vista que, segundo Elzbieta Sklodowska (1991, p. 235, tradução nossa),⁶⁰ “a transformação do cânone romanesco hispano-americano [...] é o resultado de uma mudança de consciência do homem moderno e não exclusivamente o produto de uma reação paródica americanista contra modelos europeus”. Em outras palavras, não se

⁵⁹ Já aí se destaca uma premissa lukácsiana relacionada ao romance histórico, segundo a qual o passado figurado neste gênero é entendido “como pré-história do presente, na vivificação ficcional daquelas forças históricas, sociais e humanas que, no longo desenvolvimento de nossa vida atual, conformaram-na e tornaram-na aquilo que ela é, aquilo que nós mesmos vivemos” (LUKÁCS, 2011, p. 73).

⁶⁰ La transformación del canon novelesco hispanoamericano [...] es el resultado de un cambio en la conciencia del hombre moderno y no exclusivamente el producto de una reacción paródica americanista contra los modelos europeos.

deve atribuir essa mudança de abordagem exclusivamente à contrapartida latino-americana do romance histórico europeu, pois ela se dirige ao homem moderno de forma abrangente. Além disso, a busca pela mudança de prisma histórico e a forma como se desenrolam satiricamente os fatos muito dizem respeito à sátira, que é algo mais do que uma típica rebelião geracional; é a subversão de formas anteriores que se degeneraram em pura convenção, em mero automatismo. Nesse sentido, com foco também na sátira, Sklodowska (1991) ainda argumenta que o objetivo do romance histórico do nosso continente — da qual *VPB* e *TN* fazem parte — é a recuperação da força expressiva de pré-textos que caíram em desuso. Reescritas dessa maneira, as produções romanescas pautadas na realidade histórica da América Latina não podem ser compreendidas tão somente em termos da transição entre o novo e o mais novo romance, mas como figurações de embates históricos próprios do continente, onde os planos público e privado se contrapõem e onde se apresentam, aos leitores, amplos panoramas de uma realidade que se situa entre o pré-moderno e o moderno.

Ainda no tocante ao ponto de vista europeu em *VPB*, é notável o modo como este vai ao encontro do que discorre o pensador Edward Said (1995), para quem a perspectiva colonial europeia se constitui e se resume como representação do domínio e da repressão. Não obstante, a efetivação dessa narrativa é um constructo que se consolida conforme o passar do tempo, notadamente em sistemas totalitários, que nada mais são do que o ápice de processos de opressão muito anteriormente surgidos. Logo, a visão europeia estampada nas páginas do romance em discussão dá a ver um Brasil sem identidade definida, dependendo, portanto, da intervenção europeia para tal fim. Com isso, aos olhos europeus, tem-se a necessidade de intervenção, reforçada pelo caráter abjeto das civilizações aborígenes, no caso, os índios. Para tal propósito, o papel dos escravos era primordial, pois, além de auxiliar nas intenções de dominação, eles auxiliariam no sentido de “produzir” mais mestiços e de ampliar o âmbito colonial dos europeus, especialmente portugueses.

A visão europeia apresentada em *VPB*, ao retratar o Brasil como uma terra desprovida de identidade própria e dependente da intervenção estrangeira para sua configuração, recompõe com precisão o paradigma central da modernidade periférica: um processo histórico no qual os projetos modernizantes impostos pelas metrópoles europeias, manifestos na suposta necessidade de controle sobre os povos indígenas e na instrumentalização dos escravos, tanto subjugaram as formas de sociabilidade locais como as transformaram em base para a consolidação de um sistema desigual de dependência e exploração. Com base nessa lógica, e considerando a representação europeia em *VPB* como ponto de partida, torna-se evidente o caráter colonial que posiciona o Brasil, em particular, e a América Latina, em geral, como

territórios destinados à reprodução das aspirações da modernidade europeia, nos quais a figura do mestiço, longe de simbolizar uma síntese cultural ou uma identidade autônoma, é instrumentalizada como parte do projeto de ampliação dos domínios coloniais, perpetuando a subalternidade inerente à modernidade periférica (BASTOS, 2005). Nesse contexto, as figuras dos cônegos e de Perilo Ambrósio evidenciam as dinâmicas contraditórias dessa modernidade, que simultaneamente exclui e inclui, relega e utiliza os povos latino-americanos, subordinando-os ao grande projeto de expansão colonial e modernização ocidental.

É o que se nota, também, na seguinte fala do cônego:

Não vejo nem mesmo, e nisto também se sublinha o que pode ser nossa fortuna, nossa única boa fortuna, a necessidade de leis que refreiem a mestiçagem, pois, à medida que se solidifique, se enraíze, nutra suas tradições, fortaleça suas estirpes nossa aristocracia de fundamentos espirituais europeus, na pureza da raça, de temperamento e de apego aos valores mais altos, as próprias forças sociais se encarregarão de prevenir tal ocorrência. A natural repulsa do civilizado ao contacto com o negro ou o mestiço, os bons instintos cultivados, com espontaneidade e sem cuidados maiores do que governos cientes de suas responsabilidades históricas, porão as coisas a acontecer como é de sua tendência normal, ditada pelos impulsos corretos da História (RIBEIRO, 2005, p. 485).

Rita Olivieri-Godet (2009), em *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*, oferece mais esclarecimentos quanto aos procedimentos coloniais adotados pelos portugueses. Para ela:

O *outro* Brasil, nessa segunda metade do século XIX, é representado pela civilização europeia. Portugal, inicialmente, e a França, em seguida, foram escolhidos pelas elites brasileiras como imagens paradigmáticas da alteridade idealizada. Desde as narrativas dos primeiros viajantes e colonizadores, é ativada uma matriz identitária lacunar, baseada na ausência de marcas de civilização. Ela continua atual, como constata Marilena Chauí. Segundo a filósofa, o *outro* do Brasil, no decorrer do século XX, em relação ao qual a identidade nacional se expressa, são os países capitalistas desenvolvidos: “É pela imagem do desenvolvimento completo do outro que a nossa ‘identidade’, definida como subdesenvolvida, surge lacunar e feita de faltas e privações (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 95-96).

As palavras de Olivieri-Godet deixam muito claro as intenções europeias com relação ao Brasil — que o projeto colonial visava ao favorecimento das elites que se estabeleciam aqui, rompendo o elo que antes do período colonial imperava, e que em decorrência desse processo tudo veio a se desfazer. Portanto, a imagem do europeu se condensa, e a Europa impõe-se como paradigma identitário às elites brasileiras que não querem sobretudo pertencer ao mesmo grupo do povo inculto, desprezível e de etnia inferior que vivia no mesmo território.

Ademais, tudo isto se resume a um processo de assimilação que encontra seus modelos no núcleo cultural de uma coletividade diferente daquelas de que as suas elites fazem parte.

Nesse sentido, era necessário limitar o corpo estrangeiro, revesti-lo de toda a ojeriza e desprezo necessários, para que se efetivasse o processo de colonização. Nessa mesma direção, o projeto colonial se firma nas bases do determinismo europeu, de modo que os fatores negativos, característicos da realidade brasileira da época, não dependiam da vontade humana. Como consequência, ocorre a estigmatização da civilização tropical e mestiça. *VPB* então fixa-se nessa figuração, questionando as contradições e denunciando a visão externa que tem sob controle as narrativas das instituições de além-mar sobre o país. No mais, tal representação desvenda o sentido latente de sua dinâmica, seus elementos autoritários e racistas que envolvem uma identidade idealizada e valorizada, além de uma visão negativada. Daí deriva a impressão de que, se o Estado-nação e suas instituições desenvolvem uma ideologia nacionalista e patriótica, “não está não está em contradição com o fato de essas elites que o sustentam serem marcadas por aspectos que fazem surgir a imagem de uma identidade negativa” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 97).

As raízes europeias de semelhantes sentimentos ficam ainda mais expostas quando analisadas sob a ótica de Giacon (2012), para quem o laicismo da cultura europeia — retratado no romance não apenas por meio da imagem dos portugueses como também dos holandeses — representa as reais intenções de um plano histórico ibérico de sacralização. Na verdade, a sacralização nada mais representava que o desejo de domínio, de supressão do pensamento e das ações anticoloniais, de modo que *VPB* expõe o mito nacional do sincretismo religioso como uma espécie de narrativa monológica repressora. Isso se dá porque, se o catolicismo foi exposto às pessoas de origem africana e nunca foi totalmente aceito por elas, a face benévola e harmônica do sincretismo mascara, na verdade, a realidade sombria da violência do poder dominante conta os marginalizados. Segundo Luiz Fernando Valente (1990), cujo pensamento vai ao encontro dos postulados de Giacon (2012), o romance em estudo contesta, destarte, a tendência entre as elites brasileiras de tentar resolver os conflitos por intermédio de um apelo a uma ideologia da harmonia ou resumo, que obscurece as disparidades entre os vários componentes identitários da sociedade brasileira. Paralelamente, ainda segundo Valente (1990, p. 194), *VPB* “substitui a síntese pela diferença ou [...] substitui o monologismo pelo dialogismo”.

No fim das contas, sob tal prisma, a visão europeia em *VPB* se reveste de certo ar benfazejo, no bojo do qual se revela todo um sistema ideológico repressivo e opressor, constructo que se desmascara por meio de um longo e tortuoso processo de dominação, cujos desdobramentos são de conhecimento de historiadores e estudiosos em geral. O episódio do caboco Capiroba, no entanto, e seus desdobramentos servem como síntese daquilo que se viu

tanto antes como depois, ou seja, as origens e consequências do colonialismo e as narrativas prevalentes desse tempo histórico, e seu desdobramentos na modernidade periférica.

A revisitação de tais narrativas e cenários avançam no referido romance como consequência da busca por uma terra fértil por parte dos navegantes. E a descoberta do Brasil, uma das tantas terras desbravadas após a chegada dos europeus à América, sem dúvida demarcou um novo tempo no calendário europeu, especialmente português, sobretudo porque, para além das riquezas propriamente ditas do solo nacional, havia um sistema de domínio a ser implementado. Tal sistema, segundo o que até agora já se analisou, visava à união entre nativos e escravos sob a intervenção do cristianismo, que trataria de reforçar o plano colonial e abafar de vez os sujeitos antagônicos. Sob esse ponto de vista, o europeu representava a única perspectiva lúcida, algo que vai ao encontro do método satírico, o qual indica a prevalência de determinado pensamento conservador exatamente por meio da crítica aos costumes.

Nota-se semelhante versão na voz de Perilo Ambrósio, quando ele diz o seguinte:

O instituto da escravidão, que do sublime Estagirita já houvera merecido a mais sábia, judiciosa, perspicaz e irrefutável defesa, pois que se arraiga na natural diferença de índole e propensão entre as raças e povos, não é, não foi, não pode ser, jamais será estrangeiro à Igreja! [...] A decadência da autoridade pública, a flacidez do espírito de honra e de decência, o pactuar com a insolência das classes servis [...] é-me causa de grande receio e pena por terra como esta, que, em mãos firmes e cômicas das verdades fundamentais, muito teria a dar à civilização europeia que aqui os bons mourejam por plantar (RIBEIRO, 2005, p. 444).

A passagem acima apresenta a figuração do método satírico, cuja formulação se inscreve na lógica do que György Lukács (2009a) identifica como a essência da sátira: a exposição das contradições internas de um sistema por meio da supressão das mediações e da amplificação grotesca de sua forma. O trecho, que simula um tom legitimador da escravidão, opera justamente por meio dessa estratégia, ao exacerbar a retórica colonialista e escravocrata, revelando suas fissuras e absurdos.

Além desse, outro elemento essencial da sátira presente na passagem é a caricatura do pensamento colonialista como fundamento do progresso civilizacional. O narrador fictício lamenta a “decadência da autoridade pública” e o “pactuar com a insolência das classes servis”, reafirmando a necessidade de um controle firme sobre a população escravizada para que o país possa “dar à civilização europeia” a devida contribuição. Esse trecho exemplifica o que Lukács (2009a, p. 174) descreve como a função ideológica da sátira: ao invés de apenas apresentar a contradição entre essência e fenômeno, ela a dramatiza e a torna sensível ao leitor. Aqui, a justificativa da escravidão se revela como um absurdo ideológico, evidenciando a hipocrisia

das elites coloniais e a violência inerente à ordem escravocrata.

Nesse sentido, *VPB* é um condensador de pensamentos e perspectivas sócio-históricas, tanto sob o prisma europeu como africano e nativo. Pois, como afirma Ivo Ferreira de Jesus (2015), a história das personagens europeias, em *VPB*, é a metaforização da história oficial do Brasil, narrada pela perspectiva eurocêntrica e elitista, originada na colonização portuguesa. Essa segue o curso construído pela veia satírica de Ubaldo Ribeiro, ou seja, é uma narrativa histórica que se faz levando em conta o sofrimento a que foi submetido o africano e seus descendentes e sustentada por estruturas de poder que impedem por séculos os afro-brasileiros de contarem as suas versões da construção do Estado nacional.

Convém destacar, ainda, que a visão europeia concebida por João Ubaldo Ribeiro não se restringe ao plano brasileiro, mas se estende a toda a América Latina. Semelhante ponto de vista é reforçado quando se avalia todo o processo de colonização do continente e se observa que, da parte dos colonizadores, sempre houve conflitos que visavam ao total domínio das terras estrangeiras e do povo nativo em geral. Tal projeto, entretanto, não se restringia ao plano americano, comprometendo também — de modo especial no Brasil — o continente africano, de onde os escravos vieram. Os reflexos dessa intervenção são observáveis até os dias de hoje, por meio dos tantos preconceitos presentes na sociedade, e reforçado especialmente com o período ditatorial que o Brasil passou, o qual também é retratado no romance.

Ora, sistema de conquista algum teria sentido sem resultados a longo prazo. No caso do romance em análise, mais especificamente quando se retrata o período colonial, nota-se a efetivação do projeto por meio dos moldes europeus estabelecidos, os quais são evidenciados no comportamento das personagens negras/mestiças, que algumas vezes procuram comportar-se segundo os portugueses. Por conta disso, vem à tona aquilo que expôs a maioria dos pesquisadores tanto de *VPB* como do restante da obra romanesca de João Ubaldo Ribeiro — que as personagens europeias encarnavam todo o sistema colonial, especialmente após a chegada dos europeus ao Brasil.⁶¹ E, relevados os mecanismos de dominação, chega-se à conclusão de que o riso satírico dos europeus nada mais significa que uma zombaria ideológica em face de quem eles dominavam. Em outras palavras, semelhante forma “preocupava-se em assegurar os interesses da metrópole [...] para colonizar intelectualmente as dimensões política,

⁶¹ As personagens europeias, no caso em estudo, podem ser analisadas à luz da noção de herói mediano, tal como discutida no romance histórico clássico (LUKÁCS, 2011). Em Walter Scott e Púchkin, o herói mediano é um indivíduo que se encontra na encruzilhada dos grandes embates históricos, sendo atravessado por forças sociais e estruturais, de modo que as personagens europeias de *VPB* frequentemente representam a imposição da ordem colonial, estando mais diretamente associadas às engrenagens da dominação.

econômica e cultural também” (SILVA, 2011a, p. 8).

É o que se nota na seguinte descrição sobre Vu, a filha de Capiroba:

Também não conhecia outras modernizações, como o pequeno arcabuz que um português sacou da cinta para derrubar com um tiro no meio das costas a menina Rô, que saíra correndo em direção ao matagal. Não desejava tomar um tiro também, não deu combate, ficou ali de pé, olhando as mãos e os pulsos como frequentemente fazia se não tinha o que fazer, não disse nada quando os portugueses lhe aferrolharam uma coleira presa a correntes, puseram-no em fila amarrado às mulheres e meninas e os despejaram às pressas nas catraias, para aproveitar a maré (RIBEIRO, 2005, p. 434).

Para os europeus, em especial portugueses, era necessário diminuir, por intermédio da zombaria, aqueles que representavam um obstáculo direto à efetivação do projeto colonial, ou seja, os escravos e mestiços. Em todo caso, foram os escravos vindos da África e nascidos no Brasil que mais se impuseram como barreira a tal projeto.

Além do mais, em *VPB* é flagrante a ligação entre os conceitos de Europa e elite, de modo que o episódio do caboco Capiroba não é o único em que se nota o reflexo de tal representação. Segundo Rita Olivieri-Godet (2009), em todo o romance esse lastro se manifesta, pois as elites brasileiras figuradas no romance conservam um fascínio constante pela cultura estrangeira, especialmente a europeia. Nesse sentido, Godet destaca o capítulo 15 de *VPB*, em que são expostas as elites brasileiras por meio de uma genealogia, cujo objetivo principal é revelar as formas de dominação então em vigor. Quem se destaca, todavia, é o personagem Bonifácio Adulfo, poeta cuja origem abastada vem do seu berço intelectual firmado numa elite conservadora. Tanto assim que, em vez de conservar admiração por autores brasileiros, é pelo romantismo francês que ele mais se sente influenciado. Ao longo de toda a sua biografia, Adulfo não abre mão desse sentimento de veneração. Destarte, nota-se uma das intenções mais patentes do período colonial, qual seja, a efetivação de “um projeto de modernização do país que exclui as classes populares e que só reproduz os valores culturais europeus” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 98). Conclui-se, daí, que tal projeto não almejava uma ruptura com os padrões coloniais, mas buscava continuá-lo.

Ainda nesse sentido, a voz e as atitudes de Adulfo remetem o leitor à representação da elite intelectual e econômica da segunda metade do século XIX, especialmente o determinismo científico, que à época imperava no Brasil. Tais fatores são ressaltados, ainda conforme Olivieri-Godet (2009), no capítulo 15 de *VPB*, em que Bonifácio Adulfo discorre sobre a falta de progresso do Brasil em comparação à Europa, abordando tanto questões étnicas como climáticas.

Como resultado disso, ocorre o que se pode classificar de “reescritura [...] das ideias que nutriram as elites brasileiras durante o período que vai da metade do século XIX ao início do século XX” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 99). Esse invólucro satírico em que se delimita tal narrativa, encontrável também em *TN*, é circunscrito por imagens reluzentes da Europa paradisíaca, que a referida personagem faz questão de exaltar. É como se fossem comparados o paraíso celestial e o inferno, numa retórica saudosista digna do pensamento conservador a que Adolfo faz questão de ligar-se. Não bastassem as comparações comportamentais, a referida personagem ressalta aspectos arquitetônicos, num tom comparativo que revela seu desprezo e aversão ao Brasil, ressaltados, além desse, no seguinte trecho:

[...] não me canso de comparar esta riqueza e este refinamento à pobreza do Brasil, onde por mais que haja dinheiro, não se pode realmente ter nada disso. Não é nem que não se consiga comprar essas coisas, importá-las, mas há algo que não se pode levar, esta atmosfera, esta civilização que está no ar... (RIBEIRO, 2005, p. 757).

No fragmento acima, Adolfo encontra-se em Portugal. Suas impressões, como não poderia deixar de ser, expressam o pensamento europeizante que compartilhava, e para o qual também se inclinava sua mulher, Henriqueta. Para ela, Portugal representava a plenitude, enquanto o Brasil lhe parecia desprovido de tudo. A ideologia desses personagens se manifesta, portanto, em seus diálogos e descrições, que convergem para o pensamento de Lukács (2011) sobre o romance histórico tradicional, no qual os diálogos expressam o tempo narrado, fazendo com que venham à tona, via romance, os embates característicos da figuração histórica.

Detendo-nos mais um pouco acerca do diálogo — e considerando *VPB* como um legítimo romance histórico de acordo com o que postula Lukács (2011) —, trata-se de um componente narrativo que se atrela ao caráter dramático da ação. Sua incidência dá a ver aquilo que o filósofo húngaro classificou como um novo traço épico inaugurado pelo romance de Walter Scott, algo que, acrescido do retrato dos costumes de determinado tempo histórico, atribui veracidade à época figurada. Não é à toa, por isso, que as personalidades históricas — tanto fictícias como reais — se revelam mais detalhadamente por meio dos diálogos, como é o caso de Adolfo e sua esposa. Cada elemento de suas falas, que no fim das contas formam um só, revela uma crítica ácida, muitas vezes também humilhante. Um exemplo típico dessa narrativa preconceituosa e hierarquizante é evidenciado no diálogo em que Adolfo se refere às maçãs portuguesas, afirmando que, assim como as ruas do mesmo país, onde não há presença de negros, são extremamente saborosas: “Viste as maçãs? A fruta de que mais gosto é a maçã, ah que maçãs frescas e deliciosas! E as cerejas? As ameixas? Oh, por que não há frutas no

Brasil?” (RIBEIRO, 2005, p. 759). Nesse sentido, as teses lukácsianas se reforçam, uma vez que, para este pensador, o romance histórico contemporâneo figura “a vida histórica do povo em sua dinâmica, em sua realidade objetiva e [...] em sua relação viva com o presente” (LUKÁCS, 2011, p. 404).

No caso de *VPB*, aliás, é o racismo que é figurado a partir de uma perspectiva passada espelhada no presente. E a representação tanto de Bonifácio Adolfo como de sua esposa dá a ver a prevalência do pensamento europeu em sua essência, pensamento este cujos únicos interesses em relação ao Brasil diziam respeito ao que do país poderia ser obtido em termos financeiros. Afora este detalhe, prevaleciam as críticas, boa parte delas munidas de um tom satírico, no sentido mesmo de reforçar as teses das etnias superiores. São essas formulações satíricas que revelam “as marcas sociológicas de sua classe social, seus preconceitos raciais e culturais” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 99), de modo a elite do Brasil, à época, espelhava com orgulho uma estreita identificação com suas origens europeias. Como resultado disso, o Brasil era reconhecido não como um país de identidade própria, mas como uma espécie de continuação territorial europeia, algo como uma cópia imperfeita de Portugal.

Outra personagem de *VPB* que personifica a representação das elites brasileiras e, por extensão, o pensamento europeu prevalente ao longo dos séculos, é Perilo Ambrósio, o Barão de Pirapuama. Junto de sua esposa Antônia Vitória, com que se unira por interesses escusos, ele se reveste da aparente caridade cristã para respaldar as crueldades e intolerâncias contra seus escravos. Tais ações são praticadas sob a justificativa de que os escravos, que foram salvos da condenação ao inferno por seus donos, tinham por eles uma dívida impagável, e que por isso precisavam se submeter a todo o tipo de práticas humilhantes, onde o racismo sem revela sem subterfúgios.

A respeito dessa personagem, Giacon (2012, p. 103) argumenta o seguinte:

A ingenuidade do povo é parodiada utilizando a alminha, que reverencia Perilo Ambrósio como um grande herói da independência da Bahia. No entanto, trata-se de um herói que consegue esse status matando um dos seus escravos e sujando-se com seu sangue. Ele justifica seu título, por ser um homem do qual a sociedade local pudesse se orgulhar, a quem D. Pedro I soube muito bem recompensar por ter lutado pela independência do Brasil. Perilo é o vilão do texto ubaldiano, cujo discurso encarna a visão de muitos brasileiros ainda hoje.

No fragmento acima, Perilo Ambrósio encarna satiricamente a “evolução” do Brasil, de colônia para império. A sátira, pois, se apresenta especialmente nesse episódio, em que seu status social é alcançado exclusivamente por meio do sangue no qual ele se lava. Também é reforçada pelo fato de ele se orgulhar do título hipotético de herói da independência, ao lado de

D. Pedro. Isto o direciona ao caráter satírico das personagens rabelaisianas, caráter esse identificado por Regina Dalcastagnè, que, além disso, descreve Perilo como “glutão e destruidor, [o qual] passa por cima de todos e de tudo para alcançar o que quer” (DALCASTAGNÈ, 1999, p. 2). Assim sendo — e por meio de outras ações sórdidas, como decepar a língua de um dos escravos que testemunhou a realidade ocultada dos fatos —, tal personagem se reveste das distorções físicas e morais típicas do método satírico, conforme o pensamento de Lukács (2009a).

Ademais, outra característica da personagem mencionada é notada pelo filtro satírico: sua desfaçatez (ROCHA, 2006). Ela se manifesta, por exemplo, no momento em que Ambrósio aceita o título de barão. É como se, por meio de sua aceitação — revestida de um tom jocoso de quem aceita um troféu mesmo se sabendo não merecedor —, a farsa alcançasse legitimidade, condenando as verdades ao fogo eterno do esquecimento. O que se discerne disto é forma satírica que João Ubaldo Ribeiro se valeu para descrever a violência simbólica que aconteceu no Brasil ao longo dos três primeiros séculos após a chegada dos portugueses. E, por meio dela, figuras de aspecto bizarro se “embelezaram”, revestindo-se de uma sacralidade europeia, infinitamente superior às demais identidades. Nesse contexto, a visão europeia se apresenta também em muitas falas de Ambrósio, como uma em que ele diz ter muitos escravos “porque o serviço do engenho, das fazendas e da armação requer muitos braços. Mas são tantos os cuidados que me dão, tantas as despesas e desgostos, que às vezes pergunto-me se não estava melhor sem eles” (RIBEIRO, 2005, p. 439).

Ora, não é difícil identificar nessa fala o típico posicionamento colonialista europeu, em que se entende, da parte de tal grupo, que o cuidado com os escravos é semelhante ao cuidado de uma mãe para com o filho. É por meio de falácias como essa, ditas tanto entre os colonizadores como aos próprios colonizados, que se verifica a presença constante da colonização europeia ao longo dos primeiros séculos da chegada dos portugueses. São as elites formadas pelos conflitos étnicos que se impõem então, banalizando barbáries e forcejando um conflito identitário que culminaria em ainda mais atitudes repressivas. Busca-se, assim, a expressão de uma identidade que relaciona o brasileiro nativo com o europeu, mais especificamente o português, de modo que, a partir do caso de Perilo Ambrósio, “o que o dilema do desterro faz é tornar a evidência do vínculo à terra mais patente e, conseqüentemente, ainda mais constrangedora àquele que o nega” (ZICA, 2019, p. 73).

Tamanha imposição dá a ver o caráter fingidor da mencionada personagem, a qual, inclusive, adere ao vocabulário europeu, exprimindo-se, em diversos momentos da trama, como um legítimo português. Semelhante atitude é muito frequente em *VPB*, e denota “um dado

essencial no processo de cópia do modelo cultural europeu [...] com o objetivo de se aproximarem de tradições que lhes conferem um caráter de nobreza” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 101). Ou seja, a imitação que se faz notar — sob o signo da atuação farsesca e, obviamente, satírica — reforça as intenções dominadoras da narrativa europeia exposta desde os primeiros momentos em que os portugueses aqui aportaram. A sátira emerge em cada um desses momentos, unida à linguagem colonialista, pois, como exposto no início deste estudo, um dos objetivos primeiros da sátira (isto desde a antiguidade romana por meio de Lucílio, Horácio e Sêneca) era conservar os costumes de sua época; daí a origem conservadora de sua expressão, a qual intentava repetir ideias que iam contra a subversão e mudança dos costumes (MINOIS, 2003; FREUDENBURG, 2006).

Podemos inferir, a partir dessa visão, que a questão europeia figurada em *VPB* manifesta, em sua essência, o domínio das elites sobre as minorias, particularmente os povos originários e os africanos escravizados. Nesse contexto, tanto as personagens nascidas em Portugal quanto aquelas que, de modo satírico, buscavam emular a identidade lusitana reverberam a lógica de opressão e exclusão promovida pelas elites nacionais, fundamento sobre o qual se construiu — e ainda se constrói — a história brasileira. É sob o signo da dominação que essa repressão adquire, frequentemente, um caráter satírico, ora dissimulando, ora expondo de forma trocista as dinâmicas subjacentes ao processo de colonização.

Assim, a leitura do *VPB* sob a ótica da sátira, conforme delineada por Lukács (2009a), permite compreender como a obra estrutura sua crítica ao domínio europeu e à perpetuação das elites no Brasil. No romance aqui estudado, a repressão colonial não se restringe à tematização dos conflitos históricos; ela se converte em representação, ressignificando as relações de poder por meio de uma configuração satírica que expõe as contradições da ordem estabelecida. O que foi analisado até aqui, com efeito, já evidencia esse processo ao destacar personagens que — como Bonifácio Adulfo e Perilo Ambrósio — encarnam a lógica opressiva da elite colonial, sejam portugueses de nascimento, sejam aqueles que buscam emular sua identidade. Tal abordagem se articula à concepção lukácsiana de sátira como forma de embate que não necessita de justificativas explícitas, pois sua própria estrutura carrega a potência crítica. Longe de uma denúncia direta, *VPB* instaura um campo de batalha simbólico, no centro do qual o escárnio da figuração satírica opera como dispositivo essencial para tensionar as estruturas históricas e sociais que sustentam o processo colonial, balizado pela fixação de uma nação que vagueia, até os dias de hoje, entre o moderno e o pré-moderno, o passado repressor e o presente sombrio, características próprias de uma nação periférica.

Tal reflexão vai muito ao encontro do que Tereza Picoli argumenta, ao se referir à

linguagem irônica do referido romance, em que “cada discurso se junta aos outros [...] para representar a construção cultural ou a herança histórica de imagens feitas de palavras” (2016, p. 23). Ou seja, é por meio das palavras e da ironia que nelas há, a qual se dirige aos colonizados, que se efetiva a repressão, materializada nas atitudes daqueles que se julgavam europeus e, portanto, superiores. Daí a falsidade, o empolamento da linguagem, as risadas motivadas pelo contraste entre os países europeus e o Brasil.

É o que se nota, por exemplo, na seguinte fala de um cônego, o qual conversa com Amleto Ferreira:

Não estremeceria o valoroso orago dessa capela, um dos mais santos entre todos os grandes santos, ao ver a que ponto a falta de vontade nacional, o comando não fundado em bases filosóficas profundas como as que aqui tangenciei, pode estar levando este país sobre o qual temos responsabilidade, somos os únicos que têm essa responsabilidade, os que têm a portar a maior carga sobre as espáduas, pois nos espreita e vigia a História, pode estar levando este país, dizia eu, a tornar-se exemplo tão hediondo da degradação da civilização, da cultura e do espírito humano, que talvez nem mesmo a infinita misericórdia divina encontre razões para absolver-nos por nossa incúria e, em muitos casos, até mesmo grossa cobardia? Não estremeceria esse grande santo? (RIBEIRO, 2005, p. 487).

Como consequência de falas como essa, a sátira emerge em duas instâncias. A primeira delas é a farsa em si, ou melhor, o disfarce do qual se travestem as personagens de caráter conservador, que as fazem sentir-se como os colonizadores em pessoa, detentores de direitos máximos, como a subjugação e a opressão. É por meio dessa primeira representação que o riso surge, exatamente para reforçar o perfil farsesco assumido por essas personagens, especialmente por intermédio de suas falas. A segunda instância sobre a qual a sátira se apresenta é a oficial, uma vez que personagens como Bonifácio Adulfo e Perilo Ambrósio se creem, de fato, fiéis representantes das castas europeias, isto ao ponto de se considerarem superiores aos escravos e nativos.

Por fim, ainda segundo Picoli (2016), é por meio desse embate entre realidade e falsidade que se calca a sátira em *VPB*. Reitera-se, nesse sentido, o modo como a narrativa em discussão se converte verdadeiramente em um legítimo representante do romance histórico latino-americano, cujo centro discursivo, com alguma frequência, se ocupa da sátira como elemento de ruptura, visando ressignificar as interpretações históricas dominantes. Não obstante, e mesmo por ser um exemplo bem-acabado dessa modalidade narrativa no continente, trata-se também de um romance aos moldes lukácsianos, uma vez que se configura como “um modelo de representação objetiva das forças históricas em luta” (LUKÁCS, 2011, p. 101). Por isso mesmo, *VPB* faz questão de apresentar personagens legítima ou pretensamente europeias

não como sujeitos sérios, mas como caricaturas risíveis em contraste com suas atitudes repressoras.

3.2. A questão indígena

É consenso de pesquisadores da obra de João Ubaldo Ribeiro que o capítulo em que se narra a antropofagia praticada pelo caboco Capiroba, uma das personagens-chave de *VPB*, é um dos mais representativos de toda a narrativa. Isto porque é nele que a figura do nativo (isto é, do indígena nascido no Brasil) aparece de forma mais alegórica, demarcando muito fiel e satiricamente um ritual de apropriação do corpo do outro, mais precisamente de um outro colonizador. Alguns estudos sobre esse trecho do romance já o indicam como uma representação fidedigna da sátira menipeia, tais como o já mencionado artigo de João Vianney Cavalcanti Nuto, que trata do grotesco e da sátira, e “A presença do sagrado em Viva o povo brasileiro”, de Miritene Welnhardt (1987), um dos primeiros artigos acadêmicos a esmiuçar tal personagem.

No referido artigo de Weinhardt, expõem-se com maior detalhamento as circunstâncias históricas que possibilitaram a figuração de Capiroba no pleno florescer do século XVII. Nessa época, como já se verificou, a catequese jesuíta era muito presente, de modo que o canibalismo praticado pelo caboco foi resultado de um conflito cultural. Tal embate, promovido pelas divergências “da civilização européia com a cultura autóctone” (WELNHARDT, 1987, p. 75) — embora não se estenda para além desse episódio —, também expressa como o indígena brasileiro procedia diante de uma ameaça. Em outras palavras, o que se verifica é a presença de alguém que agia contra a sua vontade, uma vez que o que lhe pregavam não coadunava com aquilo em que ele cria. Ademais, referindo-se a Capiroba, Eneida Leal da Cunha (2007, p. 8) esclarece que:

suas desventuras recontam a história oficial da catequese de um lugar sempre silenciado, dando voz ao objeto da ação catequista. Transformado em sujeito, Capiroba expõe os resultados da imposição da doutrina, falados por um narrador que habilmente molda a própria voz ao ponto de vista da personagem. [...] O confinamento em “reduções”, a imposição da doutrina religiosa e da língua portuguesa, as novas divisões do tempo, das tarefas, dos papéis sociais dos sexos, as novas classificações e limites entre o Bem e o Mal [...] são recebidos como um “ruído” ensandecedor.

A partir dessa análise, nota-se como a ação de Capiroba é mais uma reação no sentido de expressar aquilo sobre o que foi ensinado. Diante disso, sua identidade, que é atravessada pelo sangue indígena e africano, se expressa por meio de imagens que João Ubaldo descreve. Ao colocá-lo em cena — notadamente a partir das imagens que antecedem a antropofagia propriamente dita —, o autor baiano utiliza um sarcasmo notável, por meio do qual se evidencia, entre outras manifestações, a reescrita irônica da história. É nesse contexto que a sátira se insere, conforme proposta por Lukács (2009a), no sentido de um combate: um enfrentamento à escrita oficial da história que, ao mesmo tempo, expõe o poder das classes dominantes. Desde sua primeira aparição, Capiroba representa um herói coletivo, conforme assinala Jorge Araujo (2008), pois se torna o foco central da construção do romance. Esse processo resulta da fusão de projetos estéticos e ideológicos presentes na obra, com o objetivo de destacar o primado das contradições históricas. Assim, esse herói coletivo se revela, expressando uma nacionalidade verdadeiramente democrática e pluralista.

É o que se verifica, por exemplo, na seguinte citação:

A história é que esse caboco Capiroba, que depois de se tornar caboco espírito virou protetor do índio, do preto e do povo da terra, morava nos apicuns e criava holandeses para corte. Ele engordava os holandeses num cercado e, quando chegava a época certa, matava um para comer com suas mulheres e filhas. Dizem que tinha muitas mulheres e só filhas, nunca filhos (RIBEIRO, 2005, p. 777).

É exatamente nesse sentido que a figura do caboco emerge, desmascarando a realidade de um dos períodos mais repressivos da história brasileira, em que os jesuítas defendiam a tese de que as divindades além das cristãs eram todas diabólicas. Em face disso, e daquilo que o teórico brasileiro Alfredo Bosi (1992) esclarece,⁶² todo o processo assimilatório do catolicismo desaguou numa reação esperada, de quase absoluta passividade. No caso do episódio de Capiroba e Sinique, no entanto, a história é reescrita pelo viés satírico; o caboco assume o lugar do pregador, pondo em prática sua própria filosofia assimilatória, e dá-se o banquete; é o seu modo de dizer que aquela era a sua cultura, a qual deveria ser respeitada.

Não obstante, a transformação que se dá na psique de Capiroba nada mais é do que um choque de realidade, o qual o faz enxergar o mundo sob uma nova ótica — a de que ele também

⁶² Dentre as ações praticadas pelos jesuítas, destaca-se a retenção “das narrativas [...] nas quais apareciam entidades cósmicas (Tupã), ou então heróis civilizadores (Sumé), capazes de se identificarem, sob algum aspecto, com as figuras pessoais e bíblicas de um Deus Criador ou de seu Filho Salvador. Como, ao que se sabe, os tupis não prestavam culto organizado a deuses e heróis, foi relativamente fácil aos jesuítas inferir que eles não tivessem religião alguma e preencher esse vazio teológico com as certezas nucleares do catolicismo, precisamente a criação e a redenção” (BOSI, 1992, p. 67).

se encontrava no direito de se apropriar da cultura do outro e subvertê-la. A realidade dos fatos é então invertida, e a história é recontada não sob o signo da seriedade e da solenidade dos ritos católicos, mas do ponto de vista carnavalesco, como se fosse uma festa. Tanto assim que “a emoção da caçada subia ao peito do caboco [...] e a boca secava na antecipação do cerco, captura e abate daquele belo animal, que [...] sublinhava o que de mais transcendente e nobre existe [...]” (RIBEIRO, 2005, p. 426). Ora, essa sede de ter para si o corpo do outro, de absorvê-lo e reter-lhe a energia, nada mais consistia que um ritual de purificação muito comum aos indígenas brasileiros.

Mas tal ritual também pode ser compreendido de outro modo, isto é, como a figuração simbólica dos conflitos históricos entre aqueles que a história intitula como descobridores do Brasil e aqueles que aqui já estavam desde o princípio dos tempos. Observando desse ângulo, facilmente se nota como a realidade dos fatos era bárbara, no sentido mais absurdo e conflitivo que se pode conceber. A contrapartida a essas barbáries, todavia, eram as reações de Capiroba e dos demais habitantes da Redução, as quais coadunavam — segundo se concebe como romance histórico latino-americano — com a reinterpretação das visões históricas dominantes. Além disso, esse novo prisma histórico se apresenta “como um movimento centrípeto de recuo e enraizamento, de busca da identidade através da integração das expressões mais profundas da cultura latino-americana” (AÍNSA, 1991, p. 13-14, tradução nossa).⁶³

À vista disso, convém levarmos em conta a experiência do fracasso, que, segundo Perry Anderson (2007), é traço marcante do romance histórico do continente — fracasso esse que ocorreu em sentido contrário ao canibalismo praticado por Capiroba, porque, como é de conhecimento dos estudiosos, os experimentos de subjugação colonial se efetivaram ao longo dos períodos colonial e imperial. O que João Ubaldo faz, com efeito, não é negar a intervenção jesuítica, mas reescrevê-la com o acréscimo de um episódio fantástico, grotesco, que vai ao encontro dos exageros próprios da sátira. Os traços do romance histórico, pois, se configuram a partir desse estranhamento, de convicções que reforçam o medo politeísta sentido pelos padres, pregadores da verdade absoluta. O caboco expressa então sua euforia e sua felicidade diante da presa capturada e do fato de que, ao invés de presa, ele tornara-se caçador. O colonizador, portanto, foi quem se convertera em presa, de modo que:

Ai, fez o caboco, enxugando uma lágrima de riso no canto do olho, ai-ai. Quase começava de novo a toada, tinha até imaginado algumas variações e o clima de festa lhe agradava, mas já estava ficando tarde e este mundo não é só para a diversão. Ficou

⁶³ Movimiento centrípeto de repliegue y arraigo, de búsqueda de la identidad a través de la integración de las expresiones más profundas y raigales de la literatura latino-americana.

sério e disse “quietái, vá deitchá” ao preso, embora sem muita convicção, porque sabia que, como os outros de sua espécie, era um bicho bronco, que não entendia as ordens mais simples. Virou-lhe as costas resignado com a barulheira que recomeçara, levou Aquimã ao cepo, pôs-lhe o pé na cara com firmeza mas sem brutalidade e o sangrou pelo pescoço numa cuia de cabaceira com caldinho de limão da terra dentro, havendo preferido isto a achatar a cabeça, para não estragar muito a mioleira (RIBEIRO, 2005, p. 431).

O ritual de sacrifício acima descrito, que antecipa o banquete de Capiroba e de sua família, representa também a inversão dos papéis entre ser humano e animal. Pois, como rezava a cartilha colonial, os aborígenes brasileiros — ou seja, os índios — deveriam ser tratados como animais, verdadeiras presas que, embora não comíveis, eram dignas de serem tratadas como tal, quando não como auxiliadoras diretas do processo colonial.

Soma-se a isso o fato de que o romance histórico latino-americano — vertente narrativa da qual *VPB* e *TN* fazem parte — se destaca por representar “o caráter cíclico da história e [...] o caráter imprevisível desta, ou seja, os acontecimentos mais inesperados e mais assombrosos podem acontecer” (MENTON, 1993, p. 42, tradução nossa).⁶⁴ Semelhante cosmovisão imagética, atravessada também pela incidência do grotesco, é uma convenção que se naturaliza na sátira romanesca, abrindo a mente do leitor para um universo ao mesmo tempo fantasioso e real, experimental e tradicional. À luz desses conceitos, Capiroba então converte-se na representação mais fidedigna de uma realidade esfacelada, onde o choque da realidade histórica e seus desdobramentos resultam de um processo de reestruturação das narrativas históricas predominantes, oferecendo uma nova perspectiva sobre os eventos e seus impactos na formação da identidade nacional (MENTON, 1993; LUKÁCS, 2011).

É esse Capiroba subvertido que se vê modificado desde a chegada dos jesuítas, os quais abriram-lhe os olhos para uma realidade inteiramente nova, balizada por severas mudanças. Desse prisma, a vida passou a assumir um sentido de criticidade, sobretudo por meio de um olhar analítico lançado “sobre a fabricação da etnicidade fictícia e excludente que instituiu o ‘povo’ a partir do apagamento da diversidade” (CUNHA, 2007, p. 9). Como consequência, a identidade indígena se modifica, e a realidade converte-se em fantasmagorias, figurações de um mundo atrofiado, onde a história que se conta é a da coerção e da brutalidade. Quem é ouvido, não entanto, não é mais o dominador, e sim o historicamente dominado, agora enfim liberto das amarras que o prendiam e impediam de revelar o seu lado da história.

⁶⁴ Las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir.

É o que se nota no seguinte fragmento do romance:

Nada se deu de supetão, mas a cada dia na Redução o caboco se via mais infernado pelos estalidos, zumbidos e assovios, que muitas vezes entravam em erupção a um só tempo como uma orquestra de diabos, durante a doutrina da manhã ou durante a doutrina da tarde, ou ainda qualquer ocasião em que um dos padres estivesse falando, o que era quase sempre. Até o dia em que, já desesperado por não poder ver um padre sem ter de desabalar correndo com a cabeça entrando pelo meio das pernas, aquela zoadá estrondosa lhe explodindo a caixa da ideia, roubou duas mulheres e fugiu para as brenhas, nunca mais havendo regressado (RIBEIRO, 2005, 420).

O que se conta, contudo, vai muito além da história de um indígena na costa da Bahia; é a história de todos os indígenas, especialmente os primeiros com que os portugueses se depararam. Esses, como fica claro nas descrições do sociólogo brasileiro Darcy Ribeiro (2015), viviam em considerável pacifismo antes da chegada dos europeus; podiam ser resumidos, inclusive, como “uma miríade de povos tribais, falando línguas do mesmo tronco, [...] cada um dos quais, ao crescer, se bipartia [...] e logo se desconheciam e se hostilizavam” (p. 25). Então adquire sentido o termo “conflito”, que vem a definir de maneira precisa o que se deu a partir da chegada dos europeus, para os quais convinha explorar tanto a terra como os corpos daquele povo. Como consequência, ainda conforme Ribeiro (2015) e Vainfas (2022), os indígenas sofreram até com doenças trazidas do outro lado do Atlântico, embora suas impressões a respeito daqueles que vinham da direção do mar fossem de algo mítico, de seres pertencentes a outras dimensões ou planetas distantes. Em contrapartida a essas impressões, o que se viu foi exatamente o contrário, a ponto de que, aproveitando-se da ingenuidade de parte dos indígenas, os portugueses os levavam para conhecer a Pasárgada idealizada.

É em Capiroba, sem dúvida, que notamos a representação do herói mediano lukácsiano, presente no romance histórico desde as suas origens em Scott. Pois é em Capiroba que se condensa a figura do indivíduo comum, envolvido em grandes acontecimentos históricos (ou, no caso, no grande evento histórico comum das nações colonizadas, que é o período colonial), cuja experiência e destino espelham as tensões sociais e políticas do Brasil. Sua mediocridade torna-o um reflexo das dinâmicas sociais e das forças históricas em jogo, permitindo que, por meio dele, VPB explore de forma mais acessível as contradições e conflitos do período em discussão. Capiroba, como herói mediano, não é uma figura isolada, mas um reflexo do povo que, sem a grandeza de um líder ou herói épico, é fundamental na formação do tecido social e histórico da nação. Seu envolvimento no tecido da história é uma expressão das forças que moldam e são moldadas por ele, cumprindo, assim, a função de ilustrar o impacto das grandes crises históricas na vida cotidiana e na experiência do sujeito comum brasileiro e latino-

americano.

Em outras palavras, Capiroba não é apenas ele mesmo, pois

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

Daí explica-se, portanto, o ímpeto e a volição de Capiroba em provar daquela carne. O que se sentia, por meio da antropofagia, era aquilo que Eliane Maria Giacon (2012) classificava como a negação da cultura civilizada, cuja finalidade principal era “construir, pela devoração da cultura colonizadora, uma nova cultura” (p. 89). Semelhante processo assimilatório era conveniente, também, para que se desfizesse com as práticas repressivas que eram perpetradas não só contra o caboco, mas contra seus pares. Por isso mesmo, segundo Ribeiro (2015), os nativos brasileiros dessa época — que para os europeus não passavam de objetos cuja função elementar era satisfazer suas necessidades físicas e laborais — acabaram não sendo convertidos literalmente naquilo que os colonizadores pretendiam, mas em rebeldes que se negavam a aceitar as atitudes de sujeição.

A imagem que nos oferece Ribeiro, todavia, é muito mais exagerada e cômica que a registrada nos compêndios da história nacional. Capiroba é efetivamente um monstro, não comum sentido corrente do termo, mas uma espécie de entidade dotada de malícia que se deleita frente à presa. O caboco é caracterizado como uma personagem enigmática e mitológica, cuja origem remonta à união entre uma mulher indígena e um escravo fugitivo. Habitante das regiões selvagens do Brasil, ele desenvolve uma conexão intrínseca com a natureza e exibe comportamentos singulares, como a capacidade de perceber o ambiente por meio da audição e o hábito de se esquivar da exposição solar (NETO, 2012). A irrupção do processo de colonização, simbolizada pela chegada dos padres à sua aldeia, renomeada como “Redução”, desencadeia em Capiroba uma série de distúrbios psicológicos, culminando em sua fuga para as profundezas das selvas. Lá, ele adquire a reputação de consumir carne humana, alimentando-se de indivíduos capturados e engordados em cercados.

Nesse meio-tempo, o que mais intriga Capiroba — e que atua como força motriz para seu desejo de provar carne humana — é o encarceramento de seus pares, vistos pelos colonizadores como possuídos pelo demônio. A confiança depositada pelos padres, que chegaram a narrar-lhe episódios anteriores de antropofagia, levou-o a sentir-se tentado a praticá-la. Então acontece a fuga, ao fim da qual

O caboco Capiroba então pegou um porrete que vinha alisando desde que sumira, arroteou por trás e achatou a cabeça do padre com precisão, logo cortando um pouco da carne de primeira para churrasquear na brasa. O resto ele charqueou bem charqueado em belas mantas rosadas, que estendeu num varal para pegar sol. Dos miúdos prepararam ensopado, moqueca de miolo bem temperada na pimenta, buchada com abóbora, espetinho de coração com aipim, farofinha de tutano, passarinha no dendê, mocotó rico com todas as partes fortes do peritônio e sanguinho talhado, costela assada, culhõesinhos na brasa, rinzinho amolecido no leite de coco mais mamão, iscas de fígado no toucinho do lombo, faceira e orelhas bem salgadinhas, meninico bem dormidinho para pegar sabor, e um pouco de linguiça, aproveitando as tripas lavadas no limão, de acordo com as receitas que aquele mesmo padre havia ensinado às mulheres da Redução, a fim de que preparassem algumas para ele. Também usaram umas sobras para isca de siri e de peixinho (RIBEIRO, 2005, p. 424).

É especialmente neste trecho, destacado pelos regionalismos, que o método satírico em relação a Capiroba se apresenta. Emerge no sentido da banalização de um ato considerado bárbaro pela historiografia oficial, mas que, para a sátira, consiste na figuração do seu caráter combativo. É como se a banalização, o modo humorístico por meio do qual o assassinato do padre é narrado, representasse uma quebra entre a moralização pregada pelo defunto e a completa submissão por parte da Redução. A tragédia não é negada, mas reforçada pela via do humor, que intenta minar as bases do que se pensa como tradição.

Com efeito, o prisma do ataque direto se destaca nas descrições e narrações que apresentam o caboco Capiroba, representante máximo da classe indígena brasileira. Este ser disforme e bruto, dotado de trejeitos e ações animais, assume o papel de agente interventivo, distorcendo claramente a versão considerada verídica dos fatos históricos. O herói do romance histórico latino-americano se transfigura, assumindo o papel de interventor da história; não é mais um ser passivo dominado pelas ações de seus opressores, mas a própria história encarnada — como se nota no seguinte trecho, onde se destaca a morte do personagem:

No entanto, a escassez de mão de obra engendrada por tantos combates e conflitos, as viúvas sem arrimo, os homens bons desvalidos de recursos para amansar suas terras, tudo isso fez com que as mulheres e filhas do caboco fossem perdoadas e acolhidas caridosamente como escravas, inclusive Vu, grávida do holandês. O caboco foi enforcado de madrugada, olhando as mãos e pulsos amarrados [...] querendo nunca mais voltar àquele lugar tão louco onde vivera, mas inquietíssima por apenas saber que devia haver outros lugares e nunca ter aprendido onde ficavam eles (RIBEIRO, 2005, p. 434).

Assim, a figura de caboco Capiroba personifica de maneira emblemática o herói do romance histórico latino-americano. Suas ações e simbolismo manifestam as lutas e aspirações do povo brasileiro, destacando-se pela resistência e enfrentamento contra as injustiças e opressões que permeiam a história do Brasil. Sua trajetória ilustra a busca por identidade, justiça

e liberdade, elementos fundamentais na construção do herói no romance histórico da América Latina. Além disso, Capiroba é apresentado como um defensor incansável da cultura e das tradições indígenas, resistindo à imposição de valores e práticas coloniais. Este aspecto simboliza sua resistência e luta pela preservação da identidade cultural frente à opressão colonial e pós-colonial — uma característica essencial do herói no romance histórico latino-americano, frequentemente representando a resistência contra as forças colonizadoras e a busca pela autonomia cultural e política.

O que se nota disso, efetivamente, é aquilo que Ellen Spielmann assinala sobre *VPB*, em geral, e o caboco Capiroba, em específico:

Os propósitos significativos do romance são: tornar definitivamente assimiláveis os elementos de heterogeneidade racial e cultural dentro da narrativa interna da identidade histórica nacional; revisar de maneira imaginativa a história como discurso, praticada como uma forma de ver e código de reconhecimento, com ajuda do instrumento constituído pelo romance histórico. [...] Dentro desse horizonte está o tempo da história, que tende a ascender até que em certo momento se transforma em história nacional. O mito do povo em relação às práticas populistas é o tema sobre o qual se chama a atenção e que leva a uma realização ficcional (SPIELMANN, 1999, p. 186, tradução nossa).⁶⁵

Semelhante reflexão ressalta os propósitos essenciais do romance como um meio de integrar de forma definitiva os elementos de heterogeneidade racial e cultural na construção da identidade histórica nacional. Assim sendo, a revisão imaginativa da história como uma narrativa não apenas oferece uma nova perspectiva sobre eventos passados, mas também funciona como um código de reconhecimento cultural, moldado pelo romance histórico. Tal gênero literário não só permite uma reinterpretação dos fatos históricos, como facilita a representação ficcional de temas complexos, como o mito popular e as práticas políticas populistas. A referência ao "tempo da história" destaca a evolução temporal que culmina na consolidação da história nacional, evidenciando como os eventos e narrativas individuais se tornam componentes cruciais da identidade coletiva de uma nação.

Antonio Candido (2006), em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, examina com acuidade a utilização da figura do indígena na literatura brasileira do século XIX, notadamente nas produções de José de Alencar. Por exemplo, Peri, na obra *O Guarani*, é

⁶⁵ Los propósitos significativos de la novela son: hacer definitivamente asimilables los elementos de heterogeneidad racial y cultural dentro de la narrativa interna de la identidad histórica nacional; revisar imaginativamente la historia en cuanto discurso, practicada como manera de ver y código de reconocimiento, con ayuda del instrumento constituido por la novela histórica. [...] Dentro de ese horizonte cabe el tiempo de la historia, que en su tendencia asciende hasta que en cierto momento se transforma en Historia nacional. El mito del pueblo en relación a las prácticas de populismo es ese tópico sobre el que se llama la atención y que lleva a una realización ficcional.

retratado como um índio heroico e leal, cuja devoção e coragem são tamanhas que ele se dispõe a sacrificar-se pela família de sua amada branca, Ceci. Essa representação não só reforça a ideia do indígena como guardião e protetor, mas também sugere uma idealizada harmonia entre as culturas indígena e europeia. De maneira semelhante, *Iracema*, a “virgem dos lábios de mel”, personifica a idealização do indígena brasileiro em sua pureza e beleza etéreas. *Iracema* é mais do que uma personagem; ela é um símbolo da integração harmoniosa e sacrificial entre o indígena e o colonizador, onde seu amor e sacrifício são vistos como fundamentais para a formação da nova identidade nacional. *Ubirajara*, por sua vez, encarna o guerreiro nobre e valente, reafirmando a visão do indígena como um herói mítico e idealizado. Por meio de *Ubirajara*, Alencar constrói a imagem de um líder intrépido, cuja bravura e moralidade estão intrinsecamente ligadas a uma visão romantizada da vida selvagem e da virtude inata dos povos indígenas.

Essas construções narrativas de Alencar foram fundamentais para o projeto de criação de uma identidade nacional brasileira, promovendo uma visão romantizada e muitas vezes paternalista do indígena. Elas serviam para glorificar um passado heroico e puro, em contraste com as complexidades e contradições do presente. Assim, as figuras idealizadas do indígena em Alencar não são apenas personagens literárias, mas pilares de um imaginário nacional que buscava legitimar e consolidar uma identidade cultural emergente. Não obstante, segundo José Aderaldo Castello (1999), é necessário compreender que os elementos presentes nos romances indianistas de Alencar transcendem os aspectos meramente literários e estéticos. Eles abarcam também dimensões linguísticas e, acima de tudo, históricas, evidenciando as complexidades sociais, políticas e econômicas da nossa realidade específica.

A partir disso, a figuração do índio no romance brasileiro emerge, de tal modo que:

Depois de 1840 os românticos fizeram do Indianismo uma paixão nacionalista, que transbordou o círculo dos leitores e se espalhou por todo o País, onde perdura o uso dos nomes indígenas, muitos dos quais tomados a personagens de romances e poemas daquela época. Os dois escritores mais eminentes do Indianismo romântico, Gonçalves Dias e José de Alencar, foram considerados pelos contemporâneos como realizadores de uma literatura que finalmente era nacional, porque manifestava a nossa sensibilidade e a nossa visão das coisas (CANDIDO, 2006, p. 173-174).

Como indicado acima, após 1840, o fervor nacionalista entre os românticos encontrou no indianismo um veículo potente para a construção de uma literatura autenticamente brasileira. Esse movimento transbordou as fronteiras literárias, permeando o *ethos* nacional e enraizando-se profundamente na cultura popular, como evidenciado pelo uso persistente de nomes indígenas extraídos de romances e poemas da época. Gonçalves Dias e José de Alencar, dois

dos mais proeminentes escritores do indianismo romântico, foram exaltados por seus contemporâneos como os artífices de uma literatura genuinamente nacional. A obra desses autores foi celebrada por expressar de maneira singular a sensibilidade e a visão brasileira das coisas, contrapondo-se às influências estrangeiras predominantes e estabelecendo uma identidade literária autônoma.

Gonçalves Dias, com sua poesia lírica, e José de Alencar, com seus romances históricos e indianistas, idealizaram o indígena como o herói fundador da nação e infundiram suas obras com uma profundidade psicológica e uma riqueza cultural que evidenciavam as complexidades da sociedade brasileira. As obras desses escritores, segundo Candido (2006), foram vistas como a culminação de um projeto literário nacionalista que buscava resgatar e exaltar as raízes indígenas do Brasil, oferecendo uma alternativa à narrativa colonial. A paixão nacionalista do Indianismo, portanto, não se limitou ao círculo dos leitores literários, mas reverberou por toda a sociedade brasileira, moldando práticas culturais e contribuindo para a consolidação de uma identidade nacional distintiva. Tal movimento literário simbolizou uma ruptura com as convenções eurocêntricas, promovendo uma valorização das tradições e das sensibilidades locais, e estabelecendo um paradigma literário que celebrava a diversidade e a riqueza cultural do Brasil (CANDIDO, 2006).

Capiroba, no entanto, emerge como uma antítese contundente dessas figuras romantizadas forjadas pelo romantismo. Ao criá-lo, João Ubaldo Ribeiro distancia-se deliberadamente do estereótipo do índio como um ser mítico e idealizado, oferecendo, ao invés disso, uma representação mais complexa e realista, ligada ao romance histórico (GEREMIA, 2001). Como o seu próprio nome permite constatar, Capiroba é um caboclo, ou seja, uma figura mestiça que encarna a confluência de múltiplas heranças culturais e raciais, demonstrando a verdadeira complexidade e hibridismo da identidade brasileira. Essa caracterização rompe com a visão simplista e monolítica promovida por autores românticos como José de Alencar, ao conceber uma figura que é tanto humana quanto emblemática das profundas transformações sociais e culturais que moldaram o Brasil.

É o que se verifica no fragmento abaixo, o qual destaca a maneira predatória e violenta com que Capiroba ataca suas vítimas, reforçando sua caracterização como um ser bruto e animalesco, que age de forma instintiva e disruptiva em relação às normas civilizatórias:

Pouco antes de a rede do caboco Capiroba lhes despencar sobre as cabeças como dezenas de cobras enroscadas e Nikolaas Eijkman tomar uma porretada na nuca que o deixaria torto pelo resto da existência, ele e seu companheiro Heike Zernike estavam conversando sobre religião (RIBEIRO, 2005, p. 429).

Transfixado pela risada satírica — cuja função, segundo Corrêa (2019), concentra seu efeito realista numa encarnação sensível imediata, que dispensa qualquer mediação e elemento para além dela mesma —, Capiroba é um ser monstruoso, especialmente para aqueles que buscavam moldar-lhe o comportamento e as crenças. E essa figuração grotesca, exagerada mesmo pela presença deformadora da sátira, é o que define o seu caráter combativo, reforçado por Lukács (2009a). Em outras palavras, no caso de Capiroba, a sátira se dá pelo distanciamento deliberado da sua realidade, possibilitando a incorporação de elementos fantásticos e grotescos em sua personalidade. Pois, ainda segundo Corrêa (2019), mesmo quando arquitetada de modo profundamente mimético — isto é, reproduzindo a realidade de maneira fiel —, ela permanece dissociada da realidade concreta. Essa peculiaridade distintiva possibilita que as obras satíricas transcendam o ordinário e o verossímil e ultrapassem o típico, isto é, as características ou situações corriqueiras da realidade empírica. Ao amplificar, distorcer e intensificar aspectos dessa realidade, a sátira produz um efeito que vai além do mero realismo, adentrando os domínios do extraordinário e do absurdo.

Notamos semelhante representação, por exemplo, no trecho abaixo, após Capiroba quebrar dois dedos das mãos do holandês Sinique:

Evitava também assim que Sinique, cujos modos agitados e algaravia incessante já começavam a irritá-lo, cvasse um buraco para desalojar os mourões, como chegara a tentar. Podia deixá-lo amarrado, mas sabia não ser bom para a criação mantê-la atada, era definhamento certo. Tentou convencê-lo com bons modos, não gostava de maltratar o bicho sem necessidade. Mas ele se comportava como um caititu demente, insistindo em mostrar os dentes e coíchar seus sons incompreensíveis, e o caboco não teve jeito senão trespassar-lhe um arganel pelo focinho para melhor movimentação e aplicar-lhe umas bordoadas, embora não tão fortes quanto a única cacetada que tinha desfechado no holandês Aquimã (RIBEIRO, 2005, p. 430).

Como fica claro logo na primeira frase do capítulo, no referido episódio, o holandês que havia sido capturado fora obrigado a provar da carne de um compatriota seu. Mas o que mais se sobressai dessas figurações, típicas de uma representação satírica da reescrita oficial da história, é o modo como os papéis históricos se invertem. Não é o nativo brasileiro que é subjugado pelas forças opressoras do colonialismo holandês, mas exatamente o contrário. Tem-se, então, uma efetivação do plano colonial às avessas, de modo que não é o drama dos colonizados indígenas que se destaca; é a opressão que eles próprios praticam, a ponto de tornarem-se eles os agentes oficiais da história.

Além disso, o tratamento desumanizador e grotesco dispensado ao personagem Sinique revela-se em sua comparação a um animal selvagem (“caititu demente”) e na descrição

caricaturaal de seu comportamento (“modos agitados e algaravia incessante”). Tal desumanização visa ridicularizar a figura do invasor, subvertendo a imagem heroica ou digna frequentemente atribuída a personagens históricos de origem europeia. A sátira permeia o texto quando o narrador relata a tentativa de tratar Sinique “com bons modos” e a relutância em “maltratar o bicho sem necessidade”, contrastando com a violência efetivamente perpetrada (“trespassar-lhe um arganel pelo focinho” e “umas bordoadas”). Tal inversão de valores, em que a brutalidade é justificada e a tentativa de gentileza é ridicularizada, expõe a hipocrisia e a violência inerente às ações coloniais. A comparação de Sinique a um “caititu demente” e o uso de termos como “coínchar” para descrever sua fala desumanizam o personagem, ao mesmo tempo que satirizam a incompreensão e a intolerância cultural dos colonizadores em relação aos povos nativos ou estrangeiros. Esta comparação grotesca acentua o tom satírico, zombando da falta de comunicação e empatia entre os diferentes grupos culturais.

Dito de outra maneira, o que se verifica é a animalização do ente colonizador. Este, pois, se converte num animal a ser domado. A sátira então emerge a partir de uma dimensão abertamente crítica, de modo que “o seu ímpeto vem da agressividade, que é instinto de morte, o teor positivo, ‘tético’, dessa consciência, é, em geral, um termo de comparação difícil de precisar, porque implícito, remoto, embora ativo” (BOSI, 1977, p. 162). É o combate aberto que se verifica nas passagens em que Capiroba é o agente interventivo, ao mesmo tempo que se sobressai, nessas passagens, a dimensão dialógica de uma tensão típica não só do romance histórico em geral, mas do romance histórico latino-americano em específico, no qual se atravessam tanto a versão oficial como a não oficial da história.

Todavia, o perfil animalesco assumido pelo holandês Sinique — e, conseqüentemente, a reescrita satírica da história oficial — se reforça na seguinte passagem:

Sim, bom, o animal tinha finalmente resolvido comer o que lhe davam, pois antes insistia em não aceitar nada, quando a carne de Aquimã, preparada na forma de tantas iguarias, estava ali à disposição. [...] Agora pelo menos pegaria um pouco da encorpadura que já tinha perdido desde que chegara, evitaria que o caboco tivesse o trabalho de sair e matar outro tão cedo, muito bem (RIBEIRO, 2005, p. 433).

Nessa descrição aparentemente banal se observa o comportamento do “animal” que finalmente aceitou a alimentação que lhe era oferecida. No entanto, o contexto subjacente desvela uma situação profundamente irônica e perturbadora: o “animal” é, na verdade, uma figura humana que, após uma recusa inicial, começa a consumir a carne de Aquimã. Semelhante escolha lexical já anuncia uma desconstrução da humanidade do personagem, que é reduzido a uma condição bestial, destacando a desumanização implícita no ato canibalístico.

Com efeito, o método satírico se reforça tendo como base as teses do romance histórico latino-americano (MENTON, 1993; AÍNSA, 2003), de modo que a referência à carne de Aquimã não deve ser tomada como uma descrição literal, mas como um símbolo carregado de significado. Aquimã, que é um colonizador holandês, transforma-se em alimento para os oprimidos, uma inversão grotesca e satírica das relações de poder e dominação colonial. Esta imagem de canibalismo, além de sua brutalidade explícita, pode ser lida como uma metáfora potente para a assimilação e a subversão da opressão: o colonizado, ao consumir o colonizador, reverte a dinâmica de poder, digerindo e incorporando o seu opressor.

Tornando a Capiroba, é notável como essa personagem subverte a imagem tradicional do indígena brasileiro, sobretudo a imagem disseminada pelos compêndios da história e, também, dos primeiros romances históricos brasileiros, notadamente concebidos pela pena de José de Alencar. João Ubaldo Ribeiro, ao engendrar essa personagem, reescreve a história do Brasil, transcendendo as representações tradicionais e estereotipadas dos povos indígenas. Esta nova abordagem narrativa confere um ângulo de visão inédito à agência e à complexidade intrínsecas de tal comunidade. Em vez de perpetuar as simplificações reducionistas e romantizadas que marcaram os primeiros compêndios históricos e literários, Ribeiro empreende uma operação de resistência cultural e literária de considerável importância. Semelhante operação desafia vigorosamente as narrativas hegemônicas que dominam a historiografia nacional, oferecendo uma contraposição crítica que enriquece a compreensão da história brasileira.

Reforça-se, por meio da concepção dessa personagem, o tom de sátira não só dos trechos citados, mas do referido romance, uma vez que, para Frye (2014, p. 369), “a sátira é a ironia militante: suas normas morais são relativamente claras, e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo”. Sua representação não é, obviamente, a de um herói romântico, mas de um ser humano complexo e contraditório, típico do romance histórico latino-americano. Assim sendo, o grotesco e o absurdo na forma como eles são concebidos e figurados — por exemplo, suas ações brutais e seu comportamento imprevisível — cumprem função de acentuar a crítica aos ideais colonialistas e às narrativas históricas que marginalizam e desumanizam os povos indígenas. A sátira de Ribeiro é, portanto, uma forma de resistência e combate cultural que estabelece suas próprias normas morais ao desafiar e criticar as normas anteriormente estabelecidas. É por meio de Capiroba que se dá a rejeição das representações tradicionais do indígena e se estabelece uma nova norma moral que valoriza a agência e a humanidade dos povos indígenas, de maneira que o absurdo e o grotesco associados a tal personagem são críticos ao legado colonial e às narrativas que perpetuam a opressão e a

marginalização.

Deste modo, como já indicado anteriormente, a figuração do personagem Capiroba em *VPB* vai além de meramente intensificar a crítica ácida que permeia o romance; ela serve como um exemplo paradigmático da essência profundamente militante da sátira. Ao contrário das figuras heroicas idealizadas que caracterizam o romance romântico, Capiroba constitui-se como um ser humano multifacetado e contraditório, alinhado com as tendências do romance histórico latino-americano do século XX. Sua representação, marcada por um comportamento errático e ações brutais, desafia e subverte a visão tradicional do indígena como um ser puro e heroico, construído em consonância com as idealizações coloniais e românticas. Capiroba não se conforma aos moldes do herói idealizado; em vez disso, sua figura é imersa em complexidade e ambiguidade, demonstrando a realidade mais sombria e multifacetada da experiência indígena (GERMANO, 2000). Este retrato desmantela os estereótipos estabelecidos, atuando como um veículo para uma crítica incisiva aos ideais colonialistas que perpetuam a marginalização e a desumanização dos povos indígenas.

Por sua vez, o grotesco e o absurdo que cercam as aparições de Capiroba são meticulosamente elaborados por João Ubaldo e constituem uma forma de resistência cultural que desafia as normas estabelecidas. Por intermédio dessa abordagem combativa, o autor promove uma reavaliação crítica do legado colonial e das representações históricas convencionais, apresentando uma nova norma moral que valoriza a complexidade dos indígenas aborígenes (GAUDÊNCIO, 2021). O método satírico, como empregado por Ribeiro, propicia um questionamento incisivo e uma reescrita histórica que não apenas visibiliza a agência indígena, como também denuncia a perpetuação da opressão e da marginalização. Assim, Capiroba se estabelece como um símbolo poderoso de resistência e transformação dentro da narrativa histórica. Por meio da manifestação da sátira neste contexto, *VPB* revela sua aptidão para incitar uma reflexão crítica acerca das injustiças históricas e culturais, desvelando as contradições e desigualdades que permeiam a experiência indígena e a historiografia brasileira.

É o que se nota no trecho abaixo, o qual demonstra como a narrativa distorce e inverte as versões históricas, usando Capiroba e sua comunidade como espelhos das injustiças culturais e como símbolos de resistência à imposição de verdades coloniais:

Foi assim desamarrado que ele e toda a coletividade da Redução escutaram a famosa história do cruel sofrimento e grandes trabalhos havidos pela boa gente cuja embarcação soçobrou às costas desta mesma terra aqui [...]. Ninguém se lembrava desse evento, fosse por memória ou por ouvir contar, mas os padres não mentiam e, por via de consequência, a história era verdadeira, o que provocou, desse dia em

diante, inescapável desconfiança entre os habitantes da Redução, cada um achando que o outro era personagem secreto dessa história (RIBEIRO, 2005, p. 423).

Por fim, segundo o perfil indianista analisado, verifica-se o lugar de destaque de *VPB* entre os grandes romances históricos do século XX na América Latina, numa lista da qual se inclui, também, *TN*, romance que, como se verá, também destaca a figura indígena como uma das representativas de sua trama. Ambos os romances oferecem uma reavaliação crítica da história por intermédio de seus enredos complexos, ao mesmo tempo que reivindicam a importância dos povos indígenas na construção das identidades nacionais de Brasil e México, o que os converte em obras-primas que desafiam os leitores a reconsiderar as narrativas históricas e a reconhecer a diversidade cultural que enriquece a América Latina. Mediante a sátira, a crítica social e a celebração das culturas indígenas, tais obras proporcionam uma visão mais ampla e renovada da história e da identidade latino-americanas, destacando-se como marcos na literatura do século XX legítimos romances históricos que buscam “figurar destinos individuais em que os problemas vitais da época ganhem uma expressão direta e, ao mesmo tempo, típica” (LUKÁCS, 2011, p. 346).

3.3. A questão africana

Em *VPB*, a africanidade surge como descendência direta do processo de colonização, isto porque é a partir de Capiroba, o índio mestiço que cronologicamente é umas das primeiras personagens a figurar no romance, que se verifica o surgimento e a perpetuação das questões africanas não só na referida narrativa, como na historiografia brasileira oficial em geral. Assim sendo, tratar de africanidade não só em *VPB* mas em qualquer outro romance histórico brasileiro do século XX é também tratar, direta e indiretamente, da questão da miscigenação. Isto porque, a despeito da enorme quantidade africanos escravizados trazidos pelos portugueses em suas embarcações, foi sob o signo da miscigenação que se concebeu — e até hoje se concebe — a identidade brasileira. Nesse mesmo sentido, para Thaíse Araújo da Silva (2015b, p. 29), João Ubaldo “promove a ‘concepção’ de uma literatura que reconhece e valoriza a história e a memória do povo afro-brasileiro, fortalecendo a sua identidade e o seu pertencimento”.

Ao mesmo tempo, Ribeiro aborda a africanidade tanto sob o ponto de vista de uma

influência cultural, como sob a representação de uma força viva e transformadora, que penetra profundamente as estruturas sociais do Brasil. Em *VPB*, a africanidade insurge como um eixo em torno do qual gravitam elementos essenciais da identidade brasileira. A descrição meticulosa dos rituais afro-brasileiros, das crenças religiosas e das diversas expressões culturais oriundas da herança africana é feita com uma riqueza de detalhes que ressalta sua inquestionável significância na construção do caráter nacional (SILVA, 2015b). Logo, o mencionado romance de Ribeiro rompe as bases da simples representação da africanidade, afastando-se de visões superficiais ou estereotipadas; ao contrário, o autor imerge nas profundezas das tradições e práticas culturais afro-brasileiras revelando o impacto abrangente e indelével que tais tradições exerceram sobre o *ethos* da nação. Essa exploração detalhada da africanidade, articulada com rigor e sensibilidade, destaca a contribuição indispensável das culturas africanas na conformação de uma identidade nacional que é, por essência, plural e sincrética. Demonstra-se, assim, que a africanidade não é exclusivamente um elemento marginal, mas um componente vital e fundacional da sociedade brasileira, cuja influência perpassa múltiplas esferas, desde a espiritual até a social, a estética e a ética (CECCANTINI, 1999).

Dentre as personagens que melhor poderiam sintetizar a problemática africana em *VPB*, há três, em especial, que deverão ser analisadas especialmente neste tópico. São elas, respectivamente, Dadinha, Maria da Fé e Zé Popó. Tais personagens, como poucas ou nenhuma outras, mimetizam com riqueza de detalhes a herança africana da cultura nacional, reivindicando-a e expressando-a dos mais diversos modos.

Dadinha — assim como Capiroba, seu bisavô, uma das personagens centrais de *VPB* e típica representante do herói mediano no romance histórico — é descrita como um símbolo paradigmático da resistência cultural afro-brasileira, estando profundamente imersa no contexto histórico e social do romance. Sua aparição, no romance, ocorre no ano de 1821, quando ela tem cem anos. Enquanto mãe de santo, Dadinha ocupa uma posição de primazia na preservação e disseminação das tradições religiosas e culturais do candomblé. Sua representação transcende o caráter meramente figurativo e assume uma dimensão emblemática, pois reafirma a relevância incontestável da religiosidade afro-brasileira, além de desafiar e subverter as hierarquias sociais que foram estabelecidas pelo colonialismo e perpetuadas pelo patriarcado. Em vista disso, Dadinha é tanto uma guardiã das tradições ancestrais como uma agente ativa na reconfiguração das estruturas de poder, promovendo uma ressignificação dos papéis sociais tradicionalmente atribuídos às mulheres negras no Brasil.

Suas raízes ancestrais se revelam, sobretudo, por meio de diálogos, nos quais se verifica

tanto a sua personalidade como a das entidades que ela incorpora, isto é, os seus ancestrais. Nota-se um esboço (auto)biográfico no seguinte trecho:

Nachida no 21, começo do setechentos, meu pai eu não conheci, morreu no meu nachimento, antes do meu nachimento, minha mãe também não vi, mãe esta que foi vendida antes de me desmamar, partindo por Serigi para nunca mais voltar. Que quando eu fui nacher, naquela hora tinha dezoito almas doidas em Amoreiras e todas elas vieram para ne mim encarnar, tendo o cura porém dito que eu não ia me criar. Encarnou a minha alma por uma grande disputa, disputa que até hoje haja gente que discuta, fazendo com que visite, que nem a casa da puta, meu corpo mais de cem almas, por vezes em grande luta. Meu pai era negro baleneiro, tinha os olhos craros. [...] Minha avó Vu não falava língua, falava gritos. Que quando levaram ela nessa casa para trabalhar fazendo todo serviço, gritou e atacou a cozinha, quanto mais eles marrando no tronco e chibateando muito bem chibateada com todos os zorragues, o bacalhau, muito chambrié de corte, vergueiro e pingalim, troncos de pé, sentada de croca e de cabeça para baixo, mais ela atacando sem receio. Vestiram no sambenito, apertaram os peitos dela com o aziá dos bois, prenderam os dedos nos anjinhos, botaram para dormir de canga em cima do milho catado, ferraram em brasa espalhado pelo corpo, meaçaram tudo e qualquer coisa, quanto mais isso mais ela atacava (RIBEIRO, 2005, p. 447-448).

No trecho acima, o uso da linguagem que se afasta da norma culta configura uma estratégia deliberada de João Ubaldo para resgatar o sentido histórico da oralidade afro-brasileira, particularmente no contexto do século XIX. Tal escolha, longe de ser apenas um recurso estilístico, adquire um caráter de resistência literária que se alinha à tradição do romance histórico latino-americano, como exemplificado por narrativas que questionam e reequacionam o passado para compreender o presente (FLECK, 2017; PONS, 1996). Essa técnica narrativa, de dar voz aos silenciados pela historiografia oficial, reflete um movimento de resignificação das representações históricas dominantes, o que permite que o romance se distinga por sua capacidade de iluminar as causalidades objetivas que moldam a condição histórica presente. Como observado por Lukács (2011), o romance histórico não se limita a reproduzir o evento histórico do passado, mas, ao trazer à tona versões que tensionam esse passado, ele abre espaço para um novo exame das relações presentes, questionando as estruturas de poder e os discursos estabelecidos.

Ainda no tocante a *VPB*, especificamente à personagem em questão, o que se nota é a relevância do seu papel histórico, como legítima representante da africanidade brasileira. Tal representatividade é ressaltada por Olivieri-Godet, para quem Dadinha representa a “transmissão do legado cultural”. Como consequência, João Ubaldo, também por meio dessa personagem, “joga com diferentes dialetos sociais, [...] de maneira que cada personagem, a partir de sua fala, está perfeitamente definida no que diz respeito aos referentes culturais de seu grupo social” (OLIVIERI-GODET, 2014, p. 83). Ora, nota-se semelhante manipulação tanto

na voz do narrador em terceira pessoa, como de todas as demais personagens, especialmente as que fazem companhia a Dadinha.

Acrescenta-se a isto, com efeito, as considerações de Fabiana Cruz da Silva (2019, p. 44), para quem

Dadinha denuncia em seu discurso a violência do escravismo apagado pelo poder hegemônico das elites e nesse sentido preenche os vazios de um história oficial com a memória cultural, transmitida de geração para geração pela força da oralidade, o que coloca em evidência as relações entre história e memória, pois quando transmitidas ajudam a reavivar a herança cultural e social de uma coletividade, criando laços de identificação que quando articulados e contextualizados com o passado permitem que o indivíduo se reconheça ou não como parte daquele meio. Assim sendo, o sentimento de identidade não é algo imposto mais construído a partir daquilo que o sujeito entende como uma representação de si é uma construção simbólica que precisa ser compreendida pelo viés da alteridade.

Ao aprofundar-se nessa perspectiva, verifica-se que a oralidade desempenha um papel crucial na articulação dos sujeitos silenciados, funcionando como um mecanismo de resistência contra a imposição de narrativas hegemônicas. A narrativa de Dadinha, ao ser transmitida oralmente, resgata e preserva aspectos da cultura afro-brasileira que, de outro modo, seriam relegados ao esquecimento ou à marginalização. Este processo de transmissão oral preserva a memória cultural, atuando como agente de empoderamento e permitindo que as gerações subsequentes se apropriem de sua própria história e identidade. Através dessa lente, a construção identitária pode ser vista como um processo dialético, em que a alteridade não é meramente uma contraposição ao “eu”, mas um elemento constitutivo essencial. A identidade, portanto, emerge não de uma essência estática, mas de uma contínua negociação entre o “eu” e o “outro”, entre o passado e o presente, entre a memória e a história.

E, por falar em memória, o conceito de memória coletiva, tal como elaborado por Maurice Halbwachs, adquire uma relevância complexa e multifacetada quando aplicado à análise da personagem em questão. Halbwachs (2006) ainda argumenta que a memória individual não existe de forma isolada, mas é intrinsecamente vinculada às estruturas sociais e aos grupos aos quais o indivíduo pertence. A memória coletiva, portanto, não se resume a um conjunto de lembranças compartilhadas, mas se converte em um fenômeno profundamente social, mediado pelas interações e pela cultura de uma coletividade, que possibilita a continuidade de uma identidade comum ao longo do tempo. Nesse sentido, Dadinha é uma personificação da memória coletiva afro-brasileira, representando tanto a continuidade das tradições, crenças e práticas culturais oriundas do legado africano, como a resistência a um processo histórico de apagamento e silenciamento perpetrado pelas elites coloniais e pós-

coloniais. Sua figura transcende a simples representação de uma personagem dentro da narrativa; ela é um símbolo vivo da resistência cultural e da preservação de uma memória que, de outra forma, poderia ser obliterada pela história oficial.

Não obstante, como extensão de sua representatividade coletiva, Dadinha também expõe em suas falas o sincretismo religioso afro-brasileiro, conforme observado no seguinte trecho:

“todos os santos, muntcho bem, muntcho bem, Santo Antônio, a Santa da Conceição, muntcho bem, mas se valha mais do santo de sua cor, lembrando que negro escravo cativo não usa nem baeta de holanda nem cordão de ouro, tenção nas coisas, é só ver. São Solomão lutador, a reza vai, bata parma aí, bata parma: hum, fecha-te corpo, guarda-te irmão, na santa arca de Solomão, aprendeu? São Elesbão, São Benedito Urumilá, Santa Figênia, vá lembrando mais, tchobém. Olho grande, a pessoa joga água fria, reza com pinhão roxo ou vassourinha mofina, faz cruz, faz cruz, vai fazendo cruz: Deus te fez, Deus te criou, Deus te livre das vista que mal te olhou, com dois te botaram, com três eu tiro, com os poderes de Deus, da Vilge Maria e de Zezus de Najaré, seu filho concebido sem mágoa e sem pecado. Se fôí na cabeça, São João Batista, se fôí nos olhos, Santa Luzia, se fôí nos dentes, Santa Polônia, se fôí no corpo, as três pessoas da Santíssima Trindade, Padre, Filho, Espírito Santo, se fôí por ambição ou por despeito, se fôí por ódio ou por vingança, tudo desaparecerá no abismo do mar sagrado ou no confim da Terra onde não se ouve nem galo cantar nem boi berrar, com os poderes de Deus e da Santíssima Trindade. Um padenosso, uma vemaria. [...] Santa Cicilha; perdido no mar, São Quelemente; pescando de rede, São Pedro; pescando de vara, São Zenão; corte de foice, São Simão; curtindo couro, São Crispim e São Crispiniano; ferida pustemada, Santa Catarina; caçando, São Jorge; criando filho, São Gonzaga; coisa roubada, Santo Antonho; [...] Quando nenhum santo quiser acudir, chame São Juda Tadeu! São Juda Tadeu, não sabe, não é o Juda judeus, é o outro, porém se pensa que é o mesmo e então ele fica todo sastifeito quando se chama ele e nunca deixa de vim, lembre isso (RIBEIRO, 2005, p. 450-451).

Como já mencionado, os fragmentos acima apresentam uma notável expressão do sincretismo religioso, particularmente no contexto brasileiro, evidenciando ser este produto de uma série de processos históricos, sociais e culturais que marcaram o período colonial e imperial, durante os quais diferentes tradições religiosas — europeias, africanas e indígenas — se encontraram e se entrelaçaram. Diante disso, observa-se a invocação de santos católicos, como Santo Antônio, Santa Luzia, São Jorge etc., combinados com figuras e práticas oriundas das religiões de matriz africana, como São Benedito (sincretizado com o orixá obaluaê) e São Elesbão (possivelmente associado a um líder histórico ou figura espiritual da tradição etíope, mas também sincretizado com orixás no Brasil) (BASTIDE, 2001).

A fusão de elementos cristãos com rituais e entidades africanas, de fato, revela o processo de adaptação dos escravos africanos ao cristianismo imposto pelos colonizadores. Como observa Roger Bastide (1985), o sincretismo religioso, notadamente no Brasil, resultou da necessidade de adaptação das religiões africanas ao meio cristão, de modo que as práticas

religiosas dos africanos foram reformuladas e reinterpretadas à luz do cristianismo, criando-se, assim, novas formas de espiritualidade que atendessem às necessidades do contexto de escravidão e opressão.

Conclui-se daí, conforme Rosângela Santos Silva (2015a, p. 96), que Dadinha “representa na narrativa a sabedoria popular, pois em sua memória estão registradas as tradições do seu povo. Através da mesma é possível fazer ligação entre o passado e o presente por meio da encarnação”. Essa personagem, em sua essência, vai além da mera representação ficcional, instaurando-se como um arquétipo da resistência cultural e da perpetuação dos saberes ancestrais, funcionando como um elo mnemônico entre gerações. O caráter memorialístico de sua figuração é essencial para a compreensão de *VPB* como um todo, uma vez que possibilita a perpetuação da identidade coletiva por meio da rememoração ritualística e da atualização dos mitos fundadores. Desse modo, Dadinha transmite, recria e ressignifica as histórias de seu povo, engendrando um espaço narrativo onde passado, presente e futuro se amalgamam em uma unidade simbólica.

Além disso, é por meio de Dadinha que a narrativa se enriquece de camadas temporais e significativas, de modo que o sincretismo cultural se manifesta não apenas como fusão de crenças, mas como uma estratégia de sobrevivência e afirmação identitária, ecoando a resistência frente à hegemonia cultural imposta. Por isso mesmo, para Olivieri-Godet (2014, p. 88), “o seu discurso [...] explica o mito da origem em que todos se reconhecem e [...] possibilita a preservação da identidade do grupo”. A representação de Dadinha, portanto, configura-se como um ponto central no tecido da memória coletiva registrada em *VPB*, preservando e transmitindo a herança cultural e espiritual de seu povo, em uma constante reafirmação da dignidade e da continuidade de sua história, evidenciando as complexas interações entre cultura, memória e identidade no contexto nacional.

Como continuidade da linhagem de mulheres negras que representam a africanidade em *VPB*, temos Maria da Fé, também chamada Dafé, sem dúvida uma das personagens centrais do romance. Ela, cuja data de nascimento é 29 de fevereiro de 1828, é bisneta de Dadinha e filha de Venância com o Barão Perilo Ambrósio. Para além dessas especificidades, trata-se da terceira encarnação da alminha brasileira, antecédida por Capiroba e o Alferes João Brandão. E, sob essa perspectiva, ela efetivamente encarna os destinos de seus antepassados, enfrentando conflitos que dizem respeito a toda a coletividade afrobrasileira.

Descreve-se assim o seu nascimento e crescimento:

Ela nascera antes do esperado, dia 29 de fevereiro, dia mais do que doido para se nascer, vez que assim só se tem dia de anos de quatro em quatro anos. Então não fazia

oito amanhã, fazia dois. E não era por isso que ele estava aqui igual a um palerma, metido numa caçada de tatu com Luiz Tatu e ouvindo aquela léria toda de caçador loroteiro? Seria verdade que estava mesmo virando dois? Quem diria que ele ia se meter numa desgraça de uma caçada, ainda mais de noite, ele que não gostava assim muito de mato? Mas Maria da Fé, quando ele lhe perguntou o que queria como lembrança do aniversário, respondeu que queria comer ensopadinho de tatu. Mas já se viu? Por que não quer outra coisa, uma prenda rica, um passeio de barco, um vestido estampado, uma boneca de madeira? Não, quero almoçar ensopado de tatu (RIBEIRO, 2005, p. 591).

Dafé, portanto, como heroína mediana dessa trama, surge como um exemplar notável de uma confluência cultural e social que encapsula e espelha as tensões profundamente enraizadas na sociedade brasileira do século XIX. Tal complexidade é amplamente simbolizada pela intersecção das origens sociais e raciais de seus pais, que exemplifica as contradições e dinâmicas de poder que permeavam a sociedade imperial. O Barão Perilo Ambrósio, figura proeminente na aristocracia brasileira, cuja fortuna e status social elevam-no ao patamar das elites, representa um elemento fundamental de uma aristocracia que, embora ostentasse privilégios e recursos substanciais, não estava isenta das intrincadas tensões sociais e raciais que permeavam a nação.

O avô de Dafé é caracterizado de maneira incisiva como alguém que compreende a existência primordialmente sob a ótica do labor incessante e da vigilância rigorosa. Sua visão de mundo, marcada pela ênfase na carga de trabalho e na constante supervisão, estabelece um contraste com as aspirações e o ideal de vida mais abrangente e enriquecedor almejado por Dafé. O ponto de vista estrito de Vô Leléu ressoa com uma visão tradicional e conservadora do papel feminino, a partir da qual a vida é vista como um ciclo de tarefas incessantes e monitoramento contínuo. Por outro lado, Dafé demonstra resistência à conformidade com os papéis convencionais e pré-estabelecidos que lhe são impostos, os quais incluem atividades domésticas tradicionais como bordar, preparar doces, ou exercer as funções de costureira e lavadeira. Seu desdém em relação a essa questão é articulado quando ela pondera sobre o tipo de educação a que foi submetida e a disparidade entre suas expectativas pessoais e o papel que lhe foi imposto. Em uma crítica incisiva a essa realidade, ela declara: “Ah, quer dizer então que lhe dera ele tão esmerada criação, em que tanto aprendera sobre príncipes e princesas e grandes heróis, para que engomasse roupa para fora?” (RIBEIRO, 2005, p. 639).

A partir disso, conclui-se que:

Aos poucos, Maria da Fé se dá conta do processo discriminatório e excludente que recusa ao negro o reconhecimento de sua condição de ser humano, de sujeito livre. Dafé desperta para o questionamento de uma nação injusta, fundamentada nos interesses e valores da classe mais abastada. O itinerário da heroína é marca- do pela experiência da segregação, da injustiça e dos preconceitos que marginalizam os negros

e pobres do Recôncavo, metonímia do povo brasileiro, herói anônimo do romance (OLIVIERI-GODET, 2014, p. 90).

Nesse contexto, a experiência vivida por Dafé — continuamente despojada de sua humanidade por um sistema que opera sob a lógica da dominação e da discriminação — transcende o âmbito individual e se eleva à condição de símbolo da luta por reconhecimento e dignidade. Trata-se de uma representatividade coletiva que encapsula o sofrimento e a resistência dos marginalizados e oprimidos de seu país e época. Sua figura então assume uma dimensão paradigmática, de modo que sua luta por dignidade se torna a luta de um povo inteiro, e sua resistência à desumanização configura-se como um emblema de uma contestação mais ampla e profunda das estruturas de poder que perpetuam a injustiça.

Por sua vez, o envolvimento de Dafé com as lutas sociais, que se intensifica após o trágico assassinato de sua mãe, é um ponto de virada em sua trajetória. A injustiça que testemunha e a impotência diante da violência que a cerca despertam nela um profundo senso de responsabilidade e de compromisso com a luta por liberdade e justiça. A formação da Milícia do Povo, grupo que lidera em prol dos oprimidos, é a materialização de sua crença na força coletiva do povo e na necessidade de uma conscientização política para a transformação social (BERND; UTÉZA, 2001). Maria da Fé percebe que a opressão não pode ser combatida individualmente, mas exige uma ação coletiva e organizada. A constituição de sua identidade, portanto, evidencia as tensões subjacentes entre as abordagens essencialistas e não essencialistas acerca das identidades culturais. Enquanto as primeiras concebem a identidade como algo fixo e inalterável, as segundas a veem como um processo em constante construção, moldado pelas práticas sociais e pelas narrativas históricas. Efetivamente, sua trajetória exemplifica essa segunda visão, mostrando como sua identidade é formada e reformada por intermédio de suas experiências, suas lutas e escolhas.

Em vista disso, segundo Fabiana Cruz da Silva (2019, p. 108):

Ao longo da narrativa sua figura vai ganhando destaque nas lutas por justiça, igualdade, liberdade e afirmação, lutas que mesclam interesses de gênero, de classes, de raças o que caminha em sintonia com o cenário histórico em que João Ubaldo escreve o romance, os anos seguintes a década de 1960 marcado por intensos movimentos sociais cada um [...] criando a sua própria identidade e negociando o seu reconhecimento em lutas particulares onde o pensar a identidade pela diferença é revelador das mudanças que se operavam na sociedade.

A partir dessa ótica, observa-se Dafé não apenas como alguém consciente de sua classe e da etnia, mas como um legítimo veículo de combate ao racismo colonial. E essa espécie de consciência de classe surge exatamente por intermédio do que ela testemunhou ao longo de sua

vida, mediante os episódios de injustiça e opressão. Tal simbologia, que vai ganhando vulto à medida que sua história vai sendo contada, reforça o seu caráter combativo, a forma de agir própria de alguém que não se vê imóvel no tempo, simplesmente como um expectador de um espetáculo cíclico que não tem fim. Daí derivam seus questionamentos a respeito de si mesma e de seus conhecidos, sem a contrapartida do ganho de uma consciência nacional (BERND; UTÉZA, 2001).

Convém lembrar que a trajetória de Dafé atravessa quase cem anos, indo da segunda década do século XIX até o penúltimo ano do mesmo século, e também se relaciona a grandes fatos históricos, especialmente a Guerra de Canudos, no curso da qual Dafé se envolve na luta armada e vive aventuras de caráter épico e romântico. Logo, sua representação se amplia, dando vez e voz à africanidade brasileira, antes tão relegada — notadamente no século XIX — ao segundo plano da história (AGUIAR, 2016; MINGNON, 1996; GIACON, 2013; SANTANA, 2019). Ademais, mediante Maria Dafé, a representação da coletividade negra se reforça e “simboliza [...] a luta de resistência travada pelo povo para ser sujeito da história e manter viva a memória popular” (OLIVIERI-GODET, 2014, p. 91).

De outra maneira, ainda segundo Olivieri-Godet (2009), tal personagem também simboliza a liberdade e a resistência do povo brasileiro frente a uma tentativa de apagamento da história. Um exemplo dessa representação coletiva encontra-se num trecho em que a própria Maria da Fé diz o seguinte:

O poder do povo existe, ele persistirá. Ele também tem seus heróis, que vocês não conhecem, os verdadeiros heróis, porque heróis da vida, enquanto os seus são heróis da morte. Aqui neste sertão, morrerão muitos desses heróis, mas o povo não morrerá, porque é impossível que o povo morra e é impossível que o povo seja sempre abafado. [...] Terão de matar um por um, destruir casa por casa, não deixar pedra sobre pedra. E mesmo assim não ganharão a guerra. Só o povo brasileiro ganhará a guerra. Viva o povo brasileiro! Viva nós! (RIBEIRO, 2005, p. 769).

Semelhante fala, pois, pode ser entendida como um manifesto de resistência e afirmação da força do povo brasileiro, que, apesar das tentativas de repressão, persiste como uma entidade histórica e social indestrutível. Ao contrastar os “heróis da vida”, representantes da luta cotidiana por dignidade, com os “heróis da morte”, glorificados pela violência e dominação, Dafé sublinha a inevitabilidade da vitória popular. Mesmo diante da brutalidade que visa destruir a coletividade, a personagem afirma a impossibilidade de extinguir o povo, cuja essência resiste além das adversidades, culminando na certeza de que a verdadeira guerra será vencida pelo povo brasileiro, portador de valores de vida e esperança.

Diante do exposto, verificam-se e se reforçam os padrões do legítimo romance histórico contemporâneo não apenas brasileiro, mas latino-americano, onde se confirma o caráter de releitura crítica da história (DALLEY, 2014). E é por meio de personagens como Dafé, as quais em sua singularidade representam toda uma coletividade, que se nota “a reverberação da vida pretérita, esteticamente elaborada, [...] capaz de trazer à tona uma compreensão ampla da história” (CANEDO, 2023, p. 46), o que vem a ser traduzido, em outras palavras, mediante uma crítica muito clara aos padrões literários europeus de outrora.

Deslocando-nos do exemplo de Dafé, todavia, encontramos outra personagem por meio da qual a questão africana é figurada em *VPB*. Trata-se de Zé Popó, filho de João Popó e Rufina, cuja primeira aparição no romance data de 11 de março de 1866. A ausência de ligação direta com as famílias de Amleto e Perilo Ambrósio sublinha a singularidade de sua trajetória e a independência narrativa que ele mantém em relação a outras linhas de personagens. Não obstante, o anseio de seu pai — de ver um dos filhos alistar-se na defesa da Pátria — é finalmente realizado por ele, que decide ingressar na Segunda Companhia Zuavos dos Voluntários da Pátria. Sua escolha transcende a mera adesão à causa militar, configurando-se como a concretização simbólica de um legado familiar que Zé Popó assume com um profundo senso de dever e responsabilidade.

Com efeito, os traços distintivos de uma personagem do romance histórico latino-americano, e também do romance histórico lukácsianos, são identificados em determinados trechos, notadamente quando Zé Popó surge ocupando lugar central na Batalha do Tuiuti, acontecimento verídico que se insere no contexto da Guerra do Paraguai.⁶⁶ Ele incorpora em si a batalha metafísica que se desenrola paralelamente à guerra propriamente dita, onde as forças espirituais de matriz africana, representadas pelos orixás, se manifestam no campo de batalha, interagindo com as energias da natureza paraguaia (COUTINHO, 1998).

A dualidade entre o plano físico e o metafísico torna-se um dos eixos centrais da narrativa dessa personagem, conferindo-lhe uma dimensão simbólica que transcende o mero papel de combatente. Desde cedo, Zé Popó é associado ao orixá Oxóssi, uma divindade africana com a qual mantém estreita relação, ainda que, inicialmente, de maneira inconsciente. Oxóssi, como orixá caçador, mestre no arco e flecha, simboliza a astúcia, a resistência e a capacidade de sobreviver em ambientes hostis (BASTIDE, 1985). A trajetória de Zé Popó manifesta esses

⁶⁶ Segundo Juliana Fillies Muñoz (2016, p. 10), “Ao mesmo tempo [...] que essa proposta intra-histórica revela momentos íntimos de personagens históricos, ela também dá voz a personagens silenciados pela historiografia oficial, deslocando grupos marginalizados para o centro da narrativa. É, assim, por meio da reconstrução fictícia do passado que obtemos a versão dos vencidos, subjugados e excluídos do projeto de construção nacional”.

atributos ao longo da narrativa, tanto nas batalhas militares quanto nas lutas espirituais que ele enfrenta para preservar sua identidade afro-brasileira. Oxóssi, assim, não é apenas uma figura espiritual distante, mas uma presença constante que guia Zé Popó tanto no combate quanto em suas decisões cotidianas, demonstrando a imbricação entre religiosidade e identidade cultural.

Semelhante identificação é notada, por exemplo, no início do capítulo 14, quando é narrado o seguinte:

[...] sempre disseram a Zé Popó que ele era de Oxóssi. Um belo Oxóssi tinha ele, um belíssimo, simpático e valente Oxóssi, orixá caçador da madrugada, comedor de galo, perito no arco e flecha. Zé Popó não dizia nada, mas todos os babalaôs, todos os balalorixás e ialorixás jogadores de búzios e contas, sem conhecer uns aos outros e sem nunca tê-lo visto antes, diziam sempre que Oxóssi estava perto. Acostumou-se então com o orixá, aprendeu a preferir sua cor azul-clara e descobriu, com grande surpresa, que já de nascença não gostava do que ele não gostava: não gostava de formiga, não gostava de quiabo, não gostava de mel de abelha. Tudo quizila de Oxóssi, mas ele não sabia, só foi saber depois de grande (RIBEIRO, 2005, p. 734).

Tal passagem oferece uma rica simbologia, revelando como a africanidade se manifesta na identidade e nas escolhas de Zé Popó, ainda que, inicialmente, de forma inconsciente. O orixá Oxóssi, figura central no panteão do candomblé, personifica o caçador, aquele que domina a natureza e utiliza seu conhecimento em prol da sobrevivência e da proteção de seu povo. Ao ser constantemente identificado como pertencente a Oxóssi, Zé Popó se vê imerso em uma conexão espiritual que transcende o entendimento racional e o contexto material. O termo “quizila”, que se refere às interdições ou aversões associadas a determinadas divindades no candomblé, é empregado para destacar a forma como a cultura e a espiritualidade africanas estão profundamente entranhadas nos comportamentos e preferências pessoais da personagem.

Além disso, é no dia 24 de maio de 1866 que a reescrita da história se dá numa dimensão maior, visto que, em vez de se destacarem os personagens históricos, destacam-se as divindades afro-brasileiras. Por esse motivo, a contestação e o enfretamento das versões hegemônicas da história — que, segundo Bergamo (2017), constituem estratégias narrativas típicas do romance histórico da América Latina — ocorrem na esfera das crenças populares, de modo que “o discurso literário valoriza, por meio de um sincretismo inusitado entre as mitologias grega e afro-brasileira, os elementos da cultura popular brasileira habitualmente marginalizados” (OLIVIERI-GODET, 2014, p. 115).

Acrescenta-se a tais observações outra intersecção. Trata-se, pois, da presença do maravilhoso, mais especificamente no diálogo que o mencionado capítulo faz com as epopeias homéricas e *Os Lusíadas*, de Camões (OLIVIERI-GODET, 2014; GIACON, 2012). Os paralelismos se dão, de modo semelhante, no sentido “de problematizar a racionalidade da

tradição européia e, sobretudo, de nomear até a exaustão tudo que define o continente americano como ‘as vozes daqueles cujo discurso não foi turvado pela tentação de dominar o mundo’” (BERND; UTÉZA, 1991, p. 37). Ainda de acordo com Bernd e Utéza (1991), o então ajudante de cozinha Zé Popó, recém-iniciado no candomblé, dá voz não à mitologia ocidental, mas à afro-americana, de modo que a incidência do realismo maravilhoso — característica seminal dos romances históricos latino-americanos da segunda metade do século XX, como é o caso, também, de *TN* — é motivada exatamente pela revisão histórica que o autor se propõe a fazer.

Nessa reescrita problematizante e crítica da história, particularmente no caso de Zé Popó, além do elemento maravilhoso, destaca-se a presença da sátira. Tal método de figuração, conforme Lukács (2009a), revela mais uma das características diferenciadoras do romance histórico latino-americano. O tom satírico manifesta-se em diversos momentos da trama, de modo que um dos exemplos mais significativos é observado no seguinte trecho:

Corinto Mello fez um pequeno preâmbulo em que repetiu algumas das melhores frases de seu discurso anterior, encostou nos lábios as mãos postas, respirou fundo e indagou de Zé Popó qual, entre todas as suas ricas experiências como herói da Pátria, a imagem que mais lhe ficara, a reminiscência que mais o perseguia, aquilo que mais se plantara em sua mente, e Zé Popó respondeu: as bicheiras. Sim, as bicheiras, falou com simplicidade. [...] Mais de uma vez Zé Popó tinha visto companheiros com as caras semidevoradas, bichinhos formigando nas bochechas, nos olhos, nos ouvidos, e por isso essas bicheiras eram talvez a reminiscência da guerra que mais o perseguia (RIBEIRO, 2005, p. 766-767).

O fragmento aborda o retorno de Zé Popó da guerra, ocasião em que é recebido com pompa e celebração. Seu pai, João Popó, demonstra orgulho ao ver o filho promovido a cabo e condecorado. No entanto, o filho recusa o lugar de honra, e, ao ser questionado sobre a guerra, opta por relatar as “bicheiras” — um eufemismo irônico para a brutalidade das condições de combate. De outra maneira, o relato cru e desolador de Zé Popó, que inclui a descrição de soldados sendo consumidos por larvas, provoca um intenso constrangimento e desilusão em seu pai, que havia antecipado falas enaltecedoras de bravura. O abismo entre a visão idealizada do pai e o relato visceral e perturbador do filho acarreta um sentimento de vergonha em João.

Sob essa perspectiva, Zé Popó emerge como um exemplo paradigmático da construção e desconstrução do herói mediano na narrativa de matriz histórica. Sua rejeição à glorificação convencional dos heróis e sua crítica à natureza das guerras como instrumentos de opressão impulsionam uma reavaliação profunda do conceito de heroísmo. Em vez de buscar fama ou reconhecimento por seus feitos, ele almeja a transformação social e a justiça. A sátira surge, nesse conjunto, como um elemento crucial para sua construção como herói mítico, confirmando-o igualmente como uma legítima representação do herói no romance histórico

contemporâneo. Pois, enquanto o herói épico tradicional é frequentemente idealizado e elevado acima da condição humana, Zé Popó é apresentado com suas fraquezas e medos, desafiando expectativas e revelando a humanidade oculta por trás do mito (GAUDÊNCIO, 2021). Consequentemente, sua visão crítica e sua recusa em adotar os valores convencionais do heroísmo colocam em pauta a construção social do heroísmo e suas implicações.⁶⁷

Tal argumento se reforça, efetivamente, por meio da seguinte citação:

Ponderaram que, além da situação criada com a ausência de voluntariado numa das proles mais numerosas da ilha, ainda mais diante daquela solene promessa, havia a questão provocada pelos distúrbios de que participara Zé Popó, nas celebrações do ano anterior. Com efeito, disfarçados de caboclos do préstito cívico, os bandoleiros que se intitulam Milicianos do Povo aproveitaram o clima de festa para tomar de assalto a Coletoria e levar o produto da arrecadação. Não contentes com isso, obrigaram o coletor a assinar um documento no qual reconhecia que embolsava a maior parte do arrecadado e que vinha furtando e achacando os contribuintes, calculando os impostos leoninamente e acatando os mais diversos tipos de suborno. Ainda não contentes, distribuíram panfletos em que perguntavam se era possível haver um país independente em que o povo era escravo e os senhores empregados do estrangeiro (RIBEIRO, 2005, p. 791).

Além dessas considerações, observa-se o viés denunciatório do método satírico, o qual, ao passo que suscita o riso — ou, por consequência, emerge desse próprio riso —, revela de maneira contundente a verdadeira face do período histórico em questão. Isso decorre do fato de que a sátira, frequentemente ou exclusivamente associada ao humor, transcende tais enfoques, podendo, como no caso em análise, assumir um tom de profunda seriedade. Conforme Greenberg (2011), e em consonância com Lukács (2009a), a sátira configura-se como um método literário que, embora comumente associada a um caráter humorístico, por vezes sarcástico, tem como escopo primordial a crítica social e política, promovendo questionamentos e análises perspicazes das instituições e das condutas humanas.

A seriedade na sátira torna-se evidente a partir de sua capacidade tanto de criticar como de provocar reflexões significativas sobre questões prementes. Destarte, a crítica satírica pode abordar temas complexos e relevantes com uma profundidade que transcende o humor casual. Para Highet (2015), com efeito, a sátira tem o encargo de revelar verdades incômodas mediante o uso de uma lente crítica. Ademais, a eficácia do método satírico reside em sua capacidade de expor as falhas e contradições da sociedade, utilizando o humor como um fim em si mesmo e como um meio para provocar uma análise mais profunda e séria. Trata-se, em suma, de uma

⁶⁷ Segundo Giacon (2012, p. 61), em VPB, “O diálogo como os cânones clássicos greco-renascentistas [...] é uma forma do narrador apropriar-se da cultura do dominante e reformulá-la com uma linguagem irônica, que desmistifica a figura dos heróis consagrados pela história oficial e demonstra a predileção dos deuses da cultura popular afro-brasileira pelos seus filhos brasileiros”.

ferramenta poderosa para a mudança social, porque, ao criticar e desestabilizar normas e expectativas, ela engaja o público em um diálogo meditativo sobre as questões levantadas. Highet (2015) ainda enfatiza que a eficácia da sátira não reside apenas em sua capacidade de entreter, mas também em sua habilidade de provocar uma reflexão crítica e, potencialmente, estimular mudanças sociais.

De outro modo, no contexto do romance histórico, o método satírico desempenha função combativa, manifestando-se tanto de forma cômica quanto séria. De fato, o gênero em questão adota um tom de denúncia que pode ser velado ou explícito: o primeiro geralmente se expressa por meio do humor desmedido e dos exageros, enquanto o segundo assume um tom acusatório frente às práticas repressivas. Essas funções são reforçadas à medida que a veracidade das versões tradicionais da história é posta em xeque, visto que “o romance histórico da contemporaneidade repensa a história, optando por uma visão problematizadora do passado” (BERGAMO, 2017, p. 150). Soma-se a isto, mais uma vez, o destaque dado às personalidades anônimas e marginalizadas, como é o caso não apenas de Zé Popó, mas de todos os outros personagens negros em *VPB*.

Essas personagens, por vezes literalmente, incorporam a africanidade, um traço identitário que se manifesta, entre outros elementos, por meio da aparição ou da expressão da espiritualidade afro-brasileira. Destacam-se, em momentos específicos de grande tensão sócio-histórica, “os mitos de origem, as genealogias, os rituais de magia, as lendas, os saberes considerados como segredos” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 50). É o povo negro, em sua essência, que se revela, evidenciando a heterogeneidade cultural do Brasil e assumindo papel de agentes interventivos da história. Da mesma forma, essas personagens se convertem em sujeitos conscientes da realidade política de seu lugar de fala — uma fala que, tanto por meio de Dadinha, Maria da Fé e Zé Popó, traduz-se como um grito de guerra, o qual, por coincidência ou não, é o título do romance.

Assim sendo, por meio da aparição dessas personagens, Ribeiro dá vida a um quadro social amplo, focando no traço africano intimamente ligado à nação brasileira, de modo que o quadro social que se obtém vai ao encontro do pensamento lukácsiano. Para este filósofo húngaro, o romance histórico é invariavelmente balizado na fronteira onde trafegam e se conflitam forças individuais e coletivas, dando vida a um período histórico onde tipos sociais não são meros contempladores, mas agentes ativos das intervenções que movem a própria história. Por tal razão, como afirma Lukács, “o que é artisticamente decisivo” em *VPB* “é o conteúdo social e psicológico do destino figurado; portanto, a questão sobre esse destino estar ou não ligado às grandes questões típicas da vida do povo” (LUKÁCS, 2011, p. 346).

3.4. A questão nacional

Como discutido até este ponto do estudo, *VPB* é um romance pautado na realidade brasileira, tanto no quesito da figuração de cenários como, sobretudo, de momentos marcantes de nossa história. Semelhante especificidade resulta do encontro e do conflito entre as identidades europeia, indígena e africana, que, juntas, oferecem uma visão abrangente dos complexos contextos histórico-sociais retratados na obra. Nesse sentido, um dos textos teóricos centrais para nossa análise, o livro *Viva o povo brasileiro: a ficção de uma nação plural*, de Rita Olivieri-Godet, já sugere, em seu próprio título, essa imbricação de identidades nacionais. A obra de Godet analisa e revela os diferentes sujeitos presentes no romance de João Ubaldo Ribeiro, de modo que *VPB* pode ser compreendido como uma tentativa de sintetizar, por meio do microcosmo criado por seu autor, a diversidade e as tensões que moldaram o contexto histórico e social brasileiro, notavelmente aquele vivenciado pelo próprio escritor.⁶⁸

Assim sendo, a ilha de Itaparica constitui o primeiro *topos* abordado no romance, sendo amplamente utilizada como cenário para a exploração das relações entre escravizados e senhores, assim como das manifestações da “alminha” e das lutas contra a dominação. Tal espaço, localizado no Recôncavo Baiano, transcende uma simples alusão à biografia do autor, pois desde o período colonial carrega significados simbólicos profundos, que a instituíram como um emblema idealizado da terra (CUNHA, 2007). Itaparica, no entanto, permanece até os dias atuais como um território de grande relevância cultural por abrigar os mais antigos terreiros de culto a divindades africanas. João Ubaldo Ribeiro revitaliza esse ambiente, trazendo à tona memórias silenciadas desde Botelho de Oliveira e Santa Maria de Itaparica, cujos poemas exaltavam, entre outros elementos, os engenhos de açúcar e a pesca de baleias — atividades centrais para os afrodescendentes no contexto de *VPB*. O segundo círculo, que corresponde à cidade de Salvador, é o espaço da mestiçagem, representada por Amleto e seus descendentes, nos quais os traços da negritude são gradualmente obliterados pela incorporação do imaginário branco e hegemônico.

Em face disso, o que se nota primeiro como representação do imaginário tipicamente nacional é ideia de sincretismo, tanto religioso como étnico, porquanto é no seio dos conflitos históricos que esse perfil identitário se plasma. A miscigenação de crenças africanas com o catolicismo europeu foi, na verdade, o que deu origem a manifestações religiosas como o

⁶⁸ De acordo com Gomes (2005, p. 102), *VPB* “é também a apologia de Itaparica, berço natal de Ubaldo. Ilha, enfim, tão importante para a sua visão de mundo”.

candomblé e a umbanda, nas quais os santos católicos são associados às divindades africanas, os orixás. Segundo Bastide (2001), esse processo de adaptação e fusão de crenças foi essencial para a sobrevivência das tradições africanas no Brasil do século XIX, onde a imposição religiosa europeia era dominante. Assim, o sincretismo religioso contribuiu para a preservação de elementos da cultura africana, ao mesmo tempo que possibilitou uma nova forma de expressão cultural que se tornou parte da identidade brasileira.

É o que se faz notar, por exemplo, neste trecho, no final do romance, o qual narra a trajetória das alminhas:

Mais acima desse céu de Amoreiras, onde tudo existe e nada é inacreditável, o Poleiro das Almas, vibrando de tantas asas agitadas e tantos sonhos brandidos ao vento indiferente do Universo, quase despenca da agitação que o avassalou, enquanto a terra latejava lá embaixo e as alminhas faziam força para descer, descer, descer, descer, descer, porque queriam brigar. Por que queriam brigar? Não se sabe, nada se sabe, tudo se escolhe. Tudo se escolhe, como sabem as alminhas agora tiritando no frio infinito do cosmos, que as balança como as arraias empinadas pelos meninos de que têm saudades. Almas brasileiras, tão pequetinhas que faziam pena, tão bobas que davam dó, mas decididas a voltar para lutar. Alminhas que tinham aprendido tão pouco e queriam aprender mais, como é da natureza das alminhas, e tremeram outra vez quando lá embaixo três ladrões correram da velha canastra, a qual foi soterrada pelo sangue, pelo sangue, pelo sangue, pela argamassa que é a mesma coisa, pelo suor que é a mesma coisa, pelas lágrimas que são a mesma coisa, pelo leite do peito que é a mesma coisa. Isso lá em cima, Deus sorrindo ou não, porque embaixo, muito embaixo sob os ares de Amoreiras, tudo acontecia ou estava sempre podendo acontecer (RIBEIRO, 2005, p. 917-918).

É inicialmente por meio da alminha, mencionada acima, que tal sincretismo é figurado em *VPB*. Sua primeira menção no romance se dá mediante o personagem Alferes José Francisco Brandão Galvão, o primeiro personagem apresentado ao leitor no romance, e cuja morte é narrada. A edificação da figura heroica de Brandão Galvão encontra-se, todavia, imersa numa profunda sátira de sua trajetória: um jovem desprovido de instrução, que “nunca havia feito qualquer coisa memorável” (RIBEIRO, 2005, p. 399), transforma-se, após o óbito, em mártir da nação. Sua morte outorga-lhe a glória póstuma, alçando-o à condição de símbolo de bravura e resistência, de tal forma que as palavras que supostamente teria pronunciado em seus últimos momentos de vida adquirem caráter mítico, reverberando nas salas de aula e nas falas de cunho patriótico ao longo dos tempos.

Todavia, o que confere ao Alferes uma centralidade incontestável na narrativa em estudo é sua relação intrínseca com a alminha. Essa alma errante, descrita como uma entidade “atordoada e assustada”, encontra em Brandão Galvão um receptáculo corpóreo para manifestar-se (RIBEIRO, 2005). A morte do Alferes, como consequência, assinala o instante em que a alminha abandona seu corpo, reiniciando sua trajetória inexorável em busca de novas

encarnações. Sua morte, portanto, ultrapassa o sentido do fim da vida de um jovem soldado, convertendo-se no ponto inaugural de uma jornada contínua dessa entidade mítica que permeia todo o romance, estabelecendo uma intersecção entre o plano fantástico e o histórico.

É o que se reforça, por exemplo, no seguinte trecho do romance:

Mas pensar que o Alferes foi a primeira encarnação daquela alminha solta no nordestal que vem baixando é mais coisa da vaidade humana, a qual busca mudar o mundo à feição de sua necessidade. Sim, que maior glória haveria para o povo do que ter sido esse herói inspirador e eloquente a primeira encarnação de uma almazinha nova, uma alma especialmente gerada para cimentar fortemente o orgulho de todos e exibir a fibra da raça? Assim, porém, não aconteceu (RIBEIRO, 2005, p. 405).

Segundo Cunha (2007), a presença do Alferes funciona como ponto de partida para uma nova interpretação histórica, ao mesmo tempo que pode ser entendida como uma estratégia para problematizar a historiografia oficial e a construção simbólica da nacionalidade. Por isso mesmo, alminha configura-se como uma entidade multifacetada, que encerra em si a complexidade própria da história brasileira. Antes de encontrar morada no corpo do Alferes, a alminha já havia habitado corpos indígenas e de animais ao longo da narrativa, prosseguindo sua busca por novas encarnações em figuras subalternas, construindo, assim, uma linhagem que desafia as delimitações temporais. Essa alma tipicamente brasileira se apresenta, simultaneamente, como individual e coletiva, reencarnando-se em momentos fulcrais da história do Brasil, encarnando alegoricamente a resistência e a luta contra as forças opressoras.

Nesse sentido, a relação entre o Alferes José Francisco Brandão Galvão e a alminha adquire um caráter simbiótico. Enquanto o soldado, após sua morte, é alçado à condição de herói, sua elevação a tal status é impulsionada pela alminha, que o elege como o primeiro corpo “brasileiro” a habitar, ressignificando sua vida e sua morte. A alminha, por seu turno, adquire nova potência ao encarnar-se no Alferes, estabelecendo um vínculo profundo com a história nacional e com as camadas mais densas do imaginário social, numa perpetuação cíclica que transcende as fronteiras do tempo e da realidade. Como consequência, de acordo com Giacon (2010), a figura do Alferes Brandão Galvão surge no romance como um emblemático símbolo da ambivalência que permeia a glorificação histórica em contraposição à realidade das relações sociais. É o que se nota, por exemplo, na menção ao quadro de Almerindo Conceição, que retrata o Alferes na primeira cena de *VPB*, acrescentando-lhe uma camada de simbolismo, uma vez que tal obra transcende a mera representação visual, convertendo-se em um marco da história local e da memória coletiva.

Ademais, segundo Cunha (2007), não foram as ações praticadas em vida que conferiram

ao Alferes a ascensão ao panteão dos heróis da Independência; tampouco sua morte foi o fator determinante. O que, de fato, o imortalizou foi a eloquência das palavras que, supostamente, teria proferido em seu momento final, palavras que carecem de testemunhas, exceto pelas gaivotas que as ouviram. Adicionalmente, é relevante destacar que, embora cada encarnação de Alminha revele uma diversidade intrínseca, ela também encapsula as múltiplas dimensões que configuram a formação da nação. O Alferes, ao questionar as narrativas históricas oficiais, incita uma reflexão profunda sobre a construção da identidade nacional, muitas vezes alicerçada em entidades hegemônicas que silenciaram as histórias daqueles que efetivamente moldaram a essência do Brasil (MESQUITA, FEITOSA, MORAES, 2017). A sua representação sublinha a tensão entre o heroísmo individual e o coletivo, demonstrando que a verdadeira grandeza reside não apenas nas ações, mas também na capacidade de se inserir na memória social por meio de significações que transcendem a materialidade do fato.

O Alferes, cuja existência se iniciou poucos anos antes da Independência, possui, portanto, a função singular de se metamorfosear no herói nacional: um herói que, ao encontrar uma morte prematura, adquire a condição de um herói trágico e romântico. Assim, verifica-se — de maneira idealizada e sintética — a miscigenação que é tão fundamental à nossa identidade, ao processo de formação do povo brasileiro. Contudo, segundo a elucidação do narrador de *VPB*, essa miscigenação transcende qualquer fato histórico; é uma manifestação, certamente inscrita em algum lugar, que seduz a opinião popular pseudo-religiosa de que certos eventos estão predestinados.

Percebe-se aí, todavia, o tom satírico que delineia esta primeira encarnação alminha, como bem observa Picoli (2016) e Olivieri-Godet (2009). Segundo esta pesquisadora, a sátira se revela de forma contundente ao transformar Brandão Galvão em um símbolo de heroísmo, como se sua morte precoce e ingênua, ocorrida aos dezoito anos, fosse digna de glorificação em meio aos discursos exaltados. O narrador, assumindo uma postura comprovada onisciente, paradoxalmente, encontra-se circunscrito por limitações de conhecimento que funcionam como uma estratégia satírica, revelando a fragilidade inerente à construção heroica em torno de Brandão. A figura do Alferes surge, assim, fragmentada, desconstruída e reconfigurada, reforçando o caráter denunciador da construção social e histórica do herói. É o que se nota, por exemplo, no seguinte trecho do romance:

Vai morrer na flor da mocidade, sem mesmo ainda conhecer mulher e sem ter feito qualquer coisa de memorável. É certamente com a imaginação vazia que aqui desfruta desta viração anterior à morte, pois não viveu o bastante para realmente imaginar, como até hoje fazem os muito idosos em sua terra, todos demasiado velhos para querer experimentar o que lá seja, e então deliram de cócoras com seus cachimbos de três

palmas, rodeados pelo fascínio dos mais novos e mentindo estupendamente (RIBEIRO, 2005, p. 399).

O Alferes surge, aí, como personagem satirizado, de modo que a alternância entre os dados discursivos, no texto, ressalta a participação coletiva na história que é narrada, convidando o leitor a um exercício de testemunho que, não obstante seja ser irônico, evidencia a relação intrínseca entre a narrativa e a realidade. Assim sendo, as instâncias estéticas mobilizadas por Ribeiro não apenas promovem uma crítica social, mas também operam um processo metonímico, desmistificando a figura do “herói da Independência” e posicionando o leitor em um espaço reflexivo, a partir do qual a sátira se configura como uma marca indelével da trama (PICOLI, 2016).

Retornando a alminha, observa-se, em seu trajeto, como a história recontada emerge de forma cíclica por meio de sua representação, evidenciando, ao mesmo tempo, o processo de formação da identidade nacional. É o que reforça Giacon (2012), ao argumentar que o caráter cíclico da história resulta da presença da cosmologia do candomblé em *VPB*. Soma-se a isso o fato de que, no romance, além dos animais, a primeira encarnação humana de alminha foi o caboclo Capiroba, sobre o qual já se discorreu neste estudo, assim como Maria da Fé, sua descendente. Essas personagens, que representam uma ponte histórica entre o Brasil dos séculos XVII e XX, revelam o lento e traumático processo de assimilação de uma identidade genuinamente brasileira, forjada a partir dos conflitos entre classes sociais opostas. O brasileiro é, portanto, resultado desses enfretamentos, desse choque de perspectivas, de sorte que:

A mesma coisa que os sábios mostram ser tão simples se dá com as alminhas novas, quando se formam na grande sopa cósmica. As alminhas são como certas partículas de matéria, também descritas pela moderníssima ciência, que têm cor, sabor e preferências, mas não têm corpo nem carga. Tanto as alminhas quanto as partículas não obstante existem, tudo dependendo da inquantidade de nada que não entra em sua incomposição e, com quase toda a certeza, de outras condições científicas, tais como pressão, temperatura e a presença de bons catalisadores para reações de nada com nada. Então, nas amplidões siderais, imensuráveis e copiosas não massas de nada escorrem, obviamente sem qualquer velocidade que lhes seja inerente, para juntar-se nas proximidades de algum poleiro d'almas. Se o nada procura os poleiros d'almas ou se os poleiros d'almas procuram o nada, não há como saber. O fato é que, nas vizinhanças de um poleiro d'almas, o que ocorre é nada, nada por todos os lados, uma infinitude de nada inimaginável em toda a sua inextensão. Nada e mais nada e mais nada e mais nada ali se vai aglomerando, até o ponto em que se acumula tanto nada que ele se transmuta num nada crítico e desta maneira surge algo desse nada. Não mais é, essa repentina não forma do nada, que uma almazinha nova, inexperiente e inocente como todas as criaturas muito jovens, por isso mesmo sujeita a grande número de percalços, pois a única coisa que sabe é que deve ir para o Poleiro das Almas, empoleirar-se com as outras e esperar a hora em que terá de encarnar para aprender (RIBEIRO, 2005, p. 405-406).

Ainda com base na figura das alminhas, o Alferes José Francisco Brandão Galvão, tal como concebido em *VPB*, encarna uma representação peculiar e multifacetada da identidade nacional brasileira, pautada menos por atos heroicos e mais pelo anonimato, pela simplicidade e pelo imprevisto.⁶⁹ Ao ser investido do título de Alferes sem qualquer preparo, mérito ou compreensão do posto, José Francisco revela, em sua essência, um tipo de “herói às avessas” — figura que, distante dos grandiosos feitos de figuras históricas idealizadas, passa a incorporar a realidade cotidiana e as ambiguidades que marcam a história nacional. Essa representação desconstrói o ideal de um herói imbuído de virtudes elevadas e patrióticas e oferece, em seu lugar, um personagem que, por força das circunstâncias, é levado a desempenhar um papel simbólico que pouco entende (CHAGAS, 2020).

Por essas e outras razões, em *VPB*, a alminha torna-se o eixo condutor da crítica à formação da identidade brasileira, moldada a partir da violência praticada durante o período colonial, pelas tensões inerentes à mestiçagem e pela força pulsante do sincretismo religioso. Suas sucessivas encarnações constituem representações simbólicas e satíricas das várias camadas históricas e culturais que se entrelaçam na construção do Brasil, delineando uma nacionalidade complexa e resistente que ressignifica as narrativas monolíticas e heroicas da história oficial. Como observa Cunha (2007) e Lucia Helena (2024), *VPB* é uma narrativa das mentalidades que dá ênfase ao imaginário social e aos dominados, expondo um conjunto de articulações entre significantes e significados sociais que configuram o imaginário social. Dessa forma, em sua essência e dinâmica, *VPB* traduz a multiplicidade cultural do país, evidenciando, por meio de suas transformações, as forças subjacentes que moldam a criação da brasilidade.

Na figura de Capiroba, por exemplo, sintetiza-se a resistência insurgente e a incorporação de práticas culturais que contestam e descaracterizam o domínio europeu, revelando as fissuras e fraturas da colonização. Ele, Capiroba, encarna a insurgência à imposição colonial, expondo a absorção e a transformação dos valores europeus no contexto da miscigenação. Conforme Chagas (2020), essas personagens constituem representações subvertidas dos mitos fundadores da história nacional, o que dá a ver a mestiçagem e o sincretismo como os verdadeiros alicerces da identidade brasileira, bem como a modernidade periférica (CANCLINI, 1989). Como uma primeira expressão da alminha, Capiroba revela a persistência de uma identidade nacional intrinsecamente conectada às culturas originárias e aos povos escravizados, para quem a antropofagia e outras práticas culturais tornaram-se gestos de

⁶⁹ Nota-se aí, outra vez, a figuração do herói mediano do romance histórico (LUKÁCS, 2011), o qual encarna a coletividade de um tempo histórico de conflitos.

resistência. Ao desafiar as narrativas impostas, Capiroba configura-se como símbolo da negação das hierarquias coloniais e inscreve o protesto indígena e africano como elemento fundante da brasilidade.

A encarnação como Alferes Brandão Galvão, sobre a qual já se falou, promove uma sátira das figuras de heroísmo nacional. Diante disso, ao apresentar um personagem alheio à própria posição e significado, mas elevado a ícone póstumo, a alminha reconfigura a exaltação patriótica e a idealização dos heróis da nação. E o Alferes, envolto na ignorância de seu próprio papel e função, espelha a artificialidade das celebrações de independência e revela a identidade nacional como uma construção impregnada de conveniências e simplificações. Como destaca Oliveira Neto (2018), a representação do Alferes questiona o valor das figuras que a história oficial celebra como heróis, desvelando, assim, a história como narrativa impregnada de ficção e de interesses. Além disso, quando encarnada em Brandão, a Alminha questiona a glória conferida aos heróis e revela a narrativa oficial sob uma configuração ficcional, estruturada para consolidar um ideal de brasilidade em detrimento das realidades plurais e conflitantes.

Ainda sobre a alminha, para Giacon (2012, p. 44-45):

Suas sucessivas reencarnações fazem com que os fatos ocorram da mesma maneira, apesar de acontecerem em épocas diferentes. [...] Para trabalhar com o tempo cíclico, o narrador utiliza a presença dessa alminha que sempre retoma aos lugares sagrados, a fim de narrar a sua versão dos fatos do passado, incorporando-os ao presente. Assim, a história de Capiroba, Vu e Sinique se misturam com a Dadinha, de Maria da Fé e de Patrício, ao mesmo tempo em que esses personagens caminham pelos painéis da história do Brasil.

Assim sendo, como resultado dessas diferentes figurações, as múltiplas identidades que a alminha incorpora em *VPB* manifestam o caráter fragmentado e plural da nação, construída sobre resistências culturais, absorções seletivas e um sincretismo que transpõe as imposições coloniais. Capiroba, Brandão Galvão e Maria da Fé, cada qual em sua respectiva encarnação, tanto representam períodos históricos distintos, como articulam uma crítica contínua aos modelos tradicionais de nacionalidade, oferecendo uma visão caleidoscópica da formação do povo brasileiro. A partir desse movimento cíclico da história, e ao incorporar elementos das culturas indígenas, africanas e europeias em suas vidas sucessivas, a alminha desvela as camadas de opressão e assimilação que configuram a história do Brasil, e satiriza o conceito de identidade homogênea, afirmando, por meio de suas múltiplas vidas, que a verdadeira essência nacional reside na perpetuação e no entrelaçamento dessas influências múltiplas e, muitas vezes, antagônicas.

No sentido de lançar luz à questão da nação em *VPB*, observa-se a Irmandade do Povo Brasileiro, destacada no romance a partir de 1827, ano de sua fundação pelo personagem Júlio Dandão.⁷⁰ O espaço histórico de sua concepção é a Ilha de Itaparica, na Bahia, onde se dão, no romance, encontros culturais e étnicos, simbolizando o papel desse coletivo como um protótipo de uma consciência nacional resiliente e reivindicatória. A fundação da Irmandade ocorre em um contexto de revolta, onde personagens como Dandão e Zé Pinto, simbolicamente ligados aos anseios do povo, revelam a insatisfação das classes oprimidas. Quando o personagem Dandão explica a Zé Pinto sobre o assassinato de um barão, ele não o apresenta somente como um ato de vingança, mas como um passo essencial para dismantelar as estruturas que sustentavam a aristocracia rural (RIBEIRO, 2005). Esse fala, carregada de tensão e crítica social, expõe de que modo a morte dos grandes proprietários impactaria na divisão de terras e enfraqueceria o poder econômico das elites. Nesse espaço histórico, todavia, *VPB* reconfigura a história nacional, ligando o movimento de resistência popular ao desejo por justiça social e autonomia, elementos fundamentais para a construção da identidade brasileira (CUNHA, 2006).

Os eventos ficcionais, como o assassinato do Barão de Pirapuama e a fundação da Irmandade, tornam-se, na narrativa ubaldiana, alegorias que vão além dos períodos históricos específicos, criando uma percepção contínua de luta contra a opressão. Ao incorporar figuras de caráter popular, como Dandão e Zé Popó, João Ubaldo Ribeiro traça paralelos com as lutas nacionais, incluindo revoltas reais, como a Revolta dos Malês (1835) e a Guerra de Canudos (1896-1897). Essas alusões fortalecem a Irmandade como um símbolo duradouro de resistência e como uma entidade com laços profundos com os movimentos de emancipação e liberdade no Brasil.

Por sua vez, Silva (2015b) reforça o sentido de representação da Irmandade, ao argumentar que:

É com base no lugar de onde Ubaldo fala e daquilo de que se apropria, que a narrativa ubaldiana expressa o estreito vínculo entre a arte e a sociedade, com a presença de inúmeras personagens em distintos espaços, de diferentes classes sociais, com culturas distintas, que falam de sua própria história, exibindo sua visão particular do que seja pátria. Além disso, aponta características que revelam a obra como uma revisão sistemática de todos os discursos de autoridade que excluem a cultura das classes populares e uma consequente reordenação deste mesmo universo a partir da ótica dos excluídos. João Ubaldo está imerso no sistema contra o qual fala; a crítica é feita de dentro do sistema cultural, e não de um lugar inteiramente externo. O lugar escolhido por Ubaldo permite observar a formação cultural, identitária, social, política e

⁷⁰ Segundo Silva (2015a), 1827 é o ano sobre o qual o romance mais se debruça.

histórica do Brasil, promovendo debates através da leitura do romance com o processo de rediscussão do país (SILVA, 2015b, p. 17).

Sob esse prisma, a Irmandade do Povo Brasileiro pode ser entendida como uma sátira vigorosa e combativa, cujo intuito é desnudar as hipocrisias das elites e expor as fissuras do sistema social brasileiro (LUKÁCS, 2009a). João Ubaldo Ribeiro a concebe como um contraponto à dominação e exclusão histórica, explorando a ideia de uma resistência popular que redefine a identidade nacional por meio das perspectivas daqueles relegados às margens. Na sátira ubaldiana, o povo, usualmente silenciado, toma a palavra, revelando a falácia das diversas manifestações autoritárias e confrontando a ordem estabelecida.

Em outras palavras, a Irmandade personifica, de modo ímpar, o embate contra as injustiças e desigualdades, recorrendo ao humor mordaz para sublinhar o abismo entre o ideal de “pátria” defendido pelas elites e a realidade vivida pelo povo, num contraste entre o fenômeno e a essência que, segundo Lukács (2009a), caracterizam a sátira. Cada personagem integrado à Irmandade, portanto, simboliza uma narrativa ou uma visão omitida pela historiografia oficial, e a sátira torna-se o canal pelo qual esses sujeitos subalternos se erguem, legitimados pela própria estrutura do romance. Tal artifício satírico permite que a Irmandade atue como uma crítica sistemática a todas as formas de rejeição da cultura e do saber das classes populares, desmantelando, dessa maneira, a fachada de controle social perpetuada pelos poderes instituídos.

Ademais, a sátira e o humor característicos de Ribeiro delineiam a Irmandade como uma força de resistência que se infiltra nas brechas do sistema, aproveitando-se de suas contradições e incoerências (GAUDÊNCIO, 2021). Longe de sugerir uma ruptura explícita, a Irmandade combate o sistema de dentro, satirizando e desmoralizando suas pretensões de supremacia e autoridade. Dessa forma, ela constitui uma identidade brasileira que desafia a visão hierárquica e elitista, enquanto reafirma a importância cultural e ética dos excluídos.

Assim, em *VPB*, a sátira excede seu papel de recurso estético para consolidar-se como o instrumento pelo qual a Irmandade se fortalece, ressignificando a noção de pátria. A identidade nacional, sob tal ótica, brota da unidade dos oprimidos e do combate satírico das normas impostas, transformando a narrativa de extração histórica em um espaço de insurgência no qual o povo se vê, enfim, como protagonista de sua história. Por isso mesmo, o surgimento da Irmandade e a continuidade de sua luta representam a história cíclica das relações de poder e a perpetuação da desigualdade social no Brasil. A narrativa sugere que, mesmo após a Abolição e a Proclamação da República, as estruturas de opressão apenas se reconfiguraram, criando novos escravos e novos opressores.

É o que se nota, por exemplo, no seguinte trecho de *VPB*, quando ocorrem os seguintes questionamentos:

Existe a Irmandade, quem é a Irmandade? Seriam eles, sim, mas não só eles. Havia alguma coisa em certas pessoas, um jeito de andar, um jeito de falar, um tipo de voz. Havia umas ajudas misteriosas, umas interferências, umas concordâncias sem que se precisasse conversar, umas coisas de que não se gostava em comum. Ah, não sabia nada muito explicado dessas coisas, mas sabia que a liberdade de um não era nada sem a liberdade de todos e a liberdade não era nada sem a igualdade e a igualdade há que estar dentro do coração e da cabeça, não pode nem ser comprada nem imposta. Ah, não sabia nada, queria apenas conversar com Feliciano e Zé Pinto juntos, queria saber também de como ia a vida por aqui, quais as novidades, o que tinha acontecido nestes anos todos. Afinal, eram os conspiradores da casa da farinha, eram ou não eram? (RIBEIRO, 2005, p. 637).

O trecho acima revela uma concepção da Irmandade do Povo Brasileiro como uma entidade que rompe associações formais ou identidades estritamente definidas, configurando-se mais como uma comunhão de valores e uma afinidade ética e espiritual entre aqueles que partilham uma visão crítica sobre a sociedade e aspiram a um ideal coletivo de justiça. Sugere-se, além disso, que a Irmandade não é limitada a um grupo específico; pelo contrário, ela manifesta-se de forma difusa e espontânea, permeando a subjetividade de indivíduos que, de forma intuitiva, percebem a opressão e anseiam pela liberdade e igualdade em seu sentido mais pleno e inegociável. Tais indivíduos, conscientemente inseridos na história, dão a ver “uma interação rica, matizada, cheia de transições entre [...] desvelar ficcionalmente o nexo entre a espontaneidade vigorosa das massas e a máxima consciência possível das personalidades dirigentes” (LUKÁCS, 2011, p. 62).

Observa-se, também, a expressão de uma visão particular da liberdade e da igualdade, que não se restringe ao âmbito das instituições ou das normatividades impostas de fora. Ao afirmar que a “igualdade há que estar dentro do coração e da cabeça”, o narrador indica que o verdadeiro compromisso com a liberdade e a igualdade depende de uma adesão interna e genuína, enraizada na consciência moral e no reconhecimento da dignidade coletiva. A Irmandade, portanto, surge como um símbolo de resistência popular que desafia a estrutura de poder ao privilegiar uma ética comunitária, onde a ação coletiva é mobilizada não por imposição, mas por uma compreensão compartilhada e silenciosa das injustiças que afligem a sociedade.

Nesse contexto, o desejo de conversar com Feliciano e Zé Pinto emerge como uma tentativa de reconstituir uma memória comum e reviver o espírito conspiratório que os uniu outrora na “casa da farinha”. A conspiração, ainda que velada, não representa apenas um ato de oposição, mas uma manifestação de continuidade da luta pela igualdade e pela liberdade. A

Irmandade, ao ser composta por indivíduos anônimos e despretensiosos, revela-se como uma rede fluida de insurgência silenciosa, habitada por aqueles que, de maneira quase instintiva, se alinham na defesa de um ideal maior, atemporal e compartilhado.

Vêm ao encontro desses argumentos, novamente, as considerações de Olivieri-Godet (2009, p. 58), para quem “os diferentes processos identitários culturais [...] integram o processo de construção da nação”. Além disso, na ficcionalização histórica do processo de formação do povo brasileiro, “os diferentes núcleos identitários [...] encontram seu lugar na narrativa de modo que ponha em prática uma representação identitária múltipla” (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 58-59).

Tais argumentos também cumprem função de destacar a importância da multiplicidade cultural e étnica na constituição da identidade nacional brasileira, apontando para uma construção identitária que não se cristaliza em uma única vertente, mas que resulta da fusão de diversos núcleos e processos culturais. Esse entendimento ecoa em *VPB*, que, ao reavaliar as complexidades da formação do Brasil, promove uma visão pluralista e dinâmica da identidade nacional. A ficcionalização histórica, conforme Olivieri-Godet propõe, permite que esses núcleos heterogêneos interajam e se manifestem no plano narrativo, sugerindo uma representação que abarca os múltiplos sujeitos e vivências do povo brasileiro.

Essa multiplicidade identitária, portanto, afasta-se de uma perspectiva hegemônica e centralizadora, propondo em seu lugar uma visão descentralizada, onde as tradições indígenas, africanas e europeias coexistem, se interpenetram e se reinventam constantemente. A narrativa literária, nesse sentido, torna-se um espaço de enunciação onde as diversas heranças culturais encontram uma expressão harmoniosa e, ao mesmo tempo, conflitante, revelando as tensões e contradições inerentes ao processo de construção nacional. Essa representação plural permite que a nação seja imaginada não como um bloco monolítico, mas como uma comunidade de indivíduos e grupos com histórias e identidades entrelaçadas, articulando uma ideia de nação que transcende a simplificação ideológica ou o apagamento das diferenças.

Não obstante, a análise de Olivieri-Godet (2009) ressalta a função da literatura em recriar a história oficial sob uma perspectiva contra-hegemônica. A multiplicidade de sujeitos e experiências na narrativa nacional sugere uma resistência frente à imposição das estruturas de poder. E, ao incorporar essas diversas matrizes culturais, o romance em debate reequaciona as hierarquias estabelecidas, celebrando a riqueza e a complexidade de uma identidade nacional em constante formação.

Com efeito, a representação da questão nacional em *VPB* constrói-se por intermédio de personagens que são mais do que figuras individuais: eles são símbolos e agentes de uma

narrativa coletiva e insurgente que questiona a formação da identidade brasileira. Alminha, a Irmandade do Povo Brasileiro, o Alferes Brandão Galvão, Maria da Fé e Júlio Dandão encarnam dimensões diferentes do processo histórico e cultural do Brasil, permeado pelo sincretismo religioso, tensões raciais, conflitos sociais e resistências latentes, que se manifestam como elementos inseparáveis da brasilidade. Alminha é o arquétipo de uma identidade mutável e plural, espelhando a transformação constante da sociedade brasileira (GRECCHI, 2010). Ela incorpora diferentes facetas culturais, sociais e espirituais, pondo em evidência o sincretismo que caracteriza o país. Em suas múltiplas encarnações, Alminha assume papéis que vão desde o servo ao líder, do oprimido ao insurgente, cada vez revelando as camadas de uma brasilidade que resiste ao apagamento e se molda por meio de diversas influências culturais — catolicismo, religiões afro-brasileiras e crenças indígenas. Alminha simboliza o espírito camaleônico de um povo que, embora marcado pelas vicissitudes impostas pela história, persiste e se recria no embate com as forças dominantes.

A Irmandade do Povo Brasileiro, composta por figuras de origem humilde e subalterna, atua como o coração coletivo dessa resistência, reunindo sujeitos e entidades insurgentes e cultivando uma memória não-oficial. Como um organismo vivo, a Irmandade preserva a história dos marginalizados e desafia a narrativa dominante através da resistência espiritual e física. A figura de Maria da Fé, que lidera a Irmandade com a força de uma guerreira e a profundidade de uma sacerdotisa, encarna a resistência africana e o sincretismo religioso que permeiam o *ethos* brasileiro (GIACON, 2012). Maria da Fé, descendente de escravos, carrega a memória ancestral dos oprimidos e reivindica a liberdade e a dignidade negadas pelo sistema colonial e pós-colonial. Sua liderança é ao mesmo tempo mística e militante, e ela guia a Irmandade na construção de um contradiscurso que honra os excluídos e reivindica o espaço dos subalternos na narrativa nacional.

Júlio Dandão, outro integrante emblemático da Irmandade, simboliza a insubordinação e o orgulho racial. Com seu gesto simbólico do punho erguido, ele exprime um grito de resistência contra as estruturas racistas e classistas que, há séculos, marcam a sociedade brasileira. Dandão é um personagem que se destaca por sua consciência aguçada de classe e raça, e seu papel na Irmandade ecoa a luta dos quilombolas e de todos aqueles que se insurgiram contra o cativeiro (GEREMIA, 2001). Ele exorta seus companheiros à solidariedade e à ação, demonstrando que a verdadeira liberdade e igualdade devem ser conquistadas por meio da união dos marginalizados. No centro da sátira ubaldiana está o Alferes Brandão Galvão, personagem cuja insignificância em vida contrasta com a glorificação póstuma que recebe nas versões oficiais da história. Representando o heroísmo artificial promovido pela elite, o Alferes é

transformado em mártir da pátria, embora sua morte seja testemunhada apenas por gaivotas e pelo vasto silêncio do oceano (BERND; UTÉZA, 2001A construção do mito do Alferes evidencia o esforço das elites em criar uma narrativa nacional centralizada nos feitos de uma aristocracia que monopoliza os semióforos — os símbolos de poder, glória e história. No entanto, essa idealização é desconstruída por Ubaldo, que revela as contradições de uma identidade nacional que exalta figuras vazias e ignora os verdadeiros agentes da resistência popular.

Ainda a respeito do Alferes, acrescenta-se o seguinte:

Talvez tenha principiado aí a colaboração de circunstâncias singulares que terminou por fazer da alma do alferes uma alma brasileira. Nasceu índia fêmea por volta da chegada dos primeiros brancos, havendo sido estuprada e morta por oito deles antes dos doze anos. Sem nada entender, mal saía do corpo da menina e iniciava nova subida ao Poleiro das Almas, quando outra barriga de gente a chupou como um torvelinho e eis que a almazinha nasce índio outra vez e outra e outra, não se pode saber exatamente quantas, até o dia em que, depois de ter vivido como caboclo no tempo dos holandeses, enfurnado nos matagais e apicuns com três ou quatro mulheres e muitas filhas e comendo carne de gente volta e meia, passou um certo tempo no Poleiro das Almas, com temor de novamente encarnar em homem ou mulher (RIBEIRO, 2005, p. 407).

Essas figuras contrastam com a Irmandade e seus integrantes, que, sem reconhecimento oficial, guardam na “canastra da Irmandade” os segredos e as memórias do povo oprimido. A canastra torna-se o repositório de uma história invisível que se opõe ao apagamento da memória popular, revelando o “avesso” da história oficial. Ao contrário dos monumentos e narrativas oficiais, que celebram falsos heróis como o Alferes Brandão Galvão, a canastra e a própria Irmandade preservam as lutas dos esquecidos e celebram o verdadeiro “povo brasileiro” em toda sua complexidade cultural e religiosa. A convergência de personagens como Alminha, Maria da Fé, Júlio Dandão e o Alferes Brandão Galvão em *VPB* expõe as tensões e conflitos que, ao longo dos séculos, moldaram a questão nacional. A presença de sincretismos religiosos — manifestos nas práticas espirituais de personagens como Maria da Fé — e os embates entre opressores e oprimidos, expressos nas figuras de Alminha e Dandão, tornam esses personagens metáforas do Brasil profundo, uma nação cujas raízes se ancoram na resistência e no desejo de liberdade e igualdade.

Em última análise, a questão nacional brasileira, conforme elaborada por Ribeiro (2005), está em permanente ebulição, isto por ser concebida a partir do embate entre narrativas oficiais e sujeitos insurgentes que se recusam a ser silenciados. Alminha, a Irmandade e seus líderes são ícones de uma resistência que desafia o esquecimento imposto pelas estruturas de poder, oferecendo uma visão da brasilidade em sua totalidade multifacetada — uma identidade

que se afirma não apenas na memória dos dominantes, mas, sobretudo, nas margens e nos subterrâneos, onde as verdadeiras histórias de liberdade, igualdade e fé do povo brasileiro resistem.

Diante disso, a sátira, no contexto do romance histórico latino-americano em geral, e em *VPB* em particular, assume uma tarefa que vai além da mera reescrita do passado, configurando-se como um instrumento de revisão crítica das estruturas que sustentam a narrativa histórica oficial. A obra dá continuidade às convenções do gênero, tal como estabelecidas por teóricos como Georg Lukács (2011), e insere-se em um projeto político e ideológico que reposiciona os sujeitos marginalizados no centro da construção da identidade nacional. Logo, em *VPB*, a sátira opera como um mecanismo disruptivo que desmonta os mitos fundacionais da nacionalidade, expondo as relações de poder que os legitimam e perpetuam. Ao corroer a imagem heroica e idealizada do passado brasileiro, a narrativa desloca o foco da historiografia tradicional, baseada na exaltação dos grandes homens e dos feitos militares, para uma perspectiva que enfatiza a resistência, os conflitos e as tensões sociais que moldaram a formação do país. Por esse lado, a sátira revisita a história e a reconstrói sob novas bases, questionando a quem servem os discursos hegemônicos e quais experiências são sistematicamente silenciadas (PICOLI, 2016).

Já em relação ao método satírico empregado em *VPB*, especialmente nas personagens que espelham a questão nacional, tal abordagem atinge seu ápice ao desmistificar os símbolos da identidade brasileira, como o heroísmo, a bravura e a grandeza dos feitos da elite. Personagens como o Alferes Brandão Galvão, cuja morte se torna um ato alegórico, representam essa reconfiguração, revelando a artificialidade e o caráter construído dos mitos nacionais. A morte do Alferes, presenciada apenas por gaivotas, satiriza a ideia de um heroísmo glorioso, presente nos discursos oficiais e representações pictóricas, como o quadro *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, que se tornaram ícones da historiografia nacional (UTÉZA, 2005). Ao criar uma imagem pitoresca e vazia de heroísmo, Ribeiro mostra como os feitos “heroicos” da elite são vazios e fabricados para sustentar uma narrativa conveniente para a classe dominante.

Essa função disruptiva da sátira é particularmente visível na forma como Ribeiro reinterpreta a identidade nacional por meio de personagens como Maria da Fé e Júlio Dandão, integrantes da Irmandade do Povo Brasileiro, que representam os sujeitos subalternos e insurgentes. A Irmandade, ao contrário dos heróis oficiais, desafia diretamente o poder e se opõe à narrativa de “ordem e progresso” perpetuada pelas elites, oferecendo uma visão alternativa que questiona a hierarquia e os valores estabelecidos. O uso de humor na caracterização de

personagens subalternos e marginalizados coloca em evidência uma “outra” história do Brasil — uma história que não encontra lugar nos livros e que, como enfatiza Marilena Chauí (2000), expressa uma realidade de tensões, contradições e lutas populares.

Por essa via, *VPB* reafirma a função crítica e desestabilizadora da sátira no romance histórico contemporâneo. Ao mobilizar a sátira para expor as contradições e artificialidades da história oficial, a obra em estudo questiona as estruturas de poder e promove uma reinterpretação da brasilidade, deslocando o foco para aqueles que sempre estiveram à margem, personagens até então relegados ao esquecimento das páginas dos livros de História (HELENA, 1993). Como consequência, ao confirmar a grandeza dos mitos fundadores da nação, o romance histórico satírico de Ribeiro abre espaço para “figurar os diferentes aspectos nos quais uma tendência social se manifesta, as diversas formas nas quais ela se afirma” (LUKÁCS, 2011, p. 175). E, ademais, a obra não se limita a expor as contradições inerentes ao processo de formação nacional; ela evidencia como tais narrativas fundacionais são constantemente reelaboradas e ressignificadas ao longo do tempo, refletindo as disputas ideológicas que atravessam a construção da identidade brasileira e reafirmando as bases teórico-críticas do romance histórico preludiadas por Lukács.

3.5. A questão autoritária

No vasto escopo de *VPB*, como já indicado, desvela-se um profundo exame da questão autoritária enquanto elemento constitutivo da formação histórica e cultural do Brasil, de maneira principal durante o século XIX. A narrativa revisita os processos de imposição do poder, revisitando sua formação e, ao mesmo tempo, lançando mão de uma análise implacável acerca das estruturas simbólicas e práticas que legitimam a perpetuação da dominação. A obra avança para além da historicidade tradicional, conferindo aos mecanismos autoritários uma centralidade crítica, capaz de revelar tanto a sutileza de suas estratégias quanto a brutalidade de seus efeitos (MACHADO, 2005). Só que o autoritarismo que perpassa o romance não se restringe às esferas ostensivas de violência física e repressão militar; ele se entretetece, de forma insidiosa, nas versões da história que consolidam o *ethos* nacional. A manipulação da memória coletiva, a subjugação linguística e a imposição de narrativas que exaltam a passividade das massas configuram um sistema complexo de manutenção do poder. A obra, ao articular uma

perspectiva desestabilizadora, evidencia como essas estruturas discursivas consolidaram um imaginário de opressão, sob o qual a história oficial é narrada e legitimada.

Com efeito, a crítica à questão autoritária no romance em estudo adquire contornos multifacetados, explorando tanto o âmbito macroestrutural quanto as sutilezas micropolíticas que permeiam as relações interpessoais e comunitárias. Sob a ótica macro, o romance interroga o caráter autoritário das instituições coloniais, expondo as formas pelas quais a violência se naturaliza nas dinâmicas de exploração econômica, subjugação cultural e aniquilação de identidades. A imposição de valores cristãos e a desarticulação de cosmologias autóctones são apenas dois exemplos dos dispositivos pelos quais se exerce o controle hegemônico, mascarado por um tom de civilização e progresso. No plano micropolítico, por sua vez, a narrativa desvela a internalização do autoritarismo pelas próprias comunidades subjugadas (SILVA, 2011b). Os processos de dominação operam tanto pela coerção explícita, como pela introjeção de valores hierárquicos que fragmentam solidariedades e instauram um *ethos* de subserviência. A obra, ao confrontar essa internalização, denuncia os modos pelos quais os sujeitos historicamente marginalizados são forçados a desempenhar papéis que reafirmam sua própria condição de oprimidos, perpetuando assim as estruturas de desigualdade.

O autoritarismo, em sua concepção mais abrangente, é apresentado como uma condição dialética, em que os agentes da opressão e as forças de resistência se entrelaçam em um jogo de forças incessante, típica do romance histórico (LUKÁCS, 2011). A obra evita soluções simplistas ou maniqueístas, reconhecendo a complexidade das relações de poder e a multiplicidade de fatores que as configuram, num desenho fidedigno de uma nação genuinamente periférica, onde a modernidade não se manifesta como um processo linear e homogêneo, mas como um fenômeno híbrido, no qual tradição e inovação se entrelaçam em dinâmicas culturais marcadas pela incerteza e pela negociação (CANCLINI, 1989). Ao mesmo tempo, aponta para a possibilidade de transformação, na medida em que a narrativa questiona a inevitabilidade histórica do autoritarismo, projetando uma utopia de emancipação que, ainda que distante, permanece como horizonte de possibilidade.

Nesse sentido, Ioiô Lavínio, personagem central na Estância Hidromineral de Itaparica, encarna de forma paradigmática os valores da elite brasileira conservadora e autoritária, destacando-se como um típico defensor dos princípios patriarcais, moralistas e repressores que caracterizaram o Brasil sob o regime militar. Representante de uma linhagem antiga e endinheirada, Lavínio descende diretamente de João Popó, uma figura de referência no contexto regional, cuja austeridade, severidade e controle total sobre a família e os bens tornaram-se símbolos de um poder consolidado e uma moralidade rígida, quase intransponível. Esse

histórico de autoridade e respeito às tradições confere a Lavínio uma missão implícita: a de perpetuar, nas suas ações, a ordem hierárquica e os “bons costumes” que definem a identidade e a estabilidade da elite itaparicana.

Vivendo no auge da ditadura militar brasileira (1964-1985), Lavínio é um apoiador fervoroso do regime; na verdade, um de seus mais ativos propagadores. Suas ações no contexto de repressão militar são marcadas por uma adesão quase devocional aos ideais do golpe de 1964, o qual enxerga como uma “revolução” necessária para purgar o país da ameaça comunista e preservar a moralidade pública. Sua filiação à União Democrática Nacional (UDN) e sua ligação com o juracismo — movimento vinculado a Juraci Magalhães, que defendia o liberalismo econômico e o anticomunismo — além do integralismo, com seus ideais de organização autoritária e ultranacionalista, moldam o caráter reacionário de Lavínio. Ele vê na política mais que um campo de disputa de ideias: uma arena de combate entre o “bem” (personificado pela ordem e pela repressão) e o “mal” (encarnado por qualquer resquício de ideologia esquerdista ou emancipatória).

É o que se nota, por exemplo, no seguinte trecho:

Se bem que Ioiô Lavínio seja também um patriota de convicções arraigadas e coragem cívica reconhecida por todos. Revolucionário da primeira hora em 1964, deu pessoalmente voz de prisão aos vereadores Lóydson Barreto, Juracy Bonfim, Radcliffe Luz e Ruy Castro Alves da Conceição, não por serem seus inimigos pessoais e terem forçado o canalha do prefeito Oldismair das Neves, um palhaço sem autoridade moral nem nível para ser prefeito de uma cidade como Itaparica, a cobrar-lhe uma taxa extorsiva pela concessão do Mercado Municipal, mas por se tratar de comunistas ou criptocomunistas, o que dá no mesmo (RIBEIRO, 2005, p. 872).

Tal passagem evidencia o fervor autoritário de Lavínio, que justifica suas ações repressivas não em termos de disputas pessoais, mas pela necessidade de manter a ordem e combater o que considera uma ameaça ideológica — os comunistas. Sua atuação direta na prisão de opositores revela sua adesão ao uso da força como instrumento para garantir o domínio político e ideológico, destacando sua disposição em implementar a violência política de maneira implacável e sistemática.

Essa fervorosa militância autoritária manifesta-se em suas atitudes no microcosmo de Itaparica. Ioiô Lavínio faz uso de sua posição social para influenciar diretamente a vida dos habitantes da ilha. Ele não hesita em ordenar a prisão de vereadores que considera suspeitos de simpatizar com o comunismo, sem apresentar provas, movido apenas pela convicção de que qualquer dissidência representa um perigo à ordem. Em seu zelo em “defender a moralidade”, ele impõe restrições ao uso de roupas de banho em locais públicos e veta manifestações

culturais que julga subversivas, revelando, assim, um caráter controlador e puritano, que impõe seu próprio código moral à sociedade (MACHADO, 2005). Ao participar da campanha de ouro promovida pelo regime militar, Lavínio faz doações simbólicas de objetos pessoais valiosos, apresentando-se como um exemplo de sacrifício em nome da pátria, um gesto que realça seu compromisso ideológico e reforça a imagem de um patriarca disposto a renunciar a seus bens pelo “bem comum”.

O seguinte trecho reforça, novamente, as tendências autoritárias de Lavínio:

Comunistas descarados todos os quatro, pandilheiros safados, onde é que na Rússia um mulato pachola como Ruy Castro Alves ia ter a liberdade que tem aqui? A verdade é que todo comunista é um recalcado, movido pelo despeito, pela inveja e pelo sentimento de inferioridade que quer compensar a qualquer custo, mesmo que isto implique na ruína dos homens de bem e da moral vigente. Então prendeu os quatro, telegrafou para o filho na Polícia Federal, sugeriu que os pusessem pelo menos na solitária e que, quando abrissem IPM contra eles, fizessem um interrogatório rigoroso, até mesmo usando a aparelhagem americana para esse serviço, porque a aparelhagem americana é superior a qualquer coisa usada aqui e dificilmente mata ou aleija (RIBEIRO, 2005, p. 872).

No entanto, Lavínio não se limita a essas ações simbólicas; sua atuação política e econômica é marcada por uma moralidade ambígua e contraditória. Embora publicamente defenda uma postura de integridade moral, ele mantém relações questionáveis com empresários da região, aceitando presentes e subornos que o beneficiam pessoalmente e reforçam seu poder. Esse paradoxo revela a hipocrisia subjacente de sua postura, pois ao mesmo tempo que se apresenta como defensor da ordem e dos “bons costumes”, ele manipula o sistema em proveito próprio, favorecendo seus interesses e os de sua família. Suas ações perpetuam, assim, um sistema de privilégios que beneficia a elite enquanto reprime e marginaliza as camadas populares, muitas vezes com o respaldo de uma retórica religiosa e moralista que legitima a exploração e o controle como “deveres” do patriarca.

A relação entre Ioiô Lavínio e Stalin José, seu parente distante, é particularmente ilustrativa das tensões sociais e políticas que atravessam o Brasil nesse período. Enquanto Lavínio personifica o conservadorismo e a repressão, Stalin José representa a resistência e o desejo de justiça social (GERMANO, 2000). Stalin José, filho de Teodomiro da Estiva, carrega em seu nome a marca de uma linhagem comprometida com a luta por igualdade e a oposição ao regime autoritário. Ele é um comunista convicto, um idealista que, ao contrário de Lavínio, recusa-se a aceitar a injustiça e a desigualdade como condições naturais da sociedade. Esse posicionamento o torna alvo da perseguição implacável da ditadura, resultando em torturas que deixam cicatrizes físicas e emocionais profundas, mas que, paradoxalmente, reforçam ainda

mais seu compromisso com a resistência.

A relação ambígua de Lavínio com Stalin José, não obstante, destaca o caráter satírico de sua “caridade cristã”. Após a morte de Stalin José, Lavínio doa uma quantia para o funeral, mas o faz de maneira condescendente, reforçando a distância moral entre eles:

Até Ioiô Lavínio, que se queixou de que aquela morte tinha estragado o feriado, fez questão de doar uma certa quantia para o funeral e comparecer ao sepultamento. Na subida do cemitério, cumprimentado por sua generosidade para com quem não obrara por merecê-la, disse que nem tocassem no assunto, agira no espírito da caridade cristã, pois o extinto, apesar de ter sido um mau brasileiro, filho de outro mau brasileiro, no fundo não passava de um idealista desorientado e, afinal, era mesmo seu parente distante, como, aliás, se se fosse verificar bem, todo mundo ali na ilha também era (RIBEIRO, 2005, p. 874).

O trecho acima apresenta uma construção mordaz na fala de Ioiô Lavínio, cuja aparente generosidade esconde um juízo moral e político sobre o morto. A sátira se manifesta no modo como a hipocrisia social se revela: aquele que se incomodou com o “transtorno” da morte acaba por reafirmar, sob o véu da caridade cristã, o desprezo pelo falecido, classificando-o como um “mau brasileiro” e, ao mesmo tempo, diluindo sua importância ao afirmar que todos ali eram, de certa forma, parentes. Essa construção satírica pode ser analisada à luz das reflexões teóricas de Lukács, o qual destaca a sátira como um modo de expressão literária que não se limita a retratar a realidade, mas a reorganiza para expor suas contradições sociais e históricas (LUKÁCS, 2009a). No fragmento em questão, esse mecanismo se evidencia na forma como a suposta generosidade de Ioiô Lavínio encobre sua verdadeira posição política e moral, desmascarando, assim, o caráter contraditório de sua atitude, e reforçando o argumento de que, de modo semelhante ao romance histórico, “a matéria da sátira é a vida social” (LUKÁCS, 2009a, p. 169).

O antagonismo entre Lavínio e Stalin José ultrapassa, de fato, os laços familiares, evidenciando uma ruptura ideológica profunda que evidencia a divisão intrínseca da sociedade brasileira. Para Lavínio, Stalin José representa a ameaça à estabilidade e à ordem que ele tanto preza; o comunismo e a ideologia revolucionária de Stalin José são vistos como forças antagônicas, que subvertem a estrutura social e colocam em risco os privilégios da elite. Sua indiferença e, por vezes, desprezo por Stalin José revelam o quanto ele se sente ameaçado por qualquer forma de dissidência, e o quanto está disposto a apoiar, direta ou indiretamente, a repressão para suprimir esses sujeitos representantes das formas antagônicas.

Stalin José, por sua vez, representa o espírito de resistência e insubmissão. Ele se opõe ao autoritarismo e à opressão, buscando uma sociedade mais justa e igualitária, onde os

interesses das elites não ditam as condições de vida das classes populares. Sua trajetória como vítima do regime é o contrapeso ao poder despótico de Lavínio, e sua figura, marcada pela perseguição e pela tortura, simboliza a luta contra as injustiças e a desumanização promovidas pela ditadura. A dualidade entre Lavínio e Stalin José revela, assim, o embate entre o conservadorismo elitista e a busca pela emancipação social, colocando-os em lados opostos de uma guerra ideológica que define o Brasil da época.

Ademais, Ioiô Lavínio e Stalin José representam dois modelos opostos de entendimento do que significa justiça, ordem e progresso no Brasil. Lavínio, ao defender o status quo e os valores tradicionais, justifica o autoritarismo e a repressão em nome da moralidade e da segurança. Stalin José, em contrapartida, é a voz dos oprimidos, alguém que, mesmo à custa de sua integridade física e emocional, recusa-se a se submeter a uma estrutura que perpetua a desigualdade e a exclusão. A figura de Lavínio torna-se, doravante, um símbolo da hipocrisia das classes dominantes, que sob o pretexto de “defesa da moralidade” ocultam suas práticas de corrupção e conivência com o abuso de poder, enquanto Stalin José se consolida como o emblema de uma resistência que luta pela dignidade e pelos direitos das classes marginalizadas.

Stalin José, por isso mesmo, recusa-se a se submeter ao sistema opressor que Lavínio defende. Sua trajetória, marcada pela resistência e pela recusa em abandonar suas convicções — mesmo enfrentando perseguições e torturas —, pode ser resumida na seguinte citação, que abre o capítulo em que as duas personagens se apresentam:

Stalin José discursará? Cumprirá o que prometeu — subir ao palanque, rasgar a camisa no peito como Napoleão nos seus cem dias, desafiar a que atirem no coração de um trabalhador compatriota e fazer um improviso denunciando a corrupção das classes dominantes, o vampirismo das multinacionais, o imperialismo norte-americano e a violência da ditadura que esmaga o povo brasileiro? (RIBEIRO, 2005, p. 871).

Com feito, a relação de antagonismo entre as duas personagens evidencia, de maneira contundente, a complexidade das disputas políticas e ideológicas do Brasil durante o regime militar. A adesão incondicional de Lavínio à ditadura e seu apoio à repressão contrastam com a luta de Stalin José pela emancipação, compondo uma narrativa que expõe as fissuras de uma sociedade dividida entre a preservação de um modelo excludente e elitista e a demanda por transformação social. Ioiô Lavínio, com sua posição de poder e influência, encarna a elite que se beneficia da opressão e que vê na repressão um instrumento legítimo para manter seus privilégios. Stalin José, por outro lado, simboliza a resistência incansável e a esperança de um Brasil menos desigual, onde os direitos dos desfavorecidos prevaleçam sobre os interesses egoístas dos poderosos.

Na figura de Ioiô Lavínio, João Ubaldo Ribeiro compõe uma sátira que é tanto incisiva quanto profundamente reveladora das contradições que estruturam a elite brasileira conservadora, especialmente no contexto ditatorial em que o personagem se insere. Lavínio, como membro proeminente da Estância Hidromineral de Itaparica, é projetado como o arquétipo do patriarca moralista e reacionário, cuja suposta devoção à ordem e à moralidade oculta uma moralidade corrompida, sustentada pela hipocrisia e por interesses estritamente egoístas. Nessa construção, Ribeiro realiza uma crítica irônica e mordaz, desnudando o abismo entre a imagem de retidão que Lavínio projeta e as práticas abusivas e manipuladoras que caracterizam suas ações.

Ao compor a figura de Lavínio, Ribeiro recorre a uma técnica satírica que se harmoniza com a concepção de Lukács (2009a) sobre a sátira como um modo de figuração combativo, cuja forma não se limita a refletir, mas reconfigura a realidade para desnudar suas contradições sociais e históricas. Lavínio transcende a mera representação de um personagem cômico ou caricatural, assumindo o contorno de uma figura na qual os elementos grotescos são exacerbados para revelar a lógica subjacente à sua posição na sociedade. Sua suposta nobreza emerge de um contraste explícito entre aparência e essência, sendo este um mecanismo nuclear da sátira, que evidencia a dissociação entre discurso e prática e torna patente o caráter vazio dos valores que ele se proclama defensor.

Nesse contexto, a sátira configura-se como um desnudamento sistemático das hipocrisias da elite representada por Lavínio. Ainda conforme Lukács (2009a), a sátira revela a estrutura ideológica subjacente aos comportamentos que satiriza, evidenciando como tais valores conservadores, longe de constituírem princípios morais sólidos, funcionam como instrumentos de legitimação do poder. O ato de Lavínio de doar objetos pessoais à campanha de ouro do regime militar ilustra de forma paradigmática esse mecanismo: seu gesto simbólico de “sacrifício” oculta, sob a fachada de devoção patriótica, um cálculo estratégico de autopreservação, exemplificando a sátira como um meio de explicitação das contradições ideológicas que sustentam a ordem social.

É o que se nota, por exemplo, no seguinte trecho de *VPB*, em que se sobressai a sátira do narrador:

Quando eclodiu a gloriosa Revolução de 64, ele tomou a frente da coleta de ouro para o Brasil na ilha, havendo doado pessoalmente seu anel de contador, as alianças do casal, um prendedor de gravata, um colar e uma pulseira de relógio. Conseguiu que o delegado proibisse que qualquer pessoa, da terra ou veranista, circulasse pelas ruas em trajes de banho ofensivos ao decoro público. Reivindicou o exame da bagagem

dos indivíduos de aparência hippie que desembarcassem na ilha, para evitar o ingresso de drogas ou material pornográfico (RIBEIRO, 2005, p. 872).

Assim sendo, além de representar o ideal conservador da elite brasileira, Lavínio se constrói como um aliado incondicional do regime militar de 1964, apoiando fervorosamente as políticas repressivas e censórias da ditadura. Nesse apoio, Ribeiro vê uma oportunidade de utilizar a sátira como um mecanismo para desconstruir as falácias que sustentam o autoritarismo e os ideais de “segurança” e “proteção” propagados pelo regime. Lavínio, ao ordenar a prisão de vereadores e proibir manifestações culturais em nome da “moralidade”, assume o papel de agente da repressão e da censura, personificando o que Freire (2004) descreveria como a personificação do desvio moral que se disfarça de retidão. Ao expor essa faceta do personagem, Ribeiro amplia o alcance da sátira, utilizando Lavínio não exclusivamente como um tipo individual, mas como uma crítica à elite como um todo, ao mostrar que as práticas repressivas do regime têm, em figuras como Lavínio, não apenas apoio, mas entusiasmo e participação ativa (GERMANO, 2000).

A perspectiva de Freire (2004) é, pois, complementada pela análise de Luis Alberto Lázaro (2000), que considera a sátira como um instrumento de censura às instituições e figuras de autoridade. Lavínio, nesse contexto, assume o papel de um patriarca conservador para se tornar uma personificação das instituições que sustentam e reproduzem o autoritarismo. Sua atuação pública e privada legitima o regime militar, fortalecendo-o e servindo como pilar ideológico da repressão. Através de sua construção exagerada e caricatural, Ribeiro denuncia a hipocrisia da elite que usa a retórica de proteção e moralidade para justificar a violência institucionalizada. Ao representar Lavínio como um defensor fanático do regime, Ribeiro realça o papel das figuras de autoridade que, ao se autoproclamarem guardiãs da ordem, tornam-se os agentes mais brutais da opressão.

Ademais, a relação entre Lavínio e Stalin José, seu parente distante e ideologicamente oposto, constitui um ponto de inflexão na construção satírica do personagem, oferecendo uma representação das tensões políticas e ideológicas que definem o Brasil do período. Lavínio, como representante de uma classe que se beneficia diretamente da repressão, vê Stalin José, comunista e filho de Teodomiro da Estiva, como uma ameaça ao seu poder e privilégios. Stalin José, ao se posicionar contra o autoritarismo e a favor de uma justiça social que rompe com os valores elitistas de Lavínio, torna-se um contraponto que revela, através do contraste, o caráter autoritário e hipócrita do patriarca conservador. A indiferença e o desprezo de Lavínio por Stalin José, em um contexto de perseguição brutal e tortura, revelam o quanto ele despreza qualquer

forma de dissidência, o quanto o simples fato de Stalin existir o ameaça. A sátira de Ribeiro, nesse caso, assume um tom trágico-irônico, ao colocar lado a lado a convicção revolucionária de Stalin José e o apego superficial de Lavínio a uma moralidade que justifica a opressão, mas que, na verdade, encobre apenas seus interesses mesquinhos.

A construção de Lavínio incorpora certo ceticismo, ao revelar como as declarações de autoridade e moralidade podem ser manipuladas para ocultar interesses egoístas. Lavínio acredita deter a verdade e o poder de definir o que é moral e aceitável, mas Ribeiro exagera seus traços a tal ponto que expõe a arbitrariedade e a fragilidade de sua autoridade, fazendo lembrar aquilo que disse Lukács (2009a) acerca desse método, o qual se concentra em expor, exagerar e criticar certos aspectos da sociedade ou da natureza humana, sem se preocupar com uma representação realista ou fiel da totalidade social. Por meio de sua representação grotesca, Lavínio torna-se um exemplo de como a linguagem e as normas sociais podem ser manipuladas para dissimular as reais intenções daqueles que estão no poder, questionando, assim, a própria legitimidade da retórica conservadora que ele sustenta.

Por isso mesmo, sob o impulso de seu ódio autoritário:

Então prendeu os quatro, telegrafou para o filho na Polícia Federal, sugeriu que os pusessem pelo menos na solitária e que, quando abrissem IPM contra eles, fizessem um interrogatório rigoroso, até mesmo usando a aparelhagem americana para esse serviço, porque a aparelhagem americana é superior a qualquer coisa usada aqui e dificilmente mata ou aleija (RIBEIRO, 2005, p. 873).

Esse trecho por si só ilustra o gênio autoritário de Lavínio e seu pragmatismo brutal e sua disposição para empregar métodos violentos e torturantes. Ao sugerir o uso de “aparelhagem americana” para os interrogatórios, tal personagem sublinha sua crença no uso da repressão como instrumento legítimo para silenciar e destruir qualquer forma de oposição. Sua confiança nas ferramentas de tortura, aliada à sua ausência de empatia pelos “inimigos”, aponta para sua imersão em uma lógica autoritária e desumana.

Em todo caso, ao final, Lavínio representa uma sátira da própria construção do “herói” social que deriva da elite repressora. Ele, com sua posição de poder e sua postura autoritária, torna-se o emblema da elite hipócrita, que se apresenta como defensora da ordem enquanto pratica atos que corrompem os próprios valores que declara proteger. A sátira, na construção de Lavínio, transcende o humor ou a crítica superficial, tornando-se uma análise profunda da moralidade institucionalizada e de sua utilização como ferramenta de controle social e de repressão. Por intermédio de Lavínio, Ribeiro convida o leitor a questionar a integridade da

elite brasileira e a reconhecer as dissonâncias entre o que se proclama como ordem e moralidade e o que realmente se pratica nos bastidores do poder.

Portanto, a sátira de Ribeiro, ao desconstruir essa imagem e revelar o caráter hipócrita e tirânico de Lavínio, propõe ao leitor uma reflexão sobre as falácias que sustentam a ordem social e política do Brasil. Lavínio, ao mesmo tempo que defende a “moralidade” e o “progresso” em público, exerce o abuso de poder, o suborno e a repressão como práticas cotidianas, evidenciando a falsidade e a arbitrariedade dos valores que prega. Assim, a figura de Lavínio não representa exclusivamente uma caricatura de indivíduo, mas a personificação de uma estrutura de poder que sustenta o autoritarismo com base em uma retórica cínica e manipuladora, cujo único propósito é preservar o privilégio de poucos em detrimento do bem-estar social.

Não obstante, ao analisarmos Lavínio, compreendemos como a sátira se entrelaça com as condições sociais e históricas da realidade brasileira, revelando tanto as imperfeições e corrupções de seu protagonista quanto as contradições estruturais da sociedade que ele representa, um país que, sob o lastro da modernidade periférica, se constrói sobre a manutenção de privilégios e a reprodução de hierarquias herdadas de seu passado colonial. Lavínio encarna a figura do arrivista que se molda conforme as conveniências do poder, a síntese das elites brasileiras, cuja autoridade se sustenta na simulação de virtudes e no apego a um ideário de nobreza destituído de substância. Ele surge como uma figura que, à primeira vista, parece se desviar de qualquer lógica histórica ou de desenvolvimento pessoal coerente. Contudo, como sugere Lukács (2009a) e Corrêa (2019), é precisamente o fato de ele ser um “acaso” que o torna uma figura necessária para a compreensão da estrutura social da qual ele é produto.

Acrescenta-se a isto o fato de que a sátira, como se manifesta na biografia de Lavínio, sublinha a dissociação entre o fenômeno e a essência, revelando como sua ascensão e queda não são apenas a consequência de falhas individuais, mas antes manifestações de uma realidade social em que o poder e a corrupção se entrelaçam de forma inevitável (ROCHA; PANTOJA, 2012). Nesse sentido, ao expor Lavínio como um ser grotesco e sem virtude, Ribeiro (2005) ao mesmo tempo satiriza um personagem falido e traz à tona a essência de um sistema político que se perpetua por meio da falácia da moralidade e da justiça. Aqui, o “acaso” — as ações de Lavínio, suas decisões e comportamentos — se eleva à “necessidade”, pois ele se torna um símbolo de uma classe política que se alimenta da improvisação e da incoerência, mas que, no final das contas, segue perpetuando um sistema que responde mais às suas necessidades e interesses do que a uma lógica ética ou democrática. Reafirma-se, assim, que sátira se distingue de outras formas de representação literária ao operar um distanciamento da realidade imediata,

afastando-se da mimese da vida cotidiana (CORRÊA, 2019). Esse afastamento, conforme Lukács (2009a), abre espaço para o fantástico e o grotesco, que são componentes essenciais da sátira. Lavínio, enquanto personagem, é um exemplo claro desse processo: sua biografia é marcada por exageros e elementos absurdos que não buscam imitar a realidade, mas sim distorcê-la de tal maneira que ela revele a essência das forças que moldam a sociedade.

A figura de Lavínio, com sua ética distorcida e suas ações desmesuradas, expressa a trajetória individual de um arrivista, além da lógica estrutural que rege as relações de poder e corrupção na modernidade periférica latino-americana. Como aponta Schwarz (2000), essa modernização se dá sob a lógica da apropriação privada, na qual formas avançadas de economia e política coexistem com práticas arcaicas, sem que haja, de fato, uma ruptura com os padrões oligárquicos herdados do passado colonial. A trajetória errática de Lavínio, em sua constante adaptação às circunstâncias e em sua habilidade para se beneficiar das engrenagens do sistema, representa, assim, a expressão acabada do modelo político e social brasileiro, no qual a modernização se realiza sem alterar os fundamentos estruturais da desigualdade.

As impressões apresentadas ao longo do romance se intensificam à medida que o texto avança, revelando, de forma gradual, a profundidade das convicções autoritárias de Lavínio. Em um momento particularmente revelador, o personagem comenta, em tom nostálgico e de evidente frustração, sobre a colonização do Brasil: “Se tivéssemos sido colonizados pelos holandeses... pelos ingleses!” (RIBEIRO, 2005, p. 878). Esta afirmação, que revela um olhar crítico em relação à colonização portuguesa, sugere uma visão de mundo impregnada de um desejo de uma “ordem mais eficaz e séria”, que Lavínio acredita que poderia ter sido implementada por outras potências colonizadoras, como os holandeses ou os ingleses. O comentário, além de expor seu desdém pela história colonial brasileira, também revela uma tentativa de substituição das influências históricas portuguesas por aquelas que, na visão de Lavínio, seriam mais organizadas e desenvolvidas.

No mesmo contexto, o personagem faz outra afirmação sintomática, dizendo: “O brasileiro é mulher, cachaça, futebol, carnaval e molecagem, esta é que é a verdade” (RIBEIRO, 2005, p. 878). Esta declaração revela a visão de Lavínio sobre o povo brasileiro, o qual ele vê como sendo marcado por uma falta de seriedade, caracterizado por práticas culturais que ele considera frívolas e desprovidas de um espírito público que, em sua ótica, seria essencial para o progresso do país. A frase é emblemática, pois revela o uso de um estereótipo redutor para justificar, de maneira implícita, a desigualdade social e a corrupção institucional. Lavínio, ao desqualificar aspectos da cultura popular brasileira, como o carnaval e o futebol, enquadra tais manifestações como práticas superficiais, responsáveis por desviar o povo das questões

“sérias”, como o trabalho árduo e a eficiência administrativa, elementos que ele valoriza em sua idealização de uma sociedade “bem ordenada”.

Essas declarações expõem a frustração de Lavínio com o legado histórico da colonização portuguesa, além de dar vazão ao seu desejo de um modelo de civilização mais próximo dos valores europeus, considerados por ele mais “sérios” e “avançados”. Ao colocar a colonização portuguesa como um erro, uma falha histórica que perpetuou a “inferioridade” do Brasil, Lavínio reafirma sua postura autoritária, que se manifesta na desvalorização da própria história e identidade brasileira. Em sua fala, o país é descrito como subdesenvolvido devido a um passado de colonização que, em seu ponto de vista, falhou em estabelecer as bases para um “desenvolvimento eficiente”. Sua visão colonialista é, portanto, permeada por um desejo de impor uma perspectiva imperialista, segundo a qual o Brasil deveria ter sido moldado por potências coloniais mais “pragmáticas”, como os ingleses ou os holandeses, e não pela “incapacidade” dos portugueses. Este tipo de pensamento autoritário desconsidera a pluralidade cultural e histórica do Brasil, propondo uma homogeneização forçada que ignora as complexidades sociais e políticas do país.

Em última instância, a sátira concebida por Ribeiro (2005) a partir da imagem de Lavínio não é uma simples zombaria de um personagem falido — pois que, conforme Corrêa (2019, p. 73), “a sátira encarna contradições que eclodem na própria realidade como situações concretas em si mesmas satíricas” —, mas uma crítica feroz e profunda ao sistema social e político brasileiro. Pela via do grotesco e do fantástico, Ubaldo Ribeiro utiliza Lavínio como uma ferramenta para expor a contradição entre o fenômeno e a essência da sociedade, permitindo que o acaso de sua biografia se eleve à necessidade de revelar o funcionamento oculto e estrutural das forças sociais que ele representa. A sátira, portanto, desvela a realidade em sua forma mais crua e precisa (ROCHA, 2006), revelando as profundezas de um sistema político corrupto e autoritário, onde figuras como Lavínio não são exceções, mas encarnações dessa mesma lógica de poder.

Em outro trecho, o mesmo Lavínio declara que “A América será sempre a América. Você não pode estabelecer termo de comparação entre um país como os Estados Unidos e um país que ele derrotou na guerra” (RIBEIRO, 2005, p. 878), o que oferece um *insight* profundo sobre a mentalidade hierárquica e imperialista do personagem. O que parece, à primeira vista, uma simples declaração de fato sobre a grandeza dos Estados Unidos, revela-se uma visão abrangente e rígida sobre a ordem mundial e as relações de poder que a sustentam. Ao afirmar que não se pode estabelecer termo de comparação, Lavínio não está apenas exaltando o modelo estadunidense como um paradigma de excelência, mas, mais insidiosamente, está estabelecendo

uma linha divisória entre os grandes poderes e as nações subjugadas, que, na sua ótica, são incapazes de alcançar a mesma grandeza. O uso da expressão “derrotou na guerra” carrega, por trás de si, uma concepção autoritária que reduz a história a uma série de confrontos de poder, nos quais as vitórias, em sua perspectiva, são as únicas que legitimam a superioridade de um país sobre o outro. Esse olhar diminui qualquer tentativa de diálogo ou de troca entre as culturas, colocando as potências imperialistas, como os Estados Unidos, em uma posição incontestável de soberania. Lavínio, portanto, revela-se um defensor de um sistema de dominação global em que os impérios estabelecem as normas, os valores e as hierarquias que devem ser seguidas, defendendo uma ordem mundial rígida e, por isso, imutável, onde a subordinação dos povos “derrotados” e “inferiores” é uma consequência inevitável dessa ordem imperialista. A mentalidade de submissão que ele exhibe é, então, uma manifestação de conformismo com o status quo, que considera as grandes potências como detentoras da autoridade única e legítima para ditar as regras do mundo, enquanto os outros países permanecem à margem, condenados a um destino de opressão e exploração.

Algo semelhante acontece, com efeito, quando a mesma personagem declara que é a favor da exterminação dos judeus, mas que “Não vou sair dizendo isso na rua, porque me chamam logo de antissemita e nazista e eu não sou nem antissemita nem nazista” (RIBEIRO, 2005, p. 879), é uma confissão inquestionável das ideias mais radicais e autoritárias que podem habitar uma mente profundamente intolerante e xenofóbica. A própria disposição de defender a exterminação de um grupo étnico, seja de forma aberta ou disfarçada, é reveladora de uma adesão a um pensamento autoritário extremo, no qual a exclusão e a violência contra o outro são não só justificadas, mas, de algum modo, vistas como soluções para problemas sociais ou raciais. Lavínio, ao admitir sua posição sem hesitação, está, de maneira explícita, defendendo uma ideologia que nega a pluralidade humana e rejeita a dignidade de indivíduos com base em sua origem, etnia ou religião. Sua tentativa de suavizar suas declarações, ao afirmar que não as diz publicamente para evitar a etiqueta de antissemita, revela um movimento de dissimulação próprio de figuras autoritárias que, embora conscientes da gravidade de suas crenças, ainda buscam preservar sua imagem social. No entanto, esse disfarce não altera a natureza de sua ideologia: ele defende um ponto de vista radical e excludente, que coloca os direitos de um grupo sobre os de outro de maneira absoluta e intransigente. O fato de não se identificar explicitamente com os rótulos mencionados também é significativo, pois demonstra o quanto os conceitos de identidade e política são maleáveis dentro de uma mentalidade autoritária, capaz de distorcer, reinterpretar e adaptar suas convicções para se manter dentro dos limites do que é considerado aceitável socialmente, uma vez que as ideias que realmente defende são

extremamente nocivas e desumanizantes (ARENDT, 2012; HOBSBAWN, 1995).

Por fim, em outro extravasamento autoritário, ele argumenta: “A verdade é dura, mas tem de ser dita. Se tivéssemos sido colonizados pelos holandeses...” (RIBEIRO, 2005, p. 879), o que expressa uma visão de mundo autoritária e claramente orientada por um desejo de imposição de uma única verdade histórica e cultural. Ao sugerir que a colonização portuguesa foi um erro histórico, Lavínio propõe, implicitamente, que a experiência colonial do Brasil poderia ter sido melhor ou mais eficiente caso o país tivesse sido dominado por outras potências colonizadoras, como os holandeses ou ingleses. Essa afirmativa ilustra uma mentalidade profundamente hierárquica, que divide as nações entre aquelas que, segundo ele, possuem um espírito mais capaz de gerar progresso e aquelas que, ao contrário, estão condenadas ao fracasso devido à sua história e cultura inferiores. Lavínio rejeita, assim, qualquer tentativa de resgatar e valorizar a própria identidade histórica do Brasil, subestimando suas experiências e criando uma narrativa em que a única forma de desenvolvimento seria a adesão aos modelos coloniais europeus, particularmente aqueles vistos como mais sérios e estruturados. Essa visão, além de excludente, é autoritária no sentido de que impõe uma uniformização do desenvolvimento social e econômico, em que as culturas locais, com suas diversidades, são vistas como entraves para a construção de uma nação adequada. Lavínio, portanto, está mais interessado em adotar uma perspectiva imperialista que descaracterize o Brasil, favorecendo uma visão eurocêntrica de progresso e civilização. Semelhante postura indica a tendência autoritária de deslegitimar qualquer forma de pluralismo cultural, e a crença na necessidade de uma única verdade histórica que justifique o domínio das potências coloniais sobre os países subjugados.

Isto posto, para além do caráter satírico já indicado, a apresentação de Lavínio como um patriota de convicções arraigadas e revolucionário de primeira hora em 1964 permite uma análise profunda da dialética entre a ideia de patriotismo e as manifestações de violência política que acompanham o exercício do poder nas sociedades subordinadas a regimes de opressão, notadamente na América Latina. Sua ação, ao dar pessoalmente voz de prisão aos vereadores, destaca o seu engajamento com o aparato estatal de repressão, simbolizando a internalização de um modelo de autoridade que considera legítima a imposição da ordem pela força, pela subordinação dos indivíduos dissidentes e pela aniquilação de qualquer possibilidade de resistência organizada. Este ato, aparentemente pragmático e em conformidade com a lei, traduz-se como um processo ideológico que dissocia o exercício da autoridade da moralidade, tornando-a um instrumento a serviço da manutenção de um *status quo* profundamente desigual.

Já no horizonte mais amplo da obra, a figura de Lavínio, junto a seu pai, Labatut Popó, integra-se a uma linhagem que transcende a simples herança familiar, configurando-se como a

continuidade de um poder que se perpetua pela imposição de uma narrativa nacional construída sobre os pilares da dominação e da exclusão. Como descendentes diretos de João Popó, os personagens não apenas herdaram uma ascendência genética, mas se veem incumbidos da tarefa de conservar a herança patriótica — ou seja, a reprodução das dinâmicas de opressão que se consolidam pela manipulação das instituições e pela articulação das forças políticas que legitimam o poder como uma força natural e indiscutível. A tradição de patriotismo que Lavínio e sua linhagem defendem é, portanto, um patriotismo fundamentalmente excludente, calcado na valorização das convenções sociais e políticas que privilegiam a elite e anulam os direitos e as possibilidades de emancipação dos subalternos.

Assim sendo, ao longo da narrativa, Ribeiro posiciona Lavínio como um reflexo das forças do passado que, conforme Lukács (2011), moldam o presente. Ele é um agente da implementação da narrativa nacional, e sua participação ativa na repressão de movimentos dissidentes — como no golpe militar de 1964 — o coloca como um símbolo da resistência das classes dominantes contra as mudanças sociais e políticas que poderiam ameaçar seus interesses. Sua atuação é uma expressão da continuidade de uma lógica de coibição que se afirma por meio da violência sistêmica, institucionalizada e frequentemente disfarçada de ordem e progresso. A ideia de “revolucionário”, portanto, é paradoxalmente empregada para descrever um agente que, longe de ser um inovador, é o agente de um processo de estabilização autoritária, que busca transformar a desordem e o caos em uma ordem servil que favorece a continuidade de um sistema injusto.

A análise do papel de Lavínio em *VPB* pode, então, ser ampliada à luz da complexa e multifacetada abordagem que Ribeiro faz dos ciclos históricos de opressão e resistência no Brasil. A obra revela a persistência de um sistema colonial que, embora tenha se modernizado, não abdicou de seus princípios fundamentais. Em um movimento de análise dialética, a história da luta popular contra as forças dominantes é ressignificada e repetida a cada novo ciclo, seja no século XVII, com a luta dos escravizados contra os colonizadores, seja no século XIX, com a resistência contra os senhores da monarquia e, posteriormente, contra o poder republicano e as forças do capitalismo financeiro. Lavínio, como representante de uma elite perpetuadora do poder institucional, se alinha com esse longo processo de manutenção da ordem, cujas manifestações mais violentas se tornam legíveis nas práticas de repressão aos movimentos populares, bem como na legitimação das desigualdades econômicas e sociais que caracterizam a nação brasileira.

Ademais, ao situar o personagem na segunda metade do século XX, Ribeiro também realiza uma crítica à maneira como o capitalismo, aliado ao poder monetário, se converte em

uma das formas mais eficazes de controle político e social. Lavínio, enquanto figura de poder, é um agente da perpetuação do poder autoritário, utilizando-se das ferramentas do capital e da lógica capitalista para subjugar e oprimir os setores mais vulneráveis da população, representante dos defensores dos regimes militares que exploraram o Brasil durante o século XX. Sua oposição aos operários e aos intelectuais de esquerda, que buscavam por um ideal de justiça e liberdade, reforça o papel do poder monetário como baluarte da manutenção de uma ordem social profundamente desigual, cujo interesse central é garantir a continuidade da exploração econômica e da subordinação dos mais pobres.

Tendo isso em vista, a figura de Ioiô Lavínio em *VPB* é construída como um reflexo das dinâmicas de poder que regem a estrutura social brasileira, representando o próprio sistema de dominação que atravessa os séculos, dando a ver “as peculiaridades históricas da vida psicológica de sua época” e a “ampla figuração de seu ser, pela demonstração de como as ideias, sentimentos e modos de agir crescem a partir desse solo” (LUKÁCS, 2011, p. 69). Sua identidade “patriótica” e suas ações de repressão revelam a complexidade das forças históricas que, embora se apresentem sob diferentes roupagens ao longo do tempo, permanecem fielmente comprometidas com a manutenção de um ordenamento autoritário e excludente. Lavínio não é um personagem solitário, mas um sintoma de uma sociedade que, apesar das transformações políticas e sociais, continua a reproduzir as velhas desigualdades e violências, agora disfarçadas por uma retórica de modernização que camufla as estruturas de opressão que ainda sustentam o país.

Por fim, a análise da biografia de Lavínio, quando observada sob a lente da sátira e do romance histórico latino-americano hodierno, desvela uma dissociação intrínseca entre o fenômeno e a essência, o que é central na crítica social proposta por João Ubaldo. Ao retratar a ascensão e a queda de Lavínio, este autor brasileiro vai além de um simples relato de falhas individuais, utilizando tais falhas como veículos para evidenciar a operação perversa de um sistema político que se nutre da corrupção e da falácia moral.

Lavínio, como personagem satírico do romance histórico, não é, portanto, meramente um personagem sem virtude; é um reflexo exagerado de uma classe política que se sustenta na incoerência e na manipulação, perpetuando-se a partir da dissonância entre a retórica de justiça e a prática corrupta. A ascensão de Lavínio e suas decisões caóticas — regidas por um acaso que não se limita ao mero acaso, adquirindo uma qualidade necessária — servem para revelar, de forma contundente, como o poder opera de maneira estrutural, alimentando-se da improvisação e da incoerência. A sátira que se concebe de sua trajetória se distende para além do mero retrato de falhas individuais, desvelando a essência de um sistema em que o poder, a

corrupção e a moralidade se entrelaçam de maneira inevitável, revelando uma lógica perversa onde a falácia se faz necessária para a manutenção *do status quo*.

À luz das reflexões desenvolvidas, constatamos que este capítulo sublinhou a relevância da figuração satírica e da configuração do romance histórico na análise de *VPB*. Por meio de uma abordagem crítica, foram examinados os elementos constitutivos das tensões entre história e narrativa ficcional, com ênfase nos processos de construção simbólica e nas estratégias romanescas mobilizadas por João Ubaldo Ribeiro para reequacionar as perspectivas hegemônicas sobre o passado brasileiro. Essa investigação revelou como a sátira, em diálogo estreito com o romance histórico dos nossos dias, conforme Lukács (2011) e Anderson (2007), opera como um dispositivo estético e ideológico de reformulação das narrativas hegemônicas, permitindo uma revisão crítica das dinâmicas sociais, políticas e culturais que conformam a identidade nacional.

O capítulo subsequente dará continuidade a este percurso analítico, revisitando os eixos temáticos aqui explorados sob uma perspectiva comparativa, agora voltada para a análise de *TN*, de Carlos Fuentes. Por meio de uma abordagem rigorosa e fundamentada nos preceitos da crítica literária, buscar-se-á desvendar os diálogos, convergências e contraposições que a obra estabelece em seu interior, bem como em relação a *VPB*. Será investigado, a partir dos mesmos eixos temáticos, como *TN* se inscreve na tradição do romance histórico latino-americano, posicionando-se como uma narrativa de amplitude monumental que dialoga com as dinâmicas históricas e socioculturais do continente e amplia as possibilidades interpretativas dessa forma literária. Além disso, pretende-se destacar como *TN*, em sua multiplicidade, contribui para reconfigurar o mencionado gênero mediante a sátira, propondo novas formas de pensar a intersecção entre literatura e as narrativas de poder, história e identidade cultural na América Latina.

Capítulo IV: *Terra nostra*: romance histórico satírico da história do México

Publicado em 1975, *TN* é uma narrativa que entrelaça a história da América Latina e da Península Ibérica com tempos históricos e míticos, desafiando a linearidade tradicional da narrativa histórica. Tal romance exemplifica o envolvimento de Carlos Fuentes com as questões históricas, culturais e sociais da América Latina, notadamente quando considerado o contexto de repressão política sob regimes autoritários pelos quais o continente passava.⁷¹ A obra remete o leitor às tensões sociais de tal época, revisitando criticamente a história colonial e os impactos das interações entre civilizações indígenas e conquistadores europeus. Fuentes urde uma narrativa que questiona a linearidade histórica, propondo uma concepção cíclica do tempo, característica das culturas indígenas pré-hispânicas, e contrastando-a com a visão linear europeia. Essa abordagem permite uma reflexão sobre a complexidade do passado latino-americano, desdobrando-se em uma tapeçaria de múltiplas interpretações históricas.

Fuentes desconstrói a linearidade tradicional da história ao adotar uma visão cíclica do tempo, característica das culturas indígenas pré-hispânicas, contrapondo-a à perspectiva linear europeia. Tal estratégia — combinada às diversas formas de narração entre a primeira, a segunda e a terceira pessoa, em um estilo barroco, poético e complexo, que se aproxima do ensaísmo — possibilita o resgate das memórias silenciadas pela versão oficial da história, por meio de uma narrativa polifônica e satírica que se desdobra em uma tapeçaria rica de significados.

Como já assinalado, *TN* se divide em três partes: “O Velho Mundo”, “O Novo Mundo” e “O Outro Mundo”. Na primeira delas, ambientada sobretudo na Espanha dos séculos XVI e XVII, o autoritarismo é personificado na figura do Senhor, uma fusão de Carlos V e Felipe II, governando a partir do palácio do Escorial. Personagens como Celestina, enigmática e essencial para os desdobramentos do enredo, e Polo Febo, que conecta o presente ao passado mítico, desempenham papéis cruciais. Polo, testemunha dos eventos apocalípticos de 1999 em Paris, descritos no primeiro e no último capítulos do romance, é parte de uma narrativa que liga o passado ao futuro. Ludovico, figura intelectual e crítica, enriquece a trama com reflexões sobre o poder e a subversão. Na segunda parte do romance, o Peregrino, guiado por símbolos como a

⁷¹ De acordo com Ramírez (2011, p. 25), “Ao longo da revisão histórica registrada na obra, [Carlos Fuentes] tenta diagnosticar o labirinto político hispânico desse período aludindo às manifestações fascistas e à agonia de Francisco Franco na Espanha, o terrorismo de Estado praticado no Chile, Argentina, Uruguai, Bolívia, Peru, Guatemala e República Dominicana; a corrupção e monopólio do poder no México e ao caudilhismo e à dependência político-econômica de toda a região do Caribe em relação aos Estados Unidos da América”.

Serpente Emplumada (Quetzalcóatl), representa a recriação dos mitos mesoamericanos e os desafios da conquista e resistência. Sua jornada pelo império asteca encapsula o encontro e o conflito cultural entre “O Velho Mundo” e “O Novo Mundo”. Já na terceira parte, a imaginação subversiva e os movimentos heréticos desafiam o poder monolítico do Senhor, culminando em uma visão de renovação e esperança, simbolizada pela fusão de Polo Febo e Celestina. Sob tal configuração, *TN* se apresenta como uma obra que, ao mesmo tempo, revisita e recria o passado, oferecendo uma profunda reflexão sobre o poder, a identidade e a resistência cultural na América Latina.

Neste capítulo, tal como no anterior, examinaremos as representações dos mesmos temas, novamente sob o enfoque da figuração do método satírico e do romance histórico. Cada um desses tópicos será analisado com base em abordagens interpretativas e investigativas que privilegiam os fundamentos teóricos do romance histórico e os elementos estruturais da sátira. Nesse contexto, buscaremos compreender de que maneira essas estratégias narrativas dialogam com as dinâmicas históricas e culturais, contribuindo para a problematização de estruturas de poder e identidade. Ademais, serão considerados os aportes da fortuna crítica acerca do autor e de sua obra, enriquecendo a análise e ampliando as perspectivas interpretativas.

4.1. A questão europeia

Em grande parte dos estudos acadêmicos de literatura que se dedicam à intrincada tessitura de *TN* — a maioria dos quais busca decifrar suas estratégias narrativas, os significados simbólicos de cada personagem e de cada passagem do enredo, em um percurso tanto escatológico quanto hermenêutico —, há um consenso sobre o personagem que melhor condensa a imagem do sujeito europeu. Trata-se de Polo Febo, também referido no romance como o Peregrino, uma das poucas personagens que aparece tanto no início quanto no final da narrativa, reforçando o simbolismo explicitado em seu próprio nome.⁷²

Embora se reconheçam essas múltiplas representações, característica compartilhada, como se verá, pela maioria dos personagens da referida narrativa, nosso foco, neste tópico, recairá sobre as aparições iniciais e finais desse personagem, ocorridas, respectivamente, em 14

⁷² Segundo Rodríguez (1990), a representação de Polo Febo também é figurada, em *TN*, por meio dos três jovens naufragos espanhóis — o Bobo, Don Juan e o Peregrino —, do jovem mexicano de Veracruz e do mexicano do apocalipse parisiense.

de julho e 31 de dezembro de 1999. Tal recorte temporal se justifica, sobretudo, pelo fato de essas datas representarem marcos primordiais no que se pode deduzir da simbologia do romance em estudo, partindo-se da vasta fortuna crítica do autor.

Como esclarece Juan Navarro (2002), *TN* se configura como um exemplar paradigmático da revisão do passado, característica central da obra completa de Carlos Fuentes. Redigida entre 1968 e 1975, em um período marcado pela opressão de regimes totalitários na Espanha e na maior parte da América hispânica, a obra busca, com uma precisão crítica, os elementos necessários para entender a encruzilhada histórica em que se encontra o mundo hispânico na segunda metade do século XX (ARENAS, 2004). Para tanto, Fuentes reescreve uma parte substancial da história ocidental, centrando sua atenção nas origens da Idade Moderna e no confronto cultural entre a opulenta Espanha imperial e o México pré-hispânico, cujas interações tornam-se fundamentais para o desenvolvimento da trama. Mas é na apresentação de uma Paris apocalíptica, pois, que a sátira dá o primeiro ar da graça, como no excerto abaixo, que reporta o leitor ao dia 14 de julho de 1999, data em que se comemora a Tomada da Bastilha:

Graças a uma investigação superficial, as autoridades desorientadas chegaram à conclusão de que aquela pintura era mármore e essa invisibilidade, cristal. As imagens dentro da basílica mudaram, como ela, de cor e de raça: como fazer o sinal da cruz diante do ébano lustroso de uma Virgem congoleza? Como esperar o perdão dos lábios grossos de um Cristo negroide? As pinturas e esculturas do museu, por sua vez, adquiriram uma opacidade que muitos atribuíram ao contraste com as paredes, pisos e tetos cristalinos. Ninguém pareceu se incomodar com o fato de que a Vitória de Samotrácia levitava sem aparente sustentação; afinal, justificava suas asas. A dúvida voltou a se apoderar dos espíritos quando se observou que, precisamente devido à sua recém-adquirida densidade em meio a tanta leveza, a máscara do Faraó se sobrepunha, na nova perspectiva liberada, aos traços da Gioconda, e estes, aos de Napoleão de David (FUENTES, 1975, p. 13-14, tradução nossa).⁷³

Entendemos a citação acima como uma sátira dirigida à colonialidade do poder e à construção eurocêntrica da história e da arte, problematizando os modos de representação e hierarquização cultural que moldaram as sociedades latino-americanas. A passagem se estrutura em torno da transformação das imagens sacras e artísticas, evidenciando como a materialidade

⁷³ Gracias a una somera investigación, las despistadas autoridades llegaron a la conclusión de que aquella pintura era mármol y esta invisibilidad cristal. Las imágenes dentro de la basílica cambiaron, como ella de color, de raza: ¿cómo persignarse frente al ébano lustroso de una Virgen congoleza, cómo esperar el perdón de los gruesos labios de un Cristo negroide? Los cuadros y las esculturas del museo, en cambio, adquirieron una opacidad que muchos decidieron atribuir al contraste con los muros, pisos y techos cristalinos. Nadie pareció incomodarse porque la Victoria de Samotracia levitara sin aparente sustento; al fin justificaba sus alas. La duda volvió a apoderarse de los espíritus cuando se observó que, precisamente en virtud de su recién adquirida espesura en medio de tanta ligereza, la máscara del Faraón se sobreponía, en la nueva perspectiva liberada, a los rasgos de la Gioconda y éstos a los del Napoleón de David.

dessas representações altera sua percepção e legitimação dentro de um quadro ideológico específico. A mudança de cor e de raça das imagens religiosas — a Virgem e Cristo tornando-se negros — revela o caráter arbitrário das construções simbólicas do Ocidente e questiona os paradigmas que legitimam certas formas de devoção e poder (OLOFF, 2011). A interrogação retórica (“Como se persignar diante do ébano lustroso de uma Virgem congoleza? Como esperar o perdão dos grossos lábios de um Cristo negroide?”) aponta, por sua vez, para a persistência do racismo estrutural, sugerindo que a sacralidade dessas figuras, outrora indiscutível, se torna problemática quando sua estética se desvia da matriz branca europeia.

Além disso, a menção ao museu e à disposição das obras remete à ideia de um cânone artístico consolidado como instrumento de poder e dominação. A opacidade das pinturas e esculturas pode ser lida como uma metáfora para a alienação e a exclusividade dos espaços de preservação da cultura europeia, em contraste com os “muros, pisos e tetos cristalinos” que dissolvem os enquadramentos convencionais. A reordenação das imagens – a máscara do faraó sobrepondo-se à Gioconda e esta ao Napoleão de David – desestabiliza as hierarquias tradicionais e sugere um tensionamento das narrativas hegemônicas, revelando conexões submersas entre os legados africano, latino-americano e europeu (COIRA, 2003). O detalhe final, que mostra a Mona Lisa sorrindo acompanhada, aponta para uma releitura da história da arte, que se liberta das convenções impostas pelos enquadramentos institucionais e abre-se a novas interpretações e possibilidades de representação.

Ademais, a citação ilumina a história dos países da América Latina ao expor a tensão entre heranças coloniais e processos de resistência e reinterpretação cultural. A transformação das imagens pode ser lida como uma alegoria da mestiçagem e da pluralidade étnica latino-americana, que desafia as fronteiras raciais impostas pelo colonialismo (BARRENECHEA, 2011). A dissolução dos limites do museu e a justaposição de figuras históricas sugerem, todavia, uma reavaliação das narrativas dominantes e uma reivindicação de protagonismo para aqueles historicamente marginalizados. Nesse sentido, Fuentes questiona a suposta transparência e universalidade dos discursos históricos e artísticos ocidentais, denunciando sua função excludente e propondo um olhar crítico que desestabiliza as certezas sobre identidade, cultura e poder.

Dessa maneira, a sátira fuentiana, conforme preludiada Lukács (2009a), ao assumir um caráter combativo, não se limita à denúncia ou ao sarcasmo, mas se revela como um modo de figuração que desmascara as contradições da realidade social, expondo-lhe a vacuidade e revelando a estrutura ideológica que os sustenta. Por meio dessa operação, a sátira questiona a narrativa histórica oficial, ao mesmo tempo que a desarticula, reconstruindo-a a partir de um

contraste crítico que evidencia os mecanismos de dominação e legitimação do poder.

No primeiro capítulo em que aparece — por sinal, o primeiro capítulo do romance, intitulado “Carne, esferas, olhos cinzentos junto ao Sena” —, Polo Febo é um jovem mexicano, habitante de uma Paris às portas do século XX. É visível seu incômodo de habitar uma cidade tomada por seres humanos em constante metamorfose, num ambiente de completo colapso. E, de súbito, esse cenário se descortina diante de si, numa manifestação satirizada de um mundo desfigurado, em ebulição; de modo que:

o Arco do Triunfo se transformou em areia e a Torre Eiffel em zoológico. Falamos de aparências, pois, uma vez passada a primeira agitação, ninguém se deu ao trabalho de tocar a areia que, aos olhos de todos, parecia sempre pedra. [...] No que se refere à torre do senhor Eiffel, sua transformação só foi criticada pelos suicidas potenciais, que ao fazê-lo revelaram suas intenções insanas e deveriam manter compostura, aguardando a construção de locais equivalentes para o fim. [...] O público se divertiu ao ver que a ferrugem da Exposição Universal serviu como balanço de macacos, rampa de leões, abrigo de ursos e aviário lotado. Quase um século de reproduções, símbolos e referências a tinha reduzido ao mais triste e afetuoso estado de lugar comum. Agora, o voo contínuo, a dispersão de pombos, as formações de gansos, as solidões de corujas e os cachos de morcegos farsantes e indecisos, em meio a tantas metamorfoses, entretiam e agradavam. A inquietação começou quando uma criança apontou o voo de um abutre que, abrindo as asas na ponta da estrutura, fez um vasto círculo sobre Passy e, em seguida, voou em linha reta até as torres de Saint-Sulpice, onde se instalou em um canto da eterna restauração daquele templo e olhou, com avidez e irritação, as ruas desertas do bairro (FUENTES, 1975, p. 14-15, tradução nossa).⁷⁴

O excerto acima, que dialoga com o recorte anterior de *TN*, constitui de modo semelhante uma crítica à obsolescência dos símbolos de poder e à artificialidade das narrativas históricas hegemônicas, desmontando as representações que sustentam o imaginário ocidental. A transformação do Arco do Triunfo em areia e da Torre Eiffel em zoológico, por exemplo, sugere uma revisão das noções de monumentalidade e progresso, questionando a solidez e a permanência desses marcos culturais. O fato de ninguém tocar a areia, que “parecia sempre pedra”, evidencia a natureza ilusória da história oficial, mantida intacta pelo hábito e pela

⁷⁴ el Arco del Triunfo se convirtió en arena y la Torre Eiffel en jardín zoológico. Hablamos de apariencias pues una vez pasada la primera agitación, nadie se tomó el trabajo de tocar la arena que, a ojos vistas, parecía siempre piedra. [...] Por lo que se refiere a la torre del señor Eiffel, su transformación sólo fue criticada por los suicidas potenciales, quienes al hacerlo revelaron sus insanas intenciones y debieron guardar compostura, en espera de que se construyesen arrojaderos equivalentes. [...] Al público le divirtió que la oxidada traba de la Exposición Universal sirviese como columpio de monos, rampa de leones, guarida de osos y pobladísimo aviario. Casi un siglo de reproducciones, símbolos y referencias la había reducido al más triste y entrañable estado de lugar común. Ahora, el vuelo continuo, la dispersión de palomas, las formaciones de gansos, las soledades de búhos y los racimos de murciélagos farsantes e indecisos en medio de tantas metamorfosis, entretenían y agradaban. La inquietud comenzó cuando un niño señaló el paso de un buitre que, desplegando las alas en la punta del armazón, trazó un vasto círculo sobre Passy y en seguida voló en línea recta hacia las torres de Saint-Sulpice, donde se instaló en un rincón del perpetuo andamiaje de la eterna restauración de ese templo y miró, con avaricia e irritación, las calles desiertas del barrio.

convenção social, sem necessidade de verificação empírica (ROCHA; PANTOJA, 2012). Da mesma forma, a conversão da Torre Eiffel em um zoológico ressignifica um dos maiores ícones do imperialismo francês, utilizado originalmente para exaltar a engenharia e a ciência europeias, agora reduzido a uma estrutura habitada por animais e observada com indiferença.

A sátira se intensifica à medida que Fuentes descreve a recepção pública dessas transformações. A crítica recai sobre o esgotamento simbólico da Torre Eiffel, um artefato que, ao longo de quase um século de reprodução incessante, tornou-se um “lugar comum”, desprovido de significado genuíno. O cenário se agrava com a aparição do abutre, que sobrevoa Passy e se instala nas torres de Saint-Sulpice, um templo em eterna restauração. A figura da ave de rapina, associada à morte e à decomposição, sugere um prenúncio de ruína, revelando um Ocidente em decadência, sustentado por símbolos históricos cuja força original já se dissipou (TORNERO, 2018).

Essa passagem ilumina a história dos países da América Latina ao denunciar a fragilidade dos discursos que legitimaram a colonização e a modernidade periférica. A transformação dos monumentos parisienses pode ser lida como uma metáfora do declínio da hegemonia europeia e da reconfiguração das relações de poder no mundo pós-colonial. Ao mesmo tempo, a presença de animais na Torre Eiffel remete o leitor às exposições etnográficas do século XIX, nas quais povos colonizados eram exibidos como parte do espetáculo imperialista (ČULO, 2015). A substituição dos seres humanos pelos animais inverte essa lógica, tornando a estrutura um espaço de entretenimento trivial e destituído de sua aura civilizatória. Dessa forma, Fuentes questiona a perenidade dos marcos ocidentais e sugere que, assim como os monumentos de pedra podem se desfazer em areia, as narrativas coloniais também podem ser reestruturadas.

Em termos satíricos, conforme os postulados de Lukács (2009a), o texto se utiliza da figuração grotesca de elementos icônicos para denunciar a perda de relevância, a superficialidade e o desespero existencial de uma sociedade à beira do colapso. O uso da crítica velada ao consumismo e à alienação da sociedade, segundo Hernández (1993), reforça o tom satírico da narrativa, apontando para um futuro em que a história e a cultura são irreconhecíveis e reduzidas a um espetáculo vazio e desolado.

Tais postulados são reforçados pelos seguintes argumentos de Ramírez (2011, p. 25):

Carlos Fuentes busca em seu romance uma chave que permita explicar a conjuntura histórica do mundo hispânico da segunda metade do século XX. Ao longo da revisão histórica registrada na obra, tenta diagnosticar o labirinto político hispânico desse período aludindo às manifestações fascistas e à agonia de Francisco Franco na

Espanha, o terrorismo de Estado praticado no Chile, Argentina, Uruguai, Bolívia, Peru, Guatemala e Republica Dominicana; a corrupção e monopólio do poder no México e ao caudilhismo e à dependência político-econômica de toda a região do Caribe em relação aos Estados Unidos da América. Comenta que o escritor mexicano reescreve grande parte da história ocidental, centrando sua atenção na alvorada da Idade Média e no enfrentamento cultural entre a Espanha imperial e o México pré-hispânico.

Semelhantes impressões se confirmam, de fato, quando a sátira continua a se manifestar no capítulo inaugural — como no caso abaixo, no qual se nota a sua presença por intermédio da crítica sobre as tradições e valores europeus:

Graças a uma investigação superficial, as autoridades desorientadas concluíram que aquela pintura era mármore e essa invisibilidade, cristal. As imagens dentro da basílica mudaram, assim como ela, de cor e de raça: como se persignar diante do ébano lustroso de uma Virgem congoleza? Como esperar o perdão dos grossos lábios de um Cristo negroide? Já as pinturas e esculturas do museu adquiriram uma opacidade que muitos atribuíram ao contraste com os muros, pisos e tetos cristalinos. Ninguém pareceu incomodado pelo fato de a Vitória de Samotrácia levantar sem sustentação aparente; afinal, justificava suas asas. A dúvida voltou a tomar conta dos espíritos quando se percebeu que, precisamente em virtude de sua recém-adquirida densidade em meio a tanta leveza, a máscara do Faraó se sobrepunha, na nova perspectiva liberada, aos traços da Gioconda, e estes, aos do Napoleão de David. Além disso, a dissolução das molduras habituais na transparência e a consequente liberação dos espaços puramente convencionais permitiram observar que a Mona Lisa, com os braços cruzados, não estava sozinha. E sorria (FUENTES, 1975, p. 13-14, tradução nossa).⁷⁵

Como indicado, a sátira no trecho acima manifesta-se a partir da reinterpretação dos símbolos culturais que sustentam a grandiosidade da arte e da história europeias. A justaposição absurda da máscara do Faraó, dos traços da Gioconda e do Napoleão de David evidencia uma crítica à forma como essas figuras e obras, “outrora reverenciadas como pilares da identidade ocidental, perdem sua singularidade e tornam-se parte de um jogo irônico de superposição e relativização” (COLCHERO GARRIDO, 2011, p. 128, tradução nossa).⁷⁶

A imagem da Mona Lisa “não estar sozinha” e “sorri” intensifica o tom satírico, ao

⁷⁵ Gracias a una somera investigación, las despistadas autoridades llegaron a la conclusión de que aquella pintura era mármol y esta invisibilidad cristal. Las imágenes dentro de la basílica cambiaron, como ella de color, de raza: ¿cómo persignarse frente al ébano lustroso de una Virgen congoleza, cómo esperar el perdón de los gruesos labios de un Cristo negroide? Los cuadros y las esculturas del museo, en cambio, adquirieron una opacidad que muchos decidieron atribuir al contraste con los muros, pisos y techos cristalinos. Nadie pareció incomodarse porque la Victoria de Samotracia levitara sin aparente sustento; al fin justificaba sus alas. La duda volvió a apoderarse de los espíritus cuando se observó que, precisamente en virtud de su recién adquirida espesura en medio de tanta ligereza, la máscara del Faraón se sobreponía, en la nueva perspectiva liberada, a los rasgos de la Gioconda y éstos a los del Napoleón de David. Es más: la disolución de los marcos habituales en la transparencia y la consiguiente liberación de los espacios puramente convencionales permitió apreciar que Mona Lisa, con los brazos cruzados, no estaba sola. Y sonreía.

⁷⁶ En otro tiempo reverenciadas como pilares de la identidad occidental, pierden su singularidad y se convierten en parte de un juego irónico de superposición y relativización.

insinuar que mesmo uma obra tão emblemática não está imune à banalização ou à distorção de seu significado original — algo que reforça o argumento de que, segundo Bosi (1977, p. 162) a sátira devem imergir “resolutamente na própria cultura”. O sorriso, geralmente interpretado como enigmático, assume aqui uma dimensão cômica, sugerindo complacência ou até mesmo ironia diante de sua situação. Ao dissolver “os marcos habituais” e liberar “os espaços puramente convencionais”, o texto metaforiza a quebra das fronteiras simbólicas entre o que é considerado elevado ou vulgar, histórico ou trivial.

Essa abordagem critica a cultura europeia por sua cristalização do passado, enquanto expõe sua incapacidade de renovar esses símbolos de forma significativa no presente. A sátira, assim, revela o vazio por trás da suposta grandiosidade, desmontando a sacralidade da tradição cultural e artística da Europa; por isso mesmo, segundo Freire (2004, p. 188), “a sátira tem uma identificação estrutural com o presente — com o efêmero, portanto — ainda que, na superfície se apresente como uma abordagem do passado, e está ligada diretamente à ação política”.

Situação semelhante é narrada algumas páginas à frente do romance, ainda sob o foco da trajetória de Polo Febo, onde se diz que:

Nem o cloro purificou as águas, nem o correio chegou ao tempo. E os micróbios imputaram seu reino triunfal sobre as vacinas: indefesos humanos, vermes imunes. [...] No *Dialogus Miraculorum*, o cronista Cesarius von Heisterbach advertiu que na cidade de Paris, fonte de toda sabedoria e manancial das escrituras divinas, o persuasivo demônio inculcou uma perversa inteligência em alguns homens sábios (FUENTES, 1975, p. 17-18, tradução nossa).⁷⁷

Ora, este trecho apresenta uma crítica satírica que se revela tanto no plano narrativo quanto na construção simbólica, configurando uma representação da decadência da modernidade europeia — algo que, conforme Soethe (2003), era tema frequente da poesia satírica alemã do século XX. A passagem destaca o fracasso das instituições modernas, como a ciência e a tecnologia, ao abordar o colapso de sistemas que outrora representaram o progresso civilizacional. A sátira, conforme Rocha e Pantoja (2012), emerge no contraste entre as expectativas utópicas do progresso e a realidade distópica: as vacinas perdem sua eficácia, os sistemas postais tornam-se inoperantes e a purificação das águas é incapaz de sustentar o básico da sobrevivência humana. O tom satírico denuncia esses colapsos, inserindo-os em um contexto onde os “vermes imunes” triunfam sobre a humanidade indefesa, simbolizando a inversão do

⁷⁷ Ni la clorina purificaba las aguas, ni el correo llegaba a tiempo. Y los microbios habían impuesto su reino triunfal sobre las vacunas: indefensos humanos, gusanos inmunes. [...] En el *Dialogus Miraculorum*, el cronista Cesarius von Heisterbach advirtió que en la ciudad de París, fuente de toda sabiduría y manantial de las escrituras divinas, el persuasivo demonio inculcó una perversa inteligencia en algunos hombres sabios.

ideal iluminista que colocava o homem no centro do domínio sobre a natureza, o que enfatiza o caráter combativo da sátira (LUKÁCS, 2009a).

Semelhante excerto estabelece também uma reflexão crítica acerca da condição humana, do progresso e da autoridade do saber. Ele se insere no contexto do romance histórico, no qual Carlos Fuentes examina o impacto das forças históricas e sociais sobre os indivíduos e as coletividades. A frase “nem o cloro purificou as águas, nem o correio chegou ao tempo” sugere uma falha no avanço da civilização, um tipo de retrocesso ou estagnação, que pode ser interpretado como uma crítica à ideia de progresso linear, tão comum nas visões hegemônicas da modernidade. A imagem de micróbios triunfando sobre as vacinas sugere que os males do passado continuam a assombrar a humanidade, como se as soluções ou as melhorias tecnológicas não fossem suficientes para erradicar as mazelas sociais e existenciais.

Este ponto de vista se relaciona diretamente com a análise de Georg Lukács sobre o romance histórico, particularmente em sua tese sobre a obra de arte como um reflexo da totalidade histórica. Para Lukács (2011), o romance histórico narra eventos históricos como forma de reflexão crítica sobre a relação entre os indivíduos e as forças sociais, econômicas e políticas que os moldam. Ao abordar a falha do progresso e o triunfo dos micróbios sobre as vacinas, Fuentes ressoa com a ideia lukácsiana de que o romance histórico expõe as contradições internas das sociedades e das ideias dominantes, mostrando como o indivíduo está imerso em uma trama de forças que escapam ao seu controle e compreensão.

Além disso, a referência a Cesarius von Heisterbach e a sua citação sobre Paris como fonte de toda sabedoria aponta para o problema do saber e do poder, um tema recorrente na obra de Fuentes (GARCÍA-CARO, 2014). Isso se alinha com a análise de Lukács (2011) sobre como o romance histórico reflete a complexidade das ideias e dos valores em um dado período, narrando os eventos históricos determinantes e refletindo criticamente, ao mesmo tempo, sobre as ideologias e os discursos que estruturam a história. O demônio que incita uma “perversa inteligência” nos “homens sábios” sugere a manipulação do saber para fins ideológicos, algo que vai ao encontro da forma como Lukács observa a literatura histórica como um espaço de confrontação entre diferentes formas de consciência histórica.

A fumaça o envolvia; mas alguém sitiado pela fumaça acredita manter um espaço de clareza ao redor de sua própria presença física: ninguém, capturado pela névoa, sente-se materialmente devorado por ela; eu não sou a névoa, disse Polo a si mesmo, a névoa apenas me envolve como envolve as estátuas dos quatro oradores sagrados. Estendeu para fora da fumaça, mas também em direção a ela, a única mão, e logo a retirou, assustado, para escondê-la atrás do cartaz que lhe cobria o peito; em poucos segundos, sua mão estendida, introduzida na fumaça, havia roçado em carne alheia, corpos rápidos, nus e estranhos. Escondeu os dedos que lembravam e guardavam a sensação

de um grosso óleo, quase uma manteiga. Corpos alheios, corpos invisíveis e, no entanto, presentes, velozes, cobertos de gordura. Sua única mão não mentia. Ninguém o viu; mas Polo sentiu vergonha por ter sentido medo. O verdadeiro motivo desse medo não foi a descoberta casual de uma veloz fila de corpos, escondidos pela fumaça e em marcha rumo à igreja, mas a simples imagem de sua única mão estendida, devorada pela fumaça. Invisível. Desaparecida. Mutilada pelo ar. Só tenho uma. Só me resta uma (FUENTES, 1975, p. 19-20, tradução nossa).⁷⁸

O personagem Polo Febo, no trecho citado, se encontra em um espaço de conflito interno, envolto por uma névoa, que pode ser vista como uma metáfora das forças históricas e sociais que o cercam e o diluem enquanto indivíduo. Sua percepção de si mesmo como algo ainda distinto da névoa (“eu não sou a névoa”) evidencia, por isso mesmo, a tentativa do ser humano de manter uma identidade em meio ao caos e à obscuridade das transformações históricas. O momento de contato com os outros corpos, de fato, simboliza a constante presença das forças coletivas que moldam a experiência individual, mesmo que invisíveis ou despersonalizadas. Polo Febo, ao se distanciar da névoa com vergonha de sua própria percepção, encontra uma forma de se identificar com o coletivo, de se alienar e sentir o peso de um medo que não é completamente racional. Semelhante excerto ecoa a visão de Lukács (2011) de que os romances históricos narram o passado, explorando como os personagens que tentam frequentemente se afirmar como sujeitos autônomos, muitas vezes incapazes de controlar ou entender as forças maiores em jogo.

Já Tzvetan Todorov (2019), em *A conquista da América*, examina a relação entre os conquistadores europeus e os povos indígenas do continente, abordando como a chegada dos europeus, enquanto evento histórico, foi marcada pela percepção de alteridade e pela transformação das identidades. Para Todorov, a experiência da descoberta e do contato com o “outro” foi fundamental para a construção da identidade dos europeus, que, ao se defrontarem com culturas desconhecidas, muitas vezes buscavam justificar suas ações com base em um sentimento de superioridade e uma noção de universalidade de sua própria cultura. O trecho de Fuentes pode ser lido à luz dessa reflexão, já que o personagem Polo Febo, ao entrar em contato

⁷⁸ El humo le rodeaba; pero alguien sitiado por el humo cree mantener un espacio de claridad alrededor de su propia presencia física: nadie, capturado por la bruma, se siente materialmente devorado por ella; no soy la bruma, se dijo Polo, la bruma sólo me rodea como rodea a las estatuas de los cuatro oradores sagrados. Alargó desde el humo pero también hacia el humo la única mano y en seguida la retiró, espantado, para guardarla detrás del cartel que le cubría el pecho; en un par de segundos, su mano extendida, introducida dentro del humo, había rozado carne ajena, cuerpos veloces, desnudos y ajenos. Escondió los dedos que recordaban y conservaban el tacto de un grueso aceite, casi una manteca. Cuerpos ajenos, cuerpos invisibles y sin embargo presentes, veloces, cubiertos de grasa. Su única mano no mentía. Nadie lo observó; pero Polo sintió vergüenza por haber sentido miedo. El verdadero motivo de ese miedo no fue el descubrimiento casual de una veloz fila de cuerpos, escondidos por el humo y en marcha hacia la iglesia, sino la simple imagen de su única mano adelantada, devorada por el humo. Invisible. Desaparecida. Mutilada por el aire. Sólo tengo una. Sólo me queda una.

com os “corpos alheios”, experimenta uma sensação de despersonalização e desorientação. Ele sente o medo do outro, do que não é conhecido, e, ao mesmo tempo, sente vergonha por sua própria reação. Isto remete ao processo de descoberta e de desconforto diante do outro descrito por Todorov, onde a identidade do sujeito europeu (ou, no caso, Polo Febo) é colocada em questão no momento em que ele entra em contato com o que é invisível e estranho. Os “corpos alheios” que Polo encontra são mais do que corpos reais, eles representam o encontro com a alteridade, o desconhecido, e a dificuldade de entendê-lo e aceitá-lo sem um marco de referência.

Ademais, a referência à névoa e à sensação de perda da própria mão pode ser interpretada como uma metáfora da alienação causada pela descoberta do outro. Polo, como os colonizadores europeus, sente sua identidade sendo apagada ou diluída na interação com o outro. Essa sensação de ser “mutilado” pelo ar, pela fumaça, pode ser entendida como um reflexo da perda da autonomia e da clareza identitária diante do encontro com a alteridade, tema central em Todorov, que sugere que a colonização transformou as culturas nativas e, por extensão, as identidades dos próprios colonizadores.

Cada contingente se ia unindo aos outros em frente à igreja de Saint-Germain, no meio dos vivos, brindes e piadas de alguns, o espanto sepulcral e a fascinação de outros, e os coros ocasionais, dispersos, flutuantes, que voltavam a cantar *La Carmagnole* e *Ca Ira*. Contraditórias e simultaneamente, as vozes exigiam a forca para o poeta Villon e o fuzilamento para o usurpador Bonaparte, pediam marchas contra a Bastilha e contra o governo de Thiers em Versalhes, recitavam desorganizados os poetas Gringoire e Prévert, clamavam contra os assassinos do Duque de Guisa e os excessos da rainha Margot, anunciavam confusamente a morte do amigo do povo em sua tina de água morna e o nascimento do futuro rei Sol no leito gelado de Ana da Áustria; [...] milhares de pessoas lutavam por um lugar de preferência, cantavam, riam, comiam, gemiam, se exaustavam, se abraçavam, se repeliam, faziam piadas entre si, choravam e bebiam, enquanto o tempo se infiltrava em Paris como num drenagem turbulento e os peregrinos descalços se davam as mãos para formar um duplo círculo cujos extremos tocavam, ao norte, a Livraria Gallimard e o Café Le Bonaparte, a oeste o Café des Deux Magots, ao sul o Drugstore e a loja de discos Vidal e a boutique Ted Lapidus e a oeste a própria igreja, alta, severa e coberta (FUENTES, 1975, p. 22, tradução nossa).⁷⁹

⁷⁹ Cada contingente se iba uniendo a los demás frente a la iglesia de Saint-Germain, en medio de los vivos, los brindis y las bromas de algunos, el sepulcral espanto y fascinación de otros, y los ocasionales, dispersos, flotantes coros que volvían a cantar *La Carmagnole* y *Ca Ira*. Contradictoria y simultáneamente, las voces exigían la horca para el poeta Villon y el fusilamiento para el usurpador Bonaparte, pedían marchas contra la Bastilla y contra el gobierno de Thiers en Versalles, recitaban sin concierto al poeta Gringoire y al poeta Prévert, clamaban contra los asesinos del Duque de Guisa y los excesos de la reina Margot, anunciaban confusamente la muerte del amigo del pueblo en su tina de agua tibia y el nacimiento del futuro rey Sol en el lecho helado de Ana de Austria; éste gritaba un pollo en cada cazuela, aquél un bastón de mariscal en cada mochila, el otro París bien vale una misa, el de más allá ¡enriquecéos!, el de más acá ¡la imaginación al poder! y una voz aguda, ululante, anónima, vencía a todas las demás, gritando, repitiendo, obsesivamente, oh crimen cuántas libertades se cometen en tu nombre; de la rue du Four al Carrefour de l'Odéon, miles de personas luchaban por un lugar de preferencia, cantaban, reían, comían, gemían, se agotaban, se abrazaban, se repelían, bromeaban entre sí, lloraban y bebían, mientras el tiempo se colaba hacia París como hacia un drenaje turbulento y los peregrinos descalzos se tomaban de las

Tal citação apresenta, como as outras até aqui analisadas, uma representação literária do caos e da dissolução das estruturas políticas e sociais da Europa, abordando uma crítica direta e mordaz à questão europeia. A miscelânea de vozes e demandas contraditórias, como as exaltações e os clamores pela execução de figuras históricas, revela a irracionalidade e a incoerência de um momento histórico caracterizado por lutas ideológicas desordenadas (VAN DER LINDE, 2007). A menção ao poeta Villon, à violência política e à manipulação histórica de figuras como Bonaparte, além da referência a uma Revolução que se autoinflige, denuncia o impasse político europeu.

A busca por um lugar de preferência, a luta frenética por um espaço que, ao final, se dissolve em um círculo sem centro — metáfora da falência de um ideal europeu — constitui uma crítica explícita à fragmentação de valores e à falácia da liberdade prometida pelas revoluções. A imagem dos peregrinos descalços, formando um círculo com seus corpos e tocando os pontos mais emblemáticos de Paris, evoca o dilema da busca por identidade. Simultaneamente, sublinha-se o desgaste da cultura política e social do continente, cujas soluções, em vez de serem históricas ou eficazes, tornam-se repetitivas e esvaziadas, diluindo-se nas infinitas contradições do tempo. Tal desgaste, em tom de denúncia, também dá a ver o tom corretivo próprio da sátira (LUKÁCS, 2009a).

Eles são magníficos: todos os miseráveis, os mendigos, os aventureiros e os enamorados se unem a eles. Prometeram que os pecados não seriam punidos e que a pobreza apagaria todas as culpas. Dizem que não existe crime, exceto a corrupção da avareza, o engano do progresso e a vaidade individual; afirmam que a única salvação é desprender-se de tudo o que se possui, até mesmo do próprio nome. Proclamam que todos somos divinos e que, por isso, tudo é comum. Anunciam a proximidade de um novo reino e afirmam viver na alegria perfeita. [...] Eu os vi. São um exército turbulento de mendigos, fornicadores, loucos, crianças, idiotas, dançarinos, cantores, poetas, sacerdotes renegados e eremitas visionários; mestres que abandonaram seus claustros e alunos que profetizam a encarnação de ideias impossíveis, e, acima de tudo, esta: a vida do novo milênio deve expulsar as noções de sacrifício, trabalho e propriedade, para instaurar um único princípio, o do prazer. E dizem que dessa confusão nascerá a última comunidade: a comunidade mínima e perfeita. [...] Vim te avisar, como prometi. Agora você deve me explicar tudo o que não entendo. Por que a cidade mudou tanto? O que significam as luzes sem fogo? As carroças sem bois? [...] Os varais sem roupas penduradas entre as casas? As gaiolas que sobem e descem sem pássaros dentro? A fumaça que sobe do inferno para as ruas? A comida aquecida sem fogo e a neve guardada em cofres? Venha: me tome nos braços novamente e me conte tudo... (FUENTES, 1975, p. 33-34, tradução nossa).⁸⁰

manos para formar un doble círculo cuyos extremos tocaban, al norte, la Librería Gallimard y el Café Le Bonaparte, al oeste el Café des Deux Magots, al sur Le Drugstore y la disquería Vidal y la boutique Ted Lapidus y al oeste la propia iglesia, alta, severa y techada.

⁸⁰ son magníficos: todos los miserables, los vagabundos, los aventureros y los enamorados se unen a ellos. Han prometido que los pecados no serán castigados y que la pobreza borraré todas las culpas. Dicen que no hay más crimen que la corrupción de la avaricia, el engaño del progreso y la vanidad individual; dicen que no hay más

A sátira, nesse contexto, converte-se novamente num mecanismo de denúncia, o qual propõe uma análise mordaz e desconcertante da sociedade e das promessas utópicas que a impulsionam. No texto, é possível observar a tensão entre a risada e a crítica, características marcantes da narrativa dessacralizadora, na descrição das figuras que formam um exército de personagens marginais e desconcertantes — mendigos, fornicadores, loucos, dançarinos, sacerdotes renegados, entre outros. Esses indivíduos, personagens marginais próprios do romance histórico latino-americano dos nossos tempos (PERKOWSKA, 2007), reunidos com a promessa de um novo reino de felicidade e igualdade, são apresentados de forma a expor as falhas e contradições das ideologias que sustentam suas ações.

Tal recorte, ademais, simboliza uma profunda crise que atravessa a história da Europa, especialmente no contexto das transformações sociopolíticas e culturais que marcaram o final da Idade Média e a transição para a modernidade. A ruptura representada pela visão distópica da cidade — sem luzes, sem carros, com varais sem roupas e gaiolas sem pássaros — pode ser interpretada, segundo Ramírez (2011), como uma metáfora das transformações radicalmente disruptivas que a Europa viveu, principalmente após os grandes eventos que marcaram sua história moderna, como as guerras mundiais, as revoluções sociais e os processos de descolonização. Nesse cenário, o mencionado continente, de berço da civilização e centro do poder global, vê-se à beira de um precipício, de modo que as antigas certezas são desfeitas e a ideia de progresso começa a ser questionada.

Por isso mesmo, sob essa descrição de um mundo esvaziado de seus sentidos e símbolos, revela-se a noção de uma Europa que, com o avanço do capitalismo e da revolução industrial, perdeu sua conexão com o humano, com a vida social comunitária e com os valores que haviam sustentado sua organização política e cultural por séculos. As luzes sem fogo e as carroças sem

salvación que desprenderse de cuanto se posee, incluso del nombre propio. Proclaman que todos somos divinos y que por ello todas las cosas son comunes. Anuncian la vecindad de un nuevo reino y dicen vivir en perfecta alegría. [...] Yo los he visto. Son un ejército turbulento de limosneros, de fornicadores, de locos, de niños, de idiotas, de danzarines, de cantantes, de poetas, de sacerdotes renegados y eremitas visionarios; maestros que han abandonado sus claustros y estudiantes que profetizan la encarnación de las ideas imposibles, y sobre todo de ésta: la vida del nuevo milenio debe expulsar las nociones de sacrificio, trabajo y propiedad, para instaurar un solo principio, el del placer. Y dicen que de esta confusión nacerá la última comunidad: la comunidad mínima y perfecta. Al frente de ellos viene un Monje, yo lo he visto: una mirada sin expresión y un rostro sin color; yo lo he escuchado: una voz sin timbre, jadeante; yo lo he conocido en otro tiempo: dijo llamarse Simón. Vine a avisarte, como te prometí. Ahora tú debes explicarme todo lo que no entiendo. ¿Por qué ha cambiado tanto la ciudad? ¿Qué significan las luces sin fuego? ¿Las carretas sin bueyes? [...] ¿Los tendederos sin ropa que cuelgan entre las casas? ¿Las jaulas que suben y bajan sin pájaros adentro? ¿El humo que sale de los infiernos a las calles? ¿La comida calentada sin fuego y la nieve guardada en cofres? Ven: tómate otra vez en tus brazos y cuéntamelo todo...

bois, assim como a fumaça que sobe do inferno, evocam uma realidade alienante e mecanicista, a partir da qual o homem se vê como parte de um sistema impessoal que o reduz à sua função utilitária. Esse processo de desumanização, aliás, já foi abordado por muitos pensadores europeus, como Max Weber, que, em sua análise da racionalização, alertou para a crescente desmagificação do mundo e o domínio de uma lógica puramente instrumental, voltada para o controle e a produção, sem levar em conta as questões éticas e espirituais que tradicionalmente nortearam as ações humanas.

Além disso, a ideia de uma nova comunidade que aboliria as noções de sacrifício, trabalho e propriedade, em favor do prazer, sugere uma ruptura com o ideal iluminista de uma sociedade baseada na razão e na moralidade universal. Essa “comunidade mínima e perfeita”, formada por mendigos, poetas, sacerdotes renegados e visionários, ressurgiu como um reflexo de um mundo que – ressignificado pela sátira, a qual questiona os pilares da modernidade – tenta encontrar alternativas para um novo começo. Essa busca por uma utopia que rejeita a ordem tradicional se aproxima das propostas mais radicais de movimentos sociais, como o anarquismo e o socialismo utópico, que, ao longo da história europeia, procuraram reconfigurar as estruturas de poder e de relação entre os indivíduos. Tais movimentos, que desafiaram o sistema de classes, foram, em muitos casos, vistos como ameaças à estabilidade social e à ordem burguesa, sendo, em algumas situações, cruelmente reprimidos.

Em uma perspectiva histórica mais ampla, essa crítica ao sistema estabelecido e a busca por uma sociedade mais justa, livre e igualitária, mas também potencialmente caótica, remete à tragédia das revoluções e das transformações sociais que marcaram o século XIX e a primeira metade do século XX na Europa. Os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, proclamados pela Revolução Francesa, não se concretizaram sem grandes conflitos e contradições, o que culminou em um ciclo de tensões sociais, de crise do Estado-nação e de ascensão de regimes autoritários, como o fascismo e o nazismo, que procuraram dar respostas definitivas às questões deixadas pela modernidade. A “última comunidade”, que Fuentes descreve como a realização de um desejo de liberdade plena e de prazer, pode, assim, ser vista como uma utopia trágica, uma tentativa de resolver as tensões sociais através da suspensão de toda a moralidade, que por sua vez nos remete à fragilidade de qualquer projeto revolucionário que tente negar os fundamentos históricos que constituem a própria identidade da sociedade.

A sátira, nesse contexto, baseia-se na criação de um distanciamento crítico que expõe as contradições e falhas da sociedade. Mediante essa abordagem, a sátira revela a distância entre os ideais elevados e a realidade opressiva, transformando a narrativa em um potente recurso de questionamento das normas estabelecidas (ROCHA, 2006). A busca por uma comunidade sem

passado, sem história e sem propriedade, baseada unicamente no prazer, pode ser entendida como uma metáfora para a falência das utopias sociais que, ao tentar romper com as normas do presente, acabam por revelar a inconsistência de suas próprias premissas. A sátira, assim, denuncia a hipocrisia e o vazio das ideologias e o sistema social em que essas ideias se inserem.

Os textos até aqui analisados, convém salientar, dizem respeito à trajetória de Polo Febo durante um único dia, a saber, 14 de julho de 1999. Na continuidade do romance, porém, até pouco antes do último capítulo, Polo Febo se converte em outras de suas encarnações, especialmente, no meio do romance, àquela que diz respeito aos navegantes do período colonial. Em *TN*, com efeito, ele só volta a ser um cidadão mexicano vivendo em Paris no capítulo final, intitulado “A última cidade”, num ambiente que muito pouco diverge daquele de sua primeira aparição. É essa mesma Paris, seis meses depois, cidade que pouco mudou desde a sua primeira figuração.

Em determinado momento do capítulo mencionado, porém, Polo Febo recorda um evento singular ocorrido em seu quarto, agora transformado no Teatro da Memória. Dias antes, nesse mesmo espaço, foi realizado um jogo de cartas conhecido como “La Superjoda” (os sacaneados). Conforme Ramírez (2011), o jogo envolvia figuras notórias da literatura hispano-americana, reunindo personagens de algumas das narrativas mais significativas desse universo. Desta vez, no entanto, são os personagens dessas obras que se destacam, como comprova a seguinte citação:

Oliveira, Buendía, Cuba Venegas, Humberto el mudito, os primos Esteban e Sofía e o limenho Santiago Zavaiita, que vivia se perguntando em que momento o Peru se ferrou e chegou também a Paris, refugiado como todos os outros e se perguntando como todos os outros, com exceção da rumbeira cubana, a que hora se ferrou a América Espanhola? Você não os viu mais. Se ainda existem, hoje estarão declarando, com você, o Peru ferrou, o Chile ferrou, a Argentina ferrou, o México ferrou, o mundo ferrou. Hoje: o último dia de um século agonizante. Hoje: a primeira noite dos próximos cem anos (FUENTES, 1975, p. 765, tradução nossa).⁸¹

A citação apresentada carrega um forte tom de sátira ao utilizar uma crítica ácida à situação política e social dos países da América Latina, empregando uma série de personagens literários conhecidos, muitos dos quais possuem características e histórias que exemplificam aspectos críticos de suas respectivas realidades. As expressões “o Peru ferrou”, “o Chile ferrou”

⁸¹ Oliveira, Buendía, Cuba Venegas, Humberto el mudito, los primos Esteban y Sofía y el limeño Santiago Zavaiita, que se la vivía preguntándose en qué momento se jodió el Perú y llegó también a París, refugiado como todos los demás y preguntándose como todos los demás, con excepción de la rumbeira cubana, ¿a qué hora se jodió la América Española? No los has vuelto a ver. Si existen aún, hoy andarán declarando, contigo, el Perú jodido, Chile jodido, la Argentina jodida, México jodido, el mundo jodido. Hoy: el último día de un siglo agónico. Hoy: la primera noche de los próximos cien años.

etc. revelam um tom satírico e desencantado sobre o estado atual desses países. A utilização da tal fala de modo repetido, aliás, transmite uma visão satírica sobre a realidade de nações latino-americanas, sugerindo que seus problemas são irreversíveis. Ademais, o usar um vocabulário coloquial e vulgar, o autor enfatiza o desespero da situação e a banalização de uma crise que parece imutável.

Além disso, a inclusão de personagens literários como Oliveira (de *O jogo da amarelinha*), Buendía (de *Cem anos de solidão*), entre outros, não se limita a uma simples citação de nomes, mas, consoante Forlano (2008), funciona como uma crítica aos próprios arquétipos da literatura latino-americana. Esses personagens, frequentemente alienados ou em busca de respostas sem perspectivas claras, representam a condição de estagnação de muitos países da região. A expressão “refugiados” tal argumento, além de sugerir uma fuga de uma realidade insustentável, e a exceção da “rumbeira cubana” — talvez uma referência à resistência ou ao espírito revolucionário — intensifica a crítica ao conformismo e à apatia que marca a situação social e política. Ainda conforme Forlano (2008, p. 940, tradução nossa),⁸² a visão de um último dia de um século agonizante e a primeira noite dos próximos cem anos “intensificam a ideia de um ciclo histórico interminável, onde os países da América Latina parecem condenados a permanecer em crise”. A sátira, nesse contexto, aparece como um veículo de crítica à imobilidade dessas nações e à incapacidade dos indivíduos de romperem com a repetição histórica. A imagem de um século agonizante, seguida pela transição para o próximo, sugere, por seu lado, a perpetuação do fracasso, evidenciando que, apesar da passagem do tempo, nada realmente se transforma.

Como consequência, ao mencionar-se a “América Espanhola”, o autor evoca uma crítica à herança colonial e à estrutura de poder vigente nas nações latino-americanas. A sátira, sob as balizas de Lukács (2009a), se manifesta como um comentário sobre o estado atual dos países e como uma reflexão sobre o papel das elites políticas que, frequentemente, não resolvem as questões fundamentais de suas sociedades, numa típica figuração de uma realidade caracterizada pela modernidade periférica. O autor, com isso, sugere que, apesar das décadas de independência e mudança, os países da América Latina continuam a enfrentar as mesmas dificuldades, em grande parte devido às ações ou inações de seus governantes. Esse diagnóstico pode ser compreendido à luz da noção de modernidade periférica, conceito que descreve a forma desigual e contraditória com que a modernidade se desenvolveu nos países latino-

⁸² Intensificano l'idea di un ciclo storico interminabile, in cui i paesi dell'America Latina sembrano condannati a rimanere in crisi.

americanos. Diferentemente dos centros europeus, onde o processo de modernização se deu de maneira relativamente orgânica, acompanhando a consolidação do capitalismo industrial e do Estado-nação, na América Latina a modernidade foi frequentemente imposta de fora para dentro, marcada por ciclos de dependência econômica, instabilidade política e desigualdade estrutural.

A modernidade periférica, centralizada na América Latina, caracteriza-se por uma tentativa de incorporar modelos europeus de progresso e racionalidade sem que haja, necessariamente, as condições materiais e sociais para sustentá-los. Esse descompasso gerou sociedades, como Brasil e México, em que coexistem elementos tradicionais e modernos de forma tensa e, muitas vezes, excludente, perpetuando estruturas oligárquicas de poder e impedindo a constituição plena de um espaço público democrático (BASTOS, 2005). O fracasso da elite governante em resolver os problemas históricos da região reforça essa condição, criando um cenário em que os ideais de desenvolvimento e modernização se tornam, muitas vezes, promessas vazias, incapazes de romper com o atraso e a dependência que caracterizam a posição periférica da América Latina no sistema mundial.

Em todo caso, a ênfase da sátira e seu caráter denunciador prosseguem nesse último capítulo, como se nota no trecho abaixo:

Paris, no início, aceitou as recomendações do conselho mundial de despovoamento. A morte necessária seria, se possível, natural: fome, epidemia, embora se deixasse à idiosincrasia de cada nação encontrar soluções particulares. Mas Paris, fonte de toda sabedoria, onde o persuasivo demônio inculcou em certos homens sábios uma inteligência perversa, optou por um caminho distinto. Nesta primavera, você assistiu aos debates pela televisão, em seu apartamento. Todas as teorias possíveis foram expostas e criticadas com agudeza cartesiana. Quando todos terminaram de falar, um autor teatral muito antigo, de origem romena, membro da Academia, com aparência de gnomo ou, para ser mais exato e usar a língua franca do século, de duende das verdes florestas da Irlanda: esse elfo de mechinhas brancas ao redor da cabeça calva e extraordinário olhar de candor e astúcia, propôs que se desse, simplesmente, iguais oportunidades à vida e à morte (FUENTES, 1975, p. 772, tradução nossa).⁸³

⁸³ París, al principio, aceptó las recomendaciones del consejo mundial de despoblación. La necesaria muerte sería, en lo posible, natural: hambre, epidemia, aunque se dejaba a la idiosincrasia de cada nación encontrar soluciones particulares. Pero París, fuente de toda sabiduría, donde el persuasivo demonio inculcó a ciertos hombres sabios una perversa inteligencia, optó por un camino distinto. Esta primavera apenas, viste en tu apartamento los debates por televisión. Todas las teorías posibles fueron expuestas y criticadas con agudeza cartesiana. Cuando todos terminaron de hablar, un viejísimo autor teatral de origen rumano, miembro de la Academia, con aspecto de gnomo o, para ser más exactos y emplear la lengua franca del siglo, de leprechaun de los verdes bosques de Irlanda: este elfo de blancos mechoncillos alrededor de la cabeza calva y extraordinaria mirada de candor y de astucia, propuso que se le dieran, simplemente, iguales oportunidades a la vida y a la muerte.

Esse recorte apresenta uma crítica contundente à racionalidade moderna e ao poder das elites intelectuais, utilizando a sátira no romance, conforme os postulados de Díez Cobo (2006), como ferramenta para agredir normas sociais e políticas. A cidade de Paris, tradicionalmente vista como um centro de sabedoria, é retratada de forma desfigurada, adotando soluções desumanas para o problema da superpopulação, como a morte por fome e epidemias. Semelhante crítica ao racionalismo, marcada pela agudeza analítica, revela a frieza da razão quando desprovida de compaixão, sugerindo que as decisões tomadas por essas elites estão desconectadas da realidade humana. Ao fazê-lo, rompe-se com a imagem idealizada de um continente de onde o progresso emana.

Fuentes (1975), assim, utiliza uma figura excêntrica e aparentemente inofensiva — o autor teatral de origem romena — para propor uma solução radical à questão da vida e da morte. Sua aparência de “gnomo” e “duende” e sua proposta de igual oportunidade para a vida e para a morte revelam um caráter revisionista que questiona as convenções estabelecidas. A ideia de que a morte deve ser tratada com a mesma consideração que a vida desafia as normas morais e existenciais do contexto em questão, sugerindo uma reflexão sobre a desigualdade e a manipulação das decisões sobre o destino humano, em mais uma manifestação do caráter combativo da sátira (LUKÁCS, 2009a; ROCHA, PANTOJA, 2012). A combatividade do texto se evidencia, outrossim, na forma como ele se opõe às soluções adotadas pelas elites e propõe um novo olhar, radical e ousado, sobre a vida e a morte. Ao empregar-se do tom combativo da sátira, o romancista mexicano critica e sugere uma visão alternativa, desafiando as convenções que regem as normas sociais e políticas, abrindo espaço para a reflexão sobre a natureza da vida e a inevitabilidade da morte.

Você vive, então, uma época que é a sua, ou é espectro de outra? Certamente aquele flautista, aquele monge e aquela jovem que te olham da rua nevada se perguntam o mesmo: fomos transportados para outro tempo, ou outro tempo invadiu o nosso? [...] Você se pergunta se é o único a perecer assim: como os antigos cátaros, sorri. E nesse instante você deixa de acreditar que você é você: isso está acontecendo com outro. Não com qualquer outro. Com Outro. O Outro (FUENTES, 1975, p. 776, tradução nossa).⁸⁴

No recorte acima, o narrador põe em dúvida se reside verdadeiramente em sua própria época ou se, na realidade, é um espectro evocado do passado, desafiando, de forma aguda, as

⁸⁴ ¿Vives entonces una época que es la tuya, o eres espectro de otra? Seguramente ese flautista, ese monje y esa muchacha que te miran desde la calle nevada se preguntan lo mismo: ¿hemos sido trasladados a otro tiempo, o ha invadido otro tiempo el nuestro? [...] Te preguntas si eres el único que así perece: como los antiguos cátaros, sonríes. Y en ese instante dejas de creer que tú eres tú: esto le está sucediendo a otro. No a otro cualquiera. A Otro. El Otro.

certezas que fundamentam as noções de tempo e história. A concepção de um “translado do passado”, longe de ser um mero artifício narrativo, configura-se como uma crítica satírica às construções identitárias e à persistência de antigas estruturas que continuam a exercer domínio sobre as sociedades contemporâneas (ARENAS, 2004). Nesse contexto, a presença de figuras como o flautista, o monge e a moça, que observam o protagonista da rua nevada, adquire um significado profundamente subversivo: insinuam uma crítica contundente à forma como o presente se vê constantemente vigiado e condicionado pelas sombras de uma história que, em sua incapacidade de evoluir, se mantém em um ciclo interminável de repetição.

Em seguida, o narrador inicia uma reflexão sobre o “extermínio” e a lógica que preside sua situação, adotando um tom que beira o absurdo, a fim de enfatizar a irracionalidade das forças que regem a existência humana e a consequente obsolescência das estruturas que as sustentam. A reflexão que se segue provoca uma sátira feroz acerca da perda de identidade, sugerindo uma crítica à maneira pela qual o sofrimento individual se dissolve em uma experiência coletiva que, embora se disfarce de pertencimento, revela-se profundamente alienante. O “outro” deixa de ser um ente distinto e, em vez disso, transforma-se em uma abstração impessoal ou, de outra maneira, naquilo que Zabalgaitia Herrera (2013, p. 274, tradução nossa)⁸⁵ classifica como “uma categoria que remete à indiferença e à desumanização articuladas pela história, operando como uma crítica à condição humana da qual o narrador, em um gesto de desespero, tenta, sem sucesso, escapar”.

Em síntese, nesse fragmento, o método satírico — conforme observado no pensamento de Mora (2003) — é concebido como uma crítica direta à sociedade ou à política, podendo também ser ampliado para uma reflexão mais abrangente sobre a própria existência humana, o isolamento existencial, a falta de sentido e a manipulação do passado sobre o presente. O exagero e o questionamento sobre a identidade e do tempo configuram-se, consequentemente, como elementos centrais da sátira, evidenciando a impotência do indivíduo diante das forças históricas e a sua prisão dentro de um ciclo de repetição que escapa ao controle e à compreensão.

Por fim, o método satírico se manifesta do seguinte modo:

Deliras; te sientes transportado ao Teatro da Memória na casa entre o Canal de San Bernabé e o Campo Santa Margherita; te afastas do beijo da moça de lábios tatuados; estás cheio de memória, Celestina te passou a memória que ela recebeu do diabo disfarçado de Deus, Deus disfarçado de diabo, te afastas dela com aversão, recordas, não o leste, o viveste, tudo o viveste, nos últimos cento e noventa e cinco dias do último ano do último século, durante as passadas cinco mil horas: não haverá mais vida, a história teve sua segunda chance, o passado da Espanha reviveu para escolher

⁸⁵ Una categoría que remite a la indiferencia y a la deshumanización articuladas por la historia, operando como una crítica a la condición humana de la cual el narrador, en un gesto de desesperación, intenta, sin éxito, escapar.

de novo, alguns lugares mudaram, alguns nomes, três pessoas se fundiram em duas e duas em uma, mas isso foi tudo: diferenças de matiz, distinções dispensáveis, a história se repetiu, a história foi a mesma, seu eixo a necrópole, sua raiz a loucura, seu resultado o crime, sua salvação, como escreveu o frade Julián, algumas poucas construções belas e palavras inalcançáveis. A história foi a mesma: tragédia então e farsa agora, farsa primeiro e tragédia depois, já não sabes, já não te importa, tudo terminou, tudo foi uma mentira, se repetiram os mesmos crimes, os mesmos erros, as mesmas loucuras, as mesmas omissões que em qualquer outra das datas verídicas dessa cronologia linear, implacável, exaurível: 1492, 1521, 1598... (FUENTES, 1975, p. 779, tradução nossa).⁸⁶

O excerto que nos é apresentado faz uma profunda crítica ao ciclo histórico de repetição de erros humanos, com uma carga satírica explícita. Ele se constrói sobre a ideia de que, sem embargo do passar do tempo, os mesmos vícios, crimes e loucuras se perpetuam, revelando a imutabilidade da natureza humana e da estrutura histórica. Ao indicar que a imutabilidade da história e o fato de que a tragédia é farsa, antes e depois, o texto satiriza a visão de progresso e mudança, sugerindo que as grandes transformações históricas não passam de ilusões. Ao invés de evoluir, a humanidade apenas reencena o mesmo drama de forma grotesca e exagerada, numa linguagem tipicamente satírica (LLERA, 1999).

A sátira se faz presente, ademais, na maneira como os eventos históricos são descritos, com um tom que beira o absurdo, destacando a farsa que é a repetição de episódios históricos com pequenas modificações, transgressão típica desse método compositivo (MUNGUÍA, 2010). O uso da “memória” como algo que é passado entre as personagens, com uma origem diabólica, denuncia a manipulação do passado como uma ferramenta de controle, e essa ideia é levada a um extremo satírico quando se afirma que a história, embora se repita, nunca oferece uma verdadeira chance de redenção ou mudança.⁸⁷

Como se nota, a comicidade está presente, mas não no sentido de uma piada fácil ou um humor superficial: ela é mais sombria e amarga, revelando uma visão cínica sobre a história e a humanidade. O “beijo da moça de lábios tatuados”, que poderia simbolizar um momento de

⁸⁶ Deliras; te sientes transportado al Teatro de la Memoria en la casa entre el Canal de San Bernabé y el Campo Santa Margherita; te apartas del beso de la muchacha de labios tatuados; estás lleno de memoria, Celestina te ha pasado la memoria que a ella le pasó el diablo disfrazado de Dios, Dios disfrazado del diablo, te apartas de ella con aversión, recuerdas, no lo leiste, lo viviste, todo lo viviste, en los últimos ciento noventa y cinco días del último año del último siglo, durante las pasadas cinco mil horas: no habrá más vida, la historia tuvo su segunda oportunidad, el pasado de España revivió para escoger de nuevo, cambiaron algunos lugares, algunos nombres, se fundieron tres personas en dos y dos en una, pero eso fue todo: diferencias de matiz, dispensables distinciones, la historia se repitió, la historia fue la misma, su eje la necrópolis, su raíz la locura, su resultado el crimen, su salvación, como escribió el fraile Julián, unas cuantas hermosas construcciones e inasibles palabras. La historia fue la misma: tragedia entonces y farsa ahora, farsa primero y tragedia después, ya no sabes, ya no te importa, toda ha terminado, todo fue una mentira, se repitieron los mismos crímenes, los mismos errores, las mismas locuras, las mismas omisiones que en otra cualquiera de las fechas verídicas de esa cronología linear, implacable, agotable: 1492, 1521, 1598...

⁸⁷ Tal dado reforça a presença da filosofia do italiano Giambattista Vico na prosa fuetiana, notadamente em *TN*.

prazer ou de aproximação, é logo seguido de um afastamento com “aversão”, o que indica uma desconstrução da expectativa de que o amor e a memória sejam forças redentoras. Ao contrário, a memória transmitida é uma “memória do diabo disfarçado de Deus”, ou seja, algo que distorce a verdade e nos mantém presos a uma ilusão.

Esse distanciamento do idealismo e da esperança, muito característicos das narrativas de transformação histórica, é a essência do método satírico da narrativa em estudo. Ela não busca corrigir ou apontar soluções, mas expor a farsa da mudança histórica, revelando que a verdadeira natureza da humanidade — com seus vícios e falhas — permanece intacta. Assim, a reprodução dos mesmos erros e a eterna repetição de datas verídicas como 1492, 1521 e 1598, condizentes com as datas seminais de *TN*, podem ser entendidas como uma crítica à ideia de progresso, sugerindo que as datas e eventos históricos não têm a capacidade de modificar o curso da humanidade.

O texto insere-se, conseqüentemente, na tradição da sátira de forma feroz, empregando exageros, distorções e uma comicidade que, em vez de aliviar, intensifica a crítica social (HERNÁNDEZ, 1993). Não oferece consolo nem remédio para os vícios e falhas que denuncia; ao contrário, reforça uma visão pessimista da história, em que o homem parece condenado à repetição incessante de seus próprios erros, incapaz de superar os conflitos sociais e ideológicos que permeiam sua trajetória. Trata-se de uma sátira que transcende o riso: é uma forma de denúncia amarga, destinada a provocar desconforto e reflexão no leitor, sem oferecer soluções, apenas o reconhecimento da impossibilidade de uma mudança efetiva.

E é por isso mesmo que, segundo Gómez (2006, p. 158, tradução nossa):

Os poderes coloniais e do império que articulam a visão do mundo americano se aquietam na *Terra nostra* para dar passo à autoconsciência da América que ao se lembrarem se produzem a si mesma, e suscitam uma leitura a contrapelo que ausculta a lógica colonial para ler a história da visão americana, onde o encontro cultural que supõe que o descobrimento tenha acontecido deixou clara a ruptura de paradigma que foi significativa para a Europa.⁸⁸

Em face disso, em *TN*, Carlos Fuentes constrói uma complexa imagem da Europa, especialmente por meio do personagem Polo Febo, o Peregrino, que, sendo mexicano e vivendo no coração da Europa, presencia o desmoronamento de um continente em crise. Como apontado por Trevisan (2008), Ramírez (2011) e Santana (2022), a figura de Polo Febo ilustra e,

⁸⁸ Los poderes coloniales y del imperio que articulan la visión del mundo americano se aquietan en *Terra Nostra* para dar paso a la autoconciencia de América, que, al recordarse, se produce a sí misma y suscita una lectura a contrapelo que ausculta la lógica colonial para leer la historia de la visión americana. En este contexto, el encuentro cultural que supone el descubrimiento dejó clara la ruptura de paradigma que resultó significativa para Europa.

sobretudo, personifica a decadência da Europa no fim do milênio, em um momento de desintegração social, política e cultural. A visão onírica e apocalíptica de uma Paris em ruínas é emblemática por representar não apenas a cidade, mas toda a Europa à beira de um colapso existencial e histórico, numa crise que muito vai ao encontro dos embates sócio-políticos pintados nos romances históricos dos séculos XIX e XX (LUKÁCS, 2011). Polo Febo, ao observar esse desmoronamento, está diante de um continente que, após séculos de dominância imperial e cultural, se vê marcado por um vazio, de modo que as antigas certezas cederam lugar ao desencanto e ao espectro de um possível fim do mundo, como sugerem algumas teses milenaristas. A Europa, portanto, surge em *TN* não como uma terra de grandiosidade e sucesso, mas como um palco onde se dão grandes tensões motivadoras das crises, um reflexo de um passado glorioso que agora se dissolve no presente caótico e sem esperança, entre o moderno e o pré-moderno, o sonho e a ilusão.

Esse cenário de decadência e falência histórica encontra ressonância no diagnóstico de Perry Anderson, que descreve o romance histórico contemporâneo como uma tradução da experiência de derrota dos povos do continente latino-americano. Como já indicado neste estudo, Anderson (2007) observa que, desde os anos 1970, o romance histórico latino-americano tem buscado traduzir a história de um continente marcado por derrotas, onde as narrativas de heroísmo, lirismo e colorido são dilaceradas pelo “descarte das democracias”, a “expansão das ditaduras militares”, e os “desaparecimentos e torturas” (ANDERSON, 2007, p. 218). Essas formas distorcidas e fantásticas de um passado alternativo, conforme Anderson (2007), seriam originadas das esperanças frustradas do presente, de reflexões que buscam dar conta de um futuro incerto. Em *TN*, Fuentes emprega essas mesmas distorções, entre outras razões, para apontar a crise de um continente que, após seu fracasso imperial, se vê incapaz de restaurar sua glória, e onde as fantasias de um passado alternativo surgem como uma tentativa de compreender o que não deu certo.

Quero que você entenda isto: nós não fomos os algozes. Nos salvamos deles porque nunca os olhamos. Eles acreditaram que éramos fantasmas: eles nos olhavam, nós a eles não. Sobrevivemos para chegar até você. Você tem razão: os algozes nunca souberam de você. Eu te protegi. Eu te trouxe comida todos os dias. Faz meses que ninguém habita este hotel. Ludovico e Simón morreram ao cumprir sua missão: me deixar aqui com você. Não haverá mais cadáveres nas naves de Saint-Sulpice. Em breve, coloquemos as máscaras (FUENTES, 1975, p. 781, tradução nossa).⁸⁹

⁸⁹ Quiero que entiendas esto: nosotros no fuimos los verdugos. Nos salvamos de ellos porque nunca los miramos. Creyeron que éramos fantasmas: ellos nos miraban, nosotros a ellos no. Sobrevivimos para llegar hasta ti. Tienes razón: los verdugos nunca supieron de ti. Yo te protegí. Yo te traje de comer todos los días. Hace meses que nadie habita este hotel. Ludo vico y Simón murieron al cumplir su misión: dejarme aquí contigo. No habrá más cadáveres en las naves de Saint Sulpice. Pronto, pongámonos las máscaras.

Essa passagem sugere uma reflexão profunda sobre a violência e os conflitos históricos que moldaram a trajetória da América Latina. Os sobreviventes, ao invés de enfrentarem diretamente os opressores, assumem o papel de testemunhas de um ciclo contínuo de destruição e renovação. A menção aos algozes, percebidos como fantasmas, destaca como o passado e a história se tornam sombras persistentes que influenciam e assombram o presente. Nesse contexto, a busca por uma identidade alternativa surge como uma tentativa de compreender e superar o fracasso imperial do continente. Essa visão reafirma o caráter tanto do romance histórico do passado como do presente na América Latina, pois, como Aínsa argumenta a respeito de *TN*, “Fuentes multiplica as formas de narrar e os pontos de vista para apagar os referenciais imediatos e relativizar toda possível verdade histórica” (2003, p. 81, tradução nossa).⁹⁰

Assim como a literatura latino-americana pós-1970 ressignifica eventos históricos traumáticos, como a repressão das guerrilhas e o fortalecimento das ditaduras militares, *TN* se apropria da distorção do tempo e da história para falar das frustrações e das esperanças frustradas de uma Europa que, diante da expansão das ditaduras e do declínio das suas democracias, se vê incapaz de se reinventar. Deduz-se daí que a utilização do fantástico, como em um passado alternativo ou em imagens oníricas de um mundo desmoronando, espelha o que o continente viveu nas décadas de 1960 e 1970, onde o projeto europeu de estabilidade e progresso foi brutalmente desafiado pelas crises internas e externas, resultando em uma perda de identidade e de certezas (HERNÁNDEZ, 1999).

No entanto, a grande diferença entre as formas narrativas do realismo fantástico latino-americano, como exemplificadas por Carpentier, e a abordagem de Fuentes em *TN* é a atitude do autor frente à crise. Enquanto os romances de Carpentier, como *O Reino deste mundo* e *A última ceia*, tendem a ser afirmativos e oferecem uma visão otimista da resistência dos povos frente à opressão, Fuentes, através da figura do Peregrino, adota uma postura mais melancólica e reflexiva, voltada para o reconhecimento do fracasso. Como se denota pelas palavras de Juan Navarro (2022), a Europa, na visão de Fuentes, não se resume a um cenário de erros passados, mas é continente que, no fim do milênio, enfrenta a impossibilidade de se redimir ou de retornar à sua antiga glória. Polo Febo, um típico herói mediano lukácsiano, “que representam também esse lado da vida do povo, do desenvolvimento histórico” (LUKÁCS, 2011, p. 54), ao

⁹⁰ *Terra Nostra* [...] Fuentes multiplica las maneras de contar y los puntos de vista para borrar los referentes inmediatos y relativizar toda posible verdad histórica.

testemunhar o colapso de Paris, personifica essa experiência de perda histórica existencial.⁹¹ Assim, a imagem da Europa em *TN* é, em última análise, uma metáfora para a crise das grandes narrativas do Ocidente, e a própria história do continente torna-se uma parábola de frustração e de um futuro incerto (OLOFF, 2011).

4.2. A questão indígena

Em *TN*, romance no qual o espectro indígena se manifesta em vários momentos, seja de forma objetiva ou implícita, encontramos-lo figurado na mitologia pré-hispânica como um todo, ou, de modo mais específico, na representação de Quetzalcóatl. Essa divindade, embora pouco mencionada por extenso no romance, manifesta-se de maneira simbólica em diversas passagens, as quais analisaremos aqui sob a ótica da sátira e da representação do romance histórico.

Como salienta Trevisan (2008), a questão indígena apresentada em *TN* é atravessada pelo ponto de vista europeu, dado que Fuentes considera, na concepção de seu romance, os relatos de cronistas como Bernardino de Sahagún e o próprio Hernán Cortés.⁹² Tal fato, porém, não impede o leitor de fazer uma análise detalhada de tais mitos, os quais lançam luz tanto sobre a questão indígena como nacional mexicana. Em vista disso, a figura mítica de Quetzalcóatl surge como um dos eixos centrais na articulação entre mito e história, funcionando como uma metáfora complexa e polissêmica que perpassa as múltiplas temporalidades e narrativas apresentadas no romance (LERGO MARTÍN, 2011). Essa entidade, profundamente enraizada na cosmovisão pré-hispânica, personifica tanto o criador civilizador quanto o exilado eterno, cuja promessa de retorno ressoa em diferentes contextos da tradição mesoamericana.

Por isso mesmo,

Sabe-se que a divindade de Tula, Quetzalcóatl, a quem se atribui a criação de dois seres humanos, bem como os ensinamentos das artes e do moinho, é a representante do povo e da cultura tolteca. Da mesma forma, os registros nos mostram que o povo de Quetzalcóatl está localizado no meio das disputas pela ordem religiosa, que

⁹¹ No livro de Pierre Rivas, *Diálogos interculturais* (2005), há um ensaio intitulado “Paris como a capital literária da América Latina”, que se aprofunda nessa questão.

⁹² Tal personagem histórico é representado, em *TN*, pelo personagem fictício Polo Febo, ou o Peregrino, que, como já analisado, representa a questão europeia do romance.

continuarão nas batalhas pelo poder militar entre os Astecas e os Toltecas (TREVISAN, 2008, p. 133).

Em vista disso, Carlos Fuentes, ao integrar Quetzalcóatl na trama narrativa de *TN*, assim como João Ubaldo Ribeiro, empreende um exercício de reinterpretação crítica do passado colonial, buscando trazer à tona, por meio da representação indígena, figuras silenciadas pela história oficial. Conforme aponta Ramírez (2011) e Rodríguez (1990), o romance em estudo reinterpreta a linearidade da história europeia ao instaurar uma narrativa circular, na qual diferentes temporalidades se entrecruzam. Nesse contexto, Quetzalcóatl, típico herói mediano lukácsiano levado “para o centro da crise histórica” (LUKÁCS, 2011, p. 95), opera como um mediador entre os mundos indígena e europeu, entre o sagrado e o profano, entre a memória e o esquecimento. Suas características ambíguas — ora deus civilizador, ora serpente exilada — espelham a dualidade que permeia a experiência histórica da América Latina, marcada pela violência da conquista e pela persistência de suas tradições culturais (TODOROV, 2019). No romance, sua figura reverbera nos episódios que narram a chegada dos conquistadores ao Novo Mundo, conectando simbolicamente as etapas da vida de Quetzalcóatl-Topiltzin às transformações históricas que redefiniram o continente.

A presença de Quetzalcóatl é descrita em várias passagens do romance, de modo que Fuentes reconstrói a saga do deus mesoamericano, colocando-a em diálogo direto com as aventuras do Peregrino. É o que se nota no seguinte trecho de *TN*:

Foi longa nossa caminhada, tão longa quanto o amanhecer deste meu quarto dia, guiado agora, não pelo fio da aranha da Senhora que me abandonou, mas pelos meus novos acompanhantes, os vinte jovens nus, cor de canela, e que falavam nossa língua. Não me atrevi, Senhor, a perguntar-lhes a razão deste novo mistério: as horas do meu calendário no novo mundo se encurtavam, e eu preferia pensar por mim mesmo nos enigmas da minha peregrinação, e talvez resolvê-los em meu espírito, ou esperar que os fatos me revelassem seu significado, antes de desperdiçar as poucas perguntas — a partir de agora, apenas quatro mais — às quais tinha direito (FUENTES, 1975, p. 457, tradução nossa).⁹³

A descrição que abre o capítulo “Dia da laguna”, de *TN*, localizado na segunda parte do romance, intitulada “O Novo Mundo”, ao narrar a travessia do narrador por esse território desconhecido, remete diretamente à questão indígena. Essa referência não se limita ao espaço

⁹³ Largo fue nuestro caminar, tan largo como el amanecer de este mi cuarto día, guiado ahora, no por el hilo de la araña de la Señora que me abandonó, sino por mis nuevos acompañantes, los veinte jóvenes desnudos, color de canela, y que hablaban nuestra lengua. No me atreví, Señor, a preguntarles la razón de este nuevo misterio: acortábanse las horas de mi calendario en el nuevo mundo, y prefería pensar por mí mismo los acertijos de mi peregrinación, y acaso resolverlos en mi espíritu, o esperar que los hechos me revelasen su sentido, antes de malgastar las escasas preguntas — desde ahora, sólo cuatro más — a las cuales tenía derecho.

geográfico, mas abrange, de modo semelhante, a forma como as culturas nativas são representadas e como o encontro entre o europeu e o indígena é simbolicamente descrito.

Conforme Todorov (2019), Hernán Cortés utilizou a mitologia indígena, especialmente o mito do retorno de Quetzalcóatl, para legitimar a conquista espanhola do México. Inicialmente, a Serpente Emplumada era uma figura tanto histórica quanto mitológica, cuja volta não desempenhava um papel essencial na religião asteca. No entanto, após a chegada dos espanhóis, registros indígenas sugerem que Montezuma teria tomado Cortés por Quetzalcóatl retornado, o que justificaria sua passividade diante da invasão. Todorov então questiona a autenticidade dessa narrativa, destacando que a identificação entre Cortés e a Serpente Emplumada foi reforçada nos anos subsequentes à conquista, em parte pela produção de objetos de culto ao deus. Para explicar essa transformação, aponta-se a intervenção de Cortés, que teria explorado a diferença cultural entre espanhóis e astecas, além da ignorância destes sobre outras civilizações, para se enquadrar no mito de Quetzalcóatl. Dessa forma, ele manipulou a percepção indígena, dando um novo significado ao mito e consolidando sua posição de poder.

Além disso, Todorov destaca a estratégia retórica de Cortés, que estruturou seu discurso de acordo com seus objetivos políticos. Ele se aproveitou da crença indígena e também a reforçou, persuadindo Montezuma de que sua chegada estava predestinada. Ao longo do tempo, a lenda evoluiu, substituindo Carlos V por Cortés na identificação com Quetzalcóatl, o que proporcionou aos indígenas um meio de interpretar a própria história e justificou sua submissão aos conquistadores.

Outra questão que convém ser mencionada, ainda a respeito da representação indígena em *TN*, é crítica à exploração colonial, presente na seguinte passagem, a qual destaca explicitamente as riquezas que foram extraídas das terras indígenas e do trabalho humano:

Voltem aos seus verdadeiros donos! Retornem esses tesouros às mãos daqueles que os arrancaram da selva, da mina, da praia, àqueles que os trabalharam, engastaram e poliram! Que tudo volte à vida daqueles que por isso morreram! Que em cada pérola ressuscite uma jovem entregue como concubina a um guerreiro, que em cada grão de ouro reviva um homem sacrificado pelo terror à morte do mundo, que o mundo inteiro renasça, eu o rego de ouro, o semeio de prata, o banho de pérolas, que tudo volte a todos, que tudo o que possuo aqui retorne aos seus verdadeiros donos: meu povo da selva, minhas crianças esquecidas, minhas mulheres violadas, meus homens sacrificados! (FUENTES, 1975, p. 468, tradução nossa).⁹⁴

⁹⁴ ¡Vuelvan a sus verdaderos dueños! ¡Regresen estos tesoros a las manos de quienes los arrancaron de la selva, de la mina, de la playa, a quienes los labraron y engarzaron y pulieron! ¡Vuelva todo a la vida de quienes por ello murieron! ¡Resucite en cada perla una muchacha dada como ramera a un guerrero, en cada grano de oro un hombre sacrificado por terror a la muerte del mundo, reviva el mundo entero, yo lo riego de oro, lo siembro de plata, lo baño de perlas, vuelva todo a todos, regrese cuanto aquí poseo a sus verdaderos dueños: mi pueblo de la selva, mis niños olvidados, mis mujeres violadas, mis hombres sacrificados!

Conforme Park (2003), essa hesitação do narrador em questionar diretamente os nativos pode ser vista como uma crítica à própria dinâmica colonial de exploração e de subordinação das culturas indígenas. O “novo mistério” que ele descreve pode ser interpretado, pois, como uma metáfora para a resistência cultural dos povos indígenas, que continuam a existir, mas de forma muitas vezes velada e incompreendida pelos colonizadores (GÓMEZ, 2006). Já conforme Tornero (2018), o fato de o narrador, Polo Febo, preferir aguardar que os fatos lhe revelassem seu significado, também pode ser entendido como uma alusão à tentativa do colonizador de entender o outro sem se dispor a realmente engajar-se com ele de maneira genuína. Em vez de dialogar ou buscar uma verdadeira interação com a cultura nativa, o narrador opta por esperar que as circunstâncias se revelem por si mesmas, mantendo um distanciamento que ilustra o processo colonial de despersonalização e invisibilização das culturas indígenas (JIMÉNEZ QUENGUAN *et al.*, 2022).

Nota-se isso, por exemplo, na seguinte passagem, que retrata o ambiente e o mistério indígena:

Quando o sol começou a ganhar intensidade, meus companheiros arrancaram da terra pedregulhos tão afiados quanto as pontas das lanças deste deserto e sangraram a raiz das plantas: delas fluiu um espesso líquido que cada um foi recebendo em suas mãos, e me pediram que fizesse o mesmo: bebemos. Em seguida, arrancaram das pencas de uns altos e espinhosos arbustos umas frutas verdes e cobertas de finos espinhos, as descascaram, comeram e eu os imitei. Assim, acalmamos nossa sede e fome naquela manhã; e ao nos satisfazermos, foi como se nossos sentidos, aturdidos pela intensidade da noite no vulcão, despertassem e nossos olhares voltassem a ver novamente: limpei os lábios e o queixo onde escorriam os sucos daquela saborosa fruta que meus companheiros chamaram de “tuna” e olhei, do alto lugar onde estávamos, a maravilha que aquela manhã me reservava (FUENTES, 1975, p. 457, tradução nossa).⁹⁵

Tal citação é rica em simbolismos que remetem diretamente à questão indígena em *TN*, revelando a profundidade e complexidade das relações entre o colonizador e os nativos, e destacando a sofisticação do conhecimento nativo sobre o ambiente. De acordo com Lee (2015), ao descrever o narrador, acompanhado pelos nativos, arrancando pedregulhos e extraindo o espesso líquido das raízes das plantas, Fuentes cria uma imagem renovada da habilidade dos

⁹⁵ Cuando el sol comenzó a cobrar intensidad, mis compañeros arrancaron de la tierra pedruscos tan filosos como las puntas de las lanzas de este desierto, y sangraron la raíz de las plantas: fluyó de ellas un espeso líquido que cada uno fue recibiendo en sus manos, y me pidieron hacer lo mismo: bebimos. Luego arrancaron de las pencas de unos altos y espinosos arbustos unas frutas verdes y cubiertas de finos dardos, y las pelaron, y las comieron y yo les imité. Así calmamos esa mañana nuestra sed y nuestra hambre; y al satisfacernos, fue como si nuestros sentidos atreguados por la intensidad de la noche en el volcán despertasen y nuestras miradas vieses de nuevo: me limpié los labios y el mentón por donde me escurrían los jugos de esa sabrosa fruta que mis compañeros llamaron “tuna” y miré, desde el alto sitio donde nos hallábamos, la maravilla que esta mañana me reservaba.

indígenas em adaptar-se ao seu entorno, utilizando recursos naturais de forma inteligente e eficaz. Esse conhecimento, transmitido de geração em geração, mimetiza a simbiose entre os povos indígenas e a terra, contrastando com a visão do colonizador europeu, que, frequentemente, via esses saberes como primitivos ou inferiores (FUENTES, 2001). Em vez disso, o excerto revela a capacidade dos nativos de dominar e transformar seu ambiente de acordo com suas necessidades, sem destruir a natureza ao seu redor.

A fruta tuna, descrita com tantos detalhes, não se limita a ser alimento: é um símbolo da conexão profunda dos indígenas com seu território. A maneira como os nativos a consomem, com familiaridade e prazer, coloca em destaque o valor daquilo que é local e natural, oferecendo ao narrador uma experiência de reintegração com a terra que ele estava prestes a colonizar (WILLIAMS, 2010). Assim, ao imitar os nativos, o narrador, de certa forma, se conecta com a experiência deles, abandonando o papel do colonizador distante e começando a se reconhecer no outro. Isso marca um momento de transição, não apenas geográfica, mas existencial, em que o colonizador começa a sentir e a perceber a terra e seus habitantes de uma maneira mais sensível e imersiva, rompendo com o olhar eurocêntrico que tradicionalmente subestimava o valor das culturas indígenas.

Outro aspecto relevante na figuração do mito encontra-se na articulação simbólica que Fuentes estabelece entre Quetzalcóatl e os conceitos de tempo e memória. O deus mesoamericano, associado à ideia de renovação e transformação, é evocado nas passagens que tematizam o confronto entre a visão cíclica do tempo indígena e a concepção linear imposta pelos conquistadores europeus (JUAN NAVARRO, 1996). Essa oposição é dramatizada na narrativa como um embate entre tradições cosmológicas que, longe de serem meramente antagônicas, acabam por fundir-se em um novo paradigma mestiço. A miscigenação é, portanto, resultado do oposto do que era, ou seja, não fruto da violência, mas do amor. No lugar do pai cruel, Cortés, Fuentes concede ao Novo Mundo um pai gentil, Quetzalcóatl (JUAN NAVARRO, 1996, p. 116, tradução nossa).⁹⁶

É o que se nota, também, no seguinte trecho:

[...] um sonho invencível, vivo nos olhos dos escravos, o bom deus fundador, a serpente emplumada, retornará do oriente, restaurará a dourada era da paz, do trabalho e da irmandade: tela e praça: das casas que caminham sobre a água desceram no dia previsto para o retorno de Quetzalcóatl, os deuses mascarados, a cavalo, com fogo entre as unhas e cinza entre os dentes, para impor a nova tirania em nome de Cristo,

⁹⁶ Nos encontramos aquí frente a una nueva reescritura de la cosmogonía nahua que le permite a Fuentes dar expresión al mito fundacional del mestizaje. El mestizaje es así el resultado de lo contrario de lo que fue, es decir, no el fruto de la violencia, sino del amor. En lugar del padre cruel, Cortés, Fuentes concede al Nuevo Mundo un padre bondadoso, Quetzalcóatl.

deus banhado em sangue, povo marcado como as bestas, escravo da encomenda, prisioneiro acorrentado às entranhas da mina de ouro que alimentou a fugaz grandeza da Espanha, mendigos, no fim, o vencedor e o vencido: o conquistador exaltado e o príncipe derrotado; tela e praça: um sonho persistente, algoz e vítima, espanhol e índio, branco e cobre, povo novo, raça morena, manteremos o que nossos próprios pais quiseram devastar, povo órfão, pai ignorado, mãe profanada, filhos da chingada, salvaremos o melhor de dois mundos, mundo novo de fato, Nova Espanha, o salvador cristão redimido pelos pecados da história, a serpente emplumada libertada pela distância da lenda, povo mestiço, fundador de uma nova comunidade livre: o pai perdoado, a mãe purificada (FUENTES, 1975, p. 735, tradução nossa).⁹⁷

Diante disso, a questão indígena, articulada em *TN* por intermédio da figura de Quetzalcóatl, não se limita a uma reconstrução nostálgica do passado pré-hispânico. Constitui um esforço de compreensão crítica das forças que moldaram a identidade latino-americana, num esforço típico do romance histórico latino-americano, também como continuidade do romance histórico preludiado por Lukács (SKŁODOWSKA, 1991; PERKOWSKA, 2007). Por meio da mitologia, Fuentes questiona a hegemonia das narrativas coloniais, que relegam os povos originários à condição de sujeitos históricos passivos. Por meio de uma linguagem típica da sátira, o autor reinsere o espectro indígena no centro da narrativa, não somente como uma representação essencialista, mas como uma força viva que dialoga com o presente, de modo que, no caso de Fuentes:

a nova formulação dos eventos e dos costumes do passado consiste apenas no fato de que o ficcionista permite que as tendências que conduziram real e historicamente ao presente, mas não foram reconhecidas por seus contemporâneos com o significado que evidenciariam depois, surjam com o peso que possuem objetiva e historicamente para o produto desse passado, isto é, para o presente histórico do ficcionista (LUKÁCS, 2011, p. 82).

Já a cosmogonia associada a Quetzalcóatl, que enfatiza o ciclo eterno de criação, destruição e renascimento, desafia a concepção europeia de tempo linear e reconfigura a memória coletiva da América Latina como um espaço de contínua reinvenção. O próprio Fuentes (1975), em diversas ocasiões, sublinha a importância de reimaginar o passado como

⁹⁷ un sueño invencible, vivo en los ojos de los esclavos, el buen dios fundador, la serpiente emplumada, regresará por el oriente, restaurará la dorada edad de la paz, el trabajo y la hermandad: pantalla y plaza: de las casas que caminan sobre el agua descendieron el día previsto para el regreso de Quetzalcóatl, los dioses enmascarados, a caballo, con fuego entre las uñas y ceniza entre los dientes, a imponer la nueva tiranía en nombre de Cristo, dios bañado en sangre, pueblo herrado como las bestias, esclavo de la encomienda, prisionero encadenado a las entrañas de la mina de oro que alimentó la fugaz grandeza de España, mendicantes al cabo el vencedor y el vencido: el conquistador encumbrado y el príncipe derrotado; pantalla y plaza: un sueño pertinaz, verdugo y víctima, español e indio, blanco y cobrizo, pueblo nuevo, raza morena, mantendremos lo que nuestros propios padres quisieron devastar, pueblo huérfano, padre ignorado, madre mancillada, hijos de la chingada, salvaremos lo mejor de dos mundos, mundo nuevo en verdad, Nueva España, el salvador cristiano redimido por los pecados de la historia, la serpiente emplumada liberada por la distancia de la leyenda, pueblo mestizo, fundador de una nueva comunidad libre: el padre perdonado, la madre purificada.

um mecanismo para resistir à fossilização da memória histórica, destacando que apenas aquilo que mantém relevância para o presente é verdadeiramente histórico (HERNÁNDEZ, 1999).

E como se esperassem por esse silêncio, pela estreita porta do aposento entraram, em grande companhia, donzelas com mantas dobradas sobre os braços estendidos, e vestidas com branco algodão todo bordado; e guerreiros com bandeiras, cuja insígnia era uma águia abatida por um tigre, as mãos e unhas postas como para fazer presa; e albinos que entraram como eu neste lugar, cobrindo os olhos com as mãos para se proteger do sol, e que ao me verem agradeceram as sombras que me cercavam, e se aproximaram para me tocar e murmurar coisas entre si; e anões brincalhões, que faziam acrobacias e caretas e assim me celebraram; e os acompanhavam lentos pavões e rápidos cachorrinhos pelados, com pele de porco lustrosa (FUENTES, 1975, p. 464, tradução nossa).⁹⁸

Essa parte descreve a diversidade de pessoas e seres presentes na cerimônia, incluindo guerreiros com símbolos de poder, como a “águia abatida por um tigre”, que remetem ao simbolismo asteca e indígena. O simbolismo de uma águia abatendo um tigre traduz, por sua vez, a importância dos animais como representações de força e poder nas culturas nativas, especialmente nas civilizações pré-colombianas, como os astecas. A águia, frequentemente associada ao poder divino e à coragem, contrasta com o tigre, um predador feroz, sugerindo a luta entre forças antagônicas, mas complementares, muito presentes na mitologia indígena. Essa cena evoca a conexão dos nativos com a natureza, a qual era vista não apenas como um espaço físico, mas como um território sagrado e cheio de significado.

Conforme sublinha Rodríguez (1990), os albinos e anões podem ser interpretados, pois, como representações dos diferentes grupos sociais e culturais dentro da sociedade indígena, representando a diversidade e a aceitação das múltiplas formas de ser dentro da comunidade. No contexto indígena, esses indivíduos não eram necessariamente vistos com o estigma que poderia ser atribuído a eles na visão colonial. Ao contrário, faziam parte da complexa rede social que caracterizava as culturas nativas, onde a diferença era muitas vezes celebrada e considerada uma parte intrínseca da harmonia social (BETHELL, 1998). A inclusão desses personagens na cena cerimonial, com efeito, reforça a ideia de uma sociedade plural e inclusiva, capaz de integrar diferentes tipos de pessoas dentro de sua estrutura.

Os pavões e os cães destacam a fauna nativa, reforçando a ligação profunda entre os

⁹⁸ Y como si este silencio esperasen, por la estrecha puerta del aposento entraron, en gran compañía, doncellas con mantas dobladas sobre los brazos extendidos, y vestidas ellas de blanco algodón todo labrado; y guerreros con banderas, cuya insignia era un águila abatida a un tigre, las manos y uñas puestas como para hacer presa; y albinos que entraron como yo a este lugar, cubriéndose los ojos con las manos para defenderse del sol, y que al verme agradecieron las sombras que me rodeaban, y acercáronse a tocarme y murmuraron cosas entre sí; y enanos juguetones, que hicieron cabriolas y muecas y así me celebraron; y los acompañaban lentos pavorreales y veloces perrillos pelones, con piel de cerdo lustroso.

povos indígenas e a natureza. O pavão, com sua plumagem majestosa e colorida, é frequentemente um símbolo de beleza e da conexão com os mundos espirituais e divinos. Sua presença na cerimônia pode ser vista como uma manifestação da relação espiritual e simbólica dos nativos com os animais, que eram reverenciados por suas qualidades e características únicas (ARENAS, 2004). Por outro lado, os pequenos cães sem pelo, igualmente vinculados às culturas indígenas, representam uma parte da fauna nativa que, além de ser um elemento de convivência cotidiana, carrega um profundo significado cultural, frequentemente relacionado à fidelidade e à proteção. A menção a esses animais reforça a ideia de que, para os indígenas, a fauna não era simplesmente uma parte do ambiente, mas elementos com os quais eles compartilhavam uma relação simbiótica e espiritual, onde a natureza e os seres humanos coexistiam de maneira integrada e respeitosa (TREVISAN, 2008).

Essa representação de seres humanos e animais na cerimônia também destaca a importância da natureza como uma fonte de recursos e como um elemento fundamental da cosmovisão indígena, onde seres humanos, animais e plantas estavam entrelaçados em um ciclo contínuo de vida, morte e renascimento. Fuentes, ao descrever essa diversidade, sublinha o valor da natureza e da cultura indígena, propondo uma reflexão sobre a riqueza e a complexidade das civilizações nativas, muitas vezes desvalorizadas ou subestimadas pelos colonizadores.

E meu duplo sombrio, nu e apoiado sobre a vassoura, disse a todos que eu era, na verdade, a Serpente Emplumada, o grande sacerdote da origem do tempo, o criador dos homens, o deus da paz e do trabalho, o educador que nos ensinou a plantar o milho, lavrar a terra, trabalhar a pena e fazer a cerâmica; este é, na verdade, o chamado Quetzalcóatl, o deus branco, inimigo dos sacrifícios, inimigo da guerra, inimigo do sangue, amigo da vida, que um dia fugiu para o oriente, com tristeza e cólera, porque seus ensinamentos foram repudiados, porque as necessidades da fome, do poder, da catástrofe e do terror conduziram os homens à guerra e ao derramamento de sangue. Prometeu retornar um dia, pelo mesmo caminho do oriente que o levou, pelo lado onde nasce o grande sol e se encontram as grandes águas, para restaurar o reino perdido da paz. Não fizemos mais do que guardar seu trono enquanto ele voltava. Agora o entregamos. Os sinais se manifestaram. As profecias se cumpriram. O trono é dele e eu sou seu escravo (FUENTES, 1975, p. 464, tradução nossa).⁹⁹

⁹⁹ Y mi doble oscuro, desnudo y apoyado sobre la escoba, a todos les dijo que yo era, en verdad, la Serpiente Emplumada, el gran sacerdote del origen del tiempo, el creador de los hombres, el dios de la paz y del trabajo, el educador que nos enseñó a plantar el maíz, labrar la tierra, trabajar la pluma y tornar la loza; éste es en verdad el llamado Quetzalcóatl, el dios blanco, enemigo de los sacrificios, enemigo de la guerra, enemigo de la sangre, amigo de la vida, que un día huyó al oriente, con tristeza y con cólera, porque sus enseñanzas fueron repudiadas, porque las necesidades del hambre y el poder y la catástrofe y el terror condujeron a los hombres a la guerra y al derramamiento de sangre. Prometió regresar un día, por el mismo rumbo del oriente que se lo llevó, por el lado donde sale el gran sol y se estrellan las grandes aguas, a restaurar el reino perdido de la paz. No hicimos más que guardarle su solio mientras regresaba. Ahora se lo entregamos. Los signos se han manifestado. Las profecías se han cumplido. El trono es suyo y yo soy su esclavo.

Nessa parte, o narrador é identificado com Quetzalcóatl, o deus asteca associado à paz, ao trabalho e à civilização. Ao longo do trecho, tal entidade é retratada como criadora da humanidade, o educador que ensinou aos homens as artes essenciais para a sobrevivência e prosperidade, como plantar milho, lavrar a terra e trabalhar com a pena. Esse posicionamento de Quetzalcóatl é central para a construção simbólica do personagem do narrador, que não apenas se vê como uma figura religiosa e culturalmente significativa, mas também como um símbolo de resistência e transcendência (PALOU, 2016). A associação com o deus da paz e do trabalho sugere um retorno a um estado idealizado de harmonia, ao qual os indígenas, na visão do romance, aspiram resgatar, em contraposição ao caos imposto pela violência colonial.

O mito de Quetzalcóatl é reativado por Fuentes como uma representação da sabedoria e da civilização, além de representar uma crítica incisiva à violência e ao sacrifício, que eram centrais na cosmovisão colonial. A imagem do deus inimigo dos sacrifícios e inimigo da guerra oferece uma contraposição clara à justificação da violência no processo de conquista, onde a submissão e a exploração dos povos indígenas eram muitas vezes legitimadas através da ideia do sacrifício e da civilização. Quetzalcóatl, como deus da paz, representa a resistência a esses sistemas de opressão e destruição, um símbolo de um mundo alternativo onde a guerra e o derramamento de sangue não são necessários para a afirmação do poder (RODRÍGUEZ, 1990). Nesse sentido, sua figuração em *TN* se torna uma metáfora poderosa para a resistência indígena diante da colonização, um lembrete das tradições e valores que foram sistematicamente atacados e deslegitimados pelo colonialismo.

É por isso mesmo que, em *A conquista da América*, Todorov (2019) argumenta que a relação entre os conquistadores e os povos indígenas foi marcada por uma visão dicotômica e reducionista, a partir da qual os indígenas eram frequentemente tratados como “outros”, ou seja, seres que eram simultaneamente exóticos e inferiores, projetados pela lente eurocêntrica. Esse conceito de alteridade, que os colonizadores impuseram aos povos nativos, é um ponto central no trabalho de Todorov e fornece uma análise mais acurada da representação indígena em *TN*. Fuentes, ao narrar a história do México por meio do mito do descobrimento, está imerso em um processo de fusão de culturas, no qual o indígena não é apenas uma figura do passado colonial, mas um elemento central da construção da identidade latino-americana, afetada e moldada pelas tensões históricas da colonização.

O texto de Todorov, ademais, ilumina a forma como Fuentes recria, na ficção, a complexidade da mestiçagem, da violência e da resistência, ao abordar a relação entre os colonizadores e os povos indígenas, não de maneira simplista, mas explorando os conflitos internos e os paradoxos que surgem com a imposição cultural e religiosa dos conquistadores. O

que Todorov (2019) nos oferece é uma perspectiva crítica sobre como os conquistadores, ao entrarem em contato com os indígenas, não viam esses povos como sujeitos plenos, mas como uma paisagem a ser dominada e moldada conforme os desejos e os valores europeus. Fuentes, por sua vez, desenvolve uma narrativa que reflete essa mesma complexidade, mostrando como a cultura indígena não desaparece, mas se reinventa e ressurgue, desafiando as definições e expectativas impostas pelos colonizadores.

Em *TN*, a representação indígena, ao contrário da visão simplificada dos conquistadores, é multifacetada e carrega uma série de simbologias e significados que desafiam o olhar colonial. Fuentes, assim como Todorov, revela que a história da conquista não é apenas a história da imposição de uma cultura sobre outra, mas também a história de uma resistência contínua, tanto explícita quanto implícita, pela preservação e reinvenção das identidades indígenas. Essa resistência se reflete na própria construção da narrativa de Fuentes, que, ao mesclar o real e o mítico, desafia a visão tradicional da história e propõe uma releitura da conquista e da formação das identidades latino-americanas.

No contexto do romance histórico latino-americano, que resulta do tenso contexto sociopolítico das décadas de 1960 e 1970, a descrição de Quetzalcóatl no trecho evoca uma interpretação não-linear da história e da mitologia, característica do que se considera uma escrita mais fragmentada e simbólica. Este tipo de narrativa desloca-se do realismo clássico para um espaço onde o sobrenatural e o mítico coexistem com a realidade histórica, criando um amalgama que reverbera a complexidade e a multiplicidade do universo latino-americano (GRILLO, 2017). A fusão de realismo e mito, característica distintiva dessa renovada forma romanesca, pode ser observada na maneira como a figura de Quetzalcóatl é reinterpretada, não apenas como um deus mitológico, mas também como um símbolo de esperança e resistência diante da violência, da guerra e do autoritarismo, temas centrais no período histórico latino-americano que a literatura da época se propõe a expor.

No capítulo 79, intitulado “Noite de retorno”, conta-se o regresso do Peregrino e dos vinte jovens que o aguardavam na terra do México. Eram marinheiros que uniam o novo ao antigo, e ele surgiu na praia de braços abertos, como um enigma vivo. E, num determinado momento, diz-se o seguinte:

Minhas perguntas. Quantas lhe dirigi, quantas me respondeu; por que, se eu só tinha direito a uma por dia e outra por noite; por que esse compromisso foi rompido no centro da grande praça de Tlatelolco; por quê? A pergunta escapou da minha boca antes que eu pudesse contê-la, sem pensar que seria a última que poderia fazer: [...] — Por que ainda está vivo aquele ancião com quem falei na praça? Juro a vocês: eu o

vi morrer, um dia, de medo, e ser entregue aos abutres... (FUENTES, 1975, p. 487, tradução nossa).¹⁰⁰

Aqui, a própria maneira como a pergunta inicial é formulada, em meio a um jogo de regras sobre o que é permitido, já indica uma crítica à arbitrariedade do poder e às limitações impostas pelo monarca (DÍEZ COBO, 2006). O fato de o interlocutor questionar as regras de um sistema autoritário e, ao mesmo tempo, lidar com a perplexidade de situações irracionais, como a do ancião que morre de medo, revela a essência da sátira, a qual subverte as normas e expectativas estabelecidas. Neste caso, a sátira, isto é, “o efeito satírico do evento real se apoia no fato de que consideramos o estado social, o sistema, a classe social etc.” (LUKÁCS, 2009a, p. 173).

Mas de modo geral, em termos de estilo, *TN* também se alinha com as características do romance histórico latino-americano por meio da manipulação temporal, da transgressão da causalidade tradicional e da introdução de uma estrutura fragmentada. A ideia de que “os sinais se manifestaram” e a passagem do trono para Quetzalcóatl carregam uma simbologia que transcende uma simples cronologia histórica, sugerindo uma visão mais metafísica e circular do tempo, como uma continuidade ou um retorno. Assim sendo, como é o caso do romance em estudo, “o romance histórico dos humanistas de nossos dias vincula-se de maneira muito estreita com os grandes problemas do presente e [...] direciona-se para a figuração da pré-história do presente” (LUKÁCS, 2011, p. 408).

Além disso, a figura do protagonista como escravo de seu próprio mito também remete à desintegração do personagem heroico e à sua redução ao status de anti-herói, algo que também é típico desse romance histórico. Ao posicionar o personagem como alguém preso a um destino mitológico, a narrativa questiona a natureza do poder, da autoridade e da identidade, temas centrais para as análises de literatura latino-americana da referida época.

Esse tipo de escrita evidencia as inquietações características do período histórico em questão, no qual a literatura se ocupa das complexas questões históricas e políticas da América Latina, como a violência das ditaduras, as lutas pela liberdade e a busca por uma identidade genuína, desvinculada das influências imperialistas (MENTON, 1993). Ao posicionar o personagem na confluência entre o humano e o divino, o texto provoca uma reflexão sobre a fragilidade das construções históricas e a inevitabilidade da transformação social e cultural.

¹⁰⁰ Mis preguntas. ¿Cuántas le dirigí, cuántas me contestó; por qué, si yo sólo tenía derecho a una cada día y a otra cada noche; por qué se rompió ese compromiso en el centro de la gran plaza de Tlatelolco; por qué? La pregunta se me salió de la boca antes de que pudiera apresarla, sin pensar en que era la última que podría hacer: [...] —¿Por qué sigue vivo ese anciano con el que hablé en la plaza? Os lo juro: yo lo vi morir, un día, de miedo, y ser entregado a los buitres...”

Esse movimento de instabilidade e transformação se alinha diretamente às reflexões presentes no romance histórico latino-americano, que, ao explorar a elaboração da identidade e da história, coloca em questão as narrativas dominantes e os processos de construção da modernidade. No contexto da modernidade periférica, essas obras revisitavam o passado a fim de reconfigurar as memórias e histórias, desafiando as interpretações eurocêtricas e oferecendo novas perspectivas sobre as relações de poder, resistência e alteridade. Dessarte, a história não se apresenta como uma linha reta e progressiva, mas como um campo de disputas e ressignificações que dialoga com as tensões do presente e as transformações sociais e culturais em curso.

A metáfora do Oriente, de onde o sol nasce, implica não apenas uma busca por renovação, mas também um desejo de reconexão com as origens e com os valores que definiram as civilizações indígenas antes da imposição das normas coloniais, como se nota no seguinte fragmento:

repeti, gritei esse nome, o mesmo, o único, o da minha destinação, fosse aonde fosse, navegasse de partida ou de retorno, embarcasse vitorioso ou vencido, Vênus, Vênus, Vésperas, Vísperas, Hésperes, Héspero, Hesperia, Espanha, Hespanha, Vespanha, nome da estrela dupla, gêmea de si mesma, crepúsculo e aurora constantes, rastro de prata que unia o velho e o novo mundo, e de um me levava ao outro, arrastado por sua cauda de fogo, estrela da véspera, estrela da aurora, serpente emplumada, meu nome no novo mundo era o nome do velho mundo, Quetzalcóatl, Vênus, Hesperia, Espanha, duas estrelas que são a mesma, aurora e crepúsculo, união misteriosa, enigma indecifrável, mas cifra de dois corpos, de duas terras, de um terrível encontro (FUENTES, 1975, p. 493-494, tradução nossa).¹⁰¹

Ao representar o retorno de Quetzalcóatl dessa forma, Fuentes ao mesmo tempo faz uma crítica ao impacto devastador da colonização e oferece uma visão de resistência e de esperança. O retorno do deus seria a recuperação de uma ordem cultural e social indígena, que ainda resiste nas memórias e nas tradições, embora o cenário imediato pareça em grande parte dominado pela opressão e pelo esquecimento (ORDIZ, 2005). A identificação do narrador com Quetzalcóatl também sugere uma forma de transcendência pessoal, onde o personagem, ao se colocar na posição do deus, busca afirmar uma identidade que transcende o tempo e a

¹⁰¹ repetí, grité ese nombre, el mismo, el único, el de mi destinación, fuese a donde fuese, navegase de partida o de regreso, me embarcase victorioso o vencido, Venus, Venus, Vésperas, Vísperas, Hésperes, Héspero, Hesperia, España, Hespaña, Vespaña, nombre de la estrella doble, gemela de sí misma, crepúsculo y alba constantes, estela de plata que unía al viejo y al nuevo mundo, y de uno me llevaba al otro, arrastrado por su cauda de fuego, estrella de las vísperas, estrella de la aurora, serpiente de plumas, mi nombre en el mundo nuevo era el nombre del viejo mundo, Quetzalcóatl, Venus, Hesperia, España, dos estrellas que son la misma, alba y crepúsculo, misteriosa unión, enigma indescifrable, mas cifra de dos cuerpos, de dos tierras, de un terrible encuentro.

destruição, um movimento de resistência que ressurge das profundezas da história para desafiar o presente e reconstruir o futuro.

Dessa maneira, o mito de Quetzalcóatl, reativado nesse trecho pela forma romanesca, é tanto uma ferramenta literária para recontar a história indígena como um símbolo de resistência, recuperação e renovação cultural. A promessa de retorno de Quetzalcóatl encapsula o desejo de reconstituir uma ordem perdida, também apontando para as dificuldades e os desafios dessa recuperação, como uma busca utópica por um mundo de paz e harmonia que foi destruído, mas que ainda vive nas aspirações dos povos indígenas e nas narrativas que buscam manter viva a memória da resistência.

A seguinte descrição, que abre o capítulo “Noite dos reflexos”, oferece ao leitor descrição do príncipe coxo¹⁰² e suas vestimentas:

Meu duplo escuro, o chamado Espelho Fumegante, o manco, vestia agora um colete pintado com membros humanos despedaçados: crânios, orelhas, corações, intestinos, seios, mãos, pés, e no pescoço usava um adereço de penas de papagaio amarelo, e sua manta tinha a forma de folhas de urtiga, com tintura preta e tufo de penas finas de águia; e suas orelheiras eram de mosaico de turquesa, e delas pendia um anel de espinhos, e de ouro era a insígnia do nariz, com pedras incrustadas; e sobre a cabeça ele tinha o tocado de penas verdes, semelhante ao que usei ao ocupar o trono desta cidade maldita. E em seu olhar havia um vidro de paixões, o primeiro da longa noite de reflexos que agora ele haveria de viver: nojo e cólera, desprezo e prazer, uma secreta derrota, uma inflamada decepção, uma turva vitória (FUENTES, 1975, p. 473, tradução nossa).¹⁰³

Semelhante passagem de *TN* mimetiza de maneira indireta, porém poderosa, a questão indígena ao representar, por meio de seu duplo escuro — o Espelho Fumegante —, a fusão de identidades culturais, a fragmentação da humanidade e as ambiguidades da colonização. Embora não se trate de uma descrição explícita de povos indígenas, vários elementos da descrição do personagem e de sua indumentária carregam simbolismos que remetem às dinâmicas de dominação, resistência e identidade, temas centrais à problemática indígena nas Américas, particularmente no contexto histórico da colonização.

O uso de membros humanos despedaçados, como crânios, corações e mãos, remete ao corpo desmembrado e à violência que os povos indígenas sofreram ao longo da colonização

¹⁰² “Príncipe cojitranco”, no original.

¹⁰³ Mi doble oscuro, el llamado Espejo Humeante, el rengu, vestía ahora un chalequillo pintado con miembros humanos despedazados: cráneos, orejas, corazones, intestinos, tetras, manos, pies, y al cuello llevaba un aderezo de plumas de papagayo amarillo, y su manta tenía forma de hojas de ortiga, con tintura negra y mechones de pluma fina de águila; y sus orejeras eran de mosaico de turquesa, y de ellas pendía un anillo de espinas, y de oro era la insignia de la nariz, con piedras engastadas; y sobre la cabeza tenía el tocado de plumas verdes, semejante al que yo usé al ocupar el solio de esta ciudad maldita. Y en su mirada había un vidrio de pasiones, el primero de la larga noche de reflejos que ahora habría de vivir: asco y cólera, desprecio y goce, una secreta derrota, una inflamada decepción, una turbia victoria.

européia. Consoante Portilla (1973, p. 137, tradução nossa), esses elementos podem ser lidos como “um reflexo da destruição de suas culturas, tradições e corpos, durante o processo de subordinação à lógica colonial”. A fragmentação do corpo humano, portanto, simboliza a fragmentação de uma identidade indígena massacrada e dilacerada pelas forças colonizadoras. A figura do Espelho Fumegante, com suas partes desmembradas, representa uma identidade que se perdeu, se diluiu, ou foi reprimida ao longo da história. Os adornos e as vestimentas do Espelho Fumegante, por sua vez, são igualmente carregados de simbolismo indígena. As penas de papagaio amarelo e as penas finas de águia podem ser associadas a tradições indígenas de diferentes regiões da América, em que as penas são símbolos de poder espiritual e conexão com o divino (PORTILLA, 1973). Tais elementos estão associados a uma figura que parece absorver ou se fundir com o grotesco, com a violência e a desintegração, sugerindo uma subversão ou distorção dessa simbologia original. Em vez de exaltar uma conexão com a natureza e com o sagrado, as penas aqui são parte de um simbolismo de apropriação, descaracterização e violência cultural, um reflexo das dinâmicas de extermínio e assimilação forçada das culturas indígenas.

“O espelho fumegante”, como duplo escuro do narrador, é uma metáfora para a maneira como a história é reequacionada, em consonância com a visão pré-moderna da história como uma construção interpretativa, e não como um conjunto de fatos objetivos e incontestáveis. Por meio de sua simbologia perturbadora, tal imagem expressa a ideia de que, ao invés de recontar os eventos passados de forma linear e objetiva, o romance histórico busca oferecer uma nova interpretação da história. A presença de elementos como o colete com partes de corpos humanos, o adereço de penas e a manta de folhas de urtiga, além da descrição de um olhar impregnado de paixões como nojo e cólera, evidenciam a multiplicidade de significados que podem ser atribuídos aos eventos históricos. Tais elementos atuam como uma crítica à versão oficial da história, ao mesmo tempo que subvertem os limites entre o real e o imaginário, característica do romance histórico latino-americano.

Voltando ao capítulo “Noite de retorno”, a seguinte fala denuncia, outra vez, a manifestação da sátira:

E voltar aqui, vez após vez, apenas para ser derrotado, sempre derrotado, derrotado pelo crime se o cometo ao retornar, derrotado pelos criminosos se volto para puni-los? [...] Minha cabeça girava, Senhor, as palavras saíam atropeladamente da minha boca, eu já não sabia onde estava, que dia era este... Eu sonhava. Mas se eu sonhava, onde sonhava? A partir de que momento comecei a sonhar? Talvez naquele instante, sonhando-me de pé sobre a calçada, ao lado de uma barca e rodeado pelos meus vinte amigos, eu dormisse placidamente na barca do velho Pedro, imóvel no centro dos

Sargaços; ou talvez tudo fosse um sonho, tonto, no centro do redemoinho que nos capturou no grande oceano... (FUENTES, 1975, p. 488, tradução nossa).¹⁰⁴

Como se observa, o narrador encontra-se em um estado de confusão mental e física, questionando tanto a realidade quanto a própria identidade. Ao descrever essa condição, insinua-se uma crítica implícita ao peso do poder absolutista e à experiência governamental que obscurece a percepção das próprias ações. Essa “derrota” contínua — seja do governante, seja dos governados —, juntamente com a perda de referências temporais e espaciais, reverbera a alienação provocada pela estrutura autoritária, convertendo a existência em um pesadelo surreal (COLCHERO GARRIDO, 2002). Nesse contexto, a sátira opera de maneira sutil, fundamentando-se no pressuposto de que sua principal função é a denúncia, direcionando ataques incisivos às instituições de poder opressivas.

É o que se nota, de modo semelhante, na seguinte passagem:

Atl, raíz da água, Atlas, Atlântida, Atlântico, Quetzalcóatl, a serpente emplumada que retorna pelas rotas das grandes águas, os caminhos esotéricos do Tibre ao Jordão, do Eufrates ao Escalda, do Amazonas ao Níger. Esotérico: eisotheo: eu faço entrar. Mapas da iniciação; cartas dos iniciados. Há uma banal lenda escrita na margem esquerda deste mapa, em espanhol: “O natural das águas é que acabam por se comunicar e alcançar o mesmo nível. E este é o seu mistério.” Uma ânfora cheia de areia (FUENTES, 1975, p. 770, tradução nossa).¹⁰⁵

Assim, Quetzalcóatl, ao emergir no espaço literário de *TN*, ilumina as tensões e contradições que permeiam a questão indígena no imaginário latino-americano. Sua presença reafirma o caráter plural das identidades forjadas no continente, oferecendo uma perspectiva crítica sobre o legado da colonização e a violência epistêmica que ela impôs. Fuentes, ao convocar a figura de Quetzalcóatl para compor seu tríptico literário, reabilita um símbolo da tradição mesoamericana e lança luz sobre a capacidade da literatura de desafiar as narrativas hegemônicas e de criar novas possibilidades de significação (JUAN NAVARRO, 2002).

¹⁰⁴ ¿Y regresar aquí, una y otra vez, para ser derrotado, siempre derrotado, derrotado por el crimen si lo cometo al regresar, derrotado por los criminales si regreso a castigarles? [...] La cabeza me giraba, Señor, las palabras salían atropelladamente de mi boca, yo ya no sabía dónde estaba, qué día era éste... Soñaba. Pero si soñaba, ¿dónde soñaba?, ¿a partir de qué momento soñaba? Quizás en ese instante, soñándome de pie sobre la calzada, junto a una barca y rodeado de mis veinte amigos, dormía plácidamente en la barca del viejo Pedro, inmóvil en el centro de los Sargazos; o quizás todo lo soñaba, mareado, en el centro del vértigo que nos atrapó en el gran océano...”

¹⁰⁵ Atl, raíz del agua, Atlas, Atlán- tida, Atlántico, Quetzalcóatl, la serpiente emplumada que regresa por las rutas de las grandes aguas, los caminos esotéricos del Tíber al Jordán, del Eufrates al Escalda, del Amazonas al Níger. Esotérico: eisotheo: yo hago entrar. Mapas de la iniciación; cartas de los iniciados. Hay una banal leyenda escrita en la margen izquierda de este mapa, en español: “Lo natural de las aguas es que acaban por comunicarse y alcanzar el mismo nivel. Y éste es su misterio.” Un ánfora llena de arena.

Em vista disso, *TN* consolida-se como um espaço de resistência cultural, no qual o passado não é um arquivo morto, mas uma fonte inesgotável de diálogo e reinvenção. Além disso, levando-se em conta as colocações de Todorov (2019), verifica-se que a conexão entre Quetzalcóatl e os presságios que acompanharam a chegada dos conquistadores também é importante. Em *TN*, a ideia de uma profecia e o retorno de uma figura messiânica como Quetzalcóatl são manipulados para ilustrar a esperança indígena de um retorno à ordem anterior, além de expor a tragédia de um encontro que, em diversos casos, resulta na subjugação e no extermínio de um povo (GERNERT, 2012). Essa dualidade entre esperança e derrota, simbolizada pela figura da Serpente Emplumada, é crucial para entender como a questão indígena é tratada na obra.

Ademais, na parte central de *TN*, intitulada “O Novo Mundo”, Carlos Fuentes adota uma estrutura narrativa que se distancia da ruptura radical da linearidade temporal observada na primeira seção do romance, “O Velho Mundo”. Como observa Arenas (2004), a transição para uma organização cronológica mais definida evidencia uma tentativa de adaptação e compreensão em face do novo cenário histórico e cultural proposto pela obra. A narrativa concentra-se no encontro entre a cultura espanhola e a civilização asteca, situando esse conflito no período do reinado de Felipe II. Este encontro entre os dois mundos é permeado por uma combinação de violência, troca cultural e fusão, sendo tratado com uma complexidade que vai além da tradicional visão de “descobrimento” de “O Novo Mundo”.

Essa segunda parte do romance, embora mais breve do que as outras, é composta por dezenove episódios que relatam a travessia do protagonista desde o encontro com os nativos da costa do Golfo até sua chegada a Tenochtitlán, no coração do império asteca. Cada episódio constrói uma narrativa que vai além da simples descrição dos eventos históricos da conquista; também examina os símbolos e mitos que emergem desse processo. É aí que Fuentes recorre ao mito de Quetzalcóatl, novamente, e às crônicas da conquista de Hernán Cortés para criar uma rede de alusões intertextuais que não apenas reconstroem a experiência do “descobrimento”, mas também reimaginam a maneira como esses eventos foram e continuam a ser interpretados (RAMÍREZ, 2011). O autor, ao fundir o histórico com o mítico, propõe uma reflexão crítica sobre o choque entre essas duas civilizações, fazendo da narrativa uma ferramenta de questionamento da história oficial.

O narrador novamente oferta ao leitor uma visão panorâmica desse novo mundo, por meio da seguinte citação:

Conheci um povo de coras onde a igreja foi abandonada. Estive lá uma vez e me lembro daquela música de pífanos e tambores. A igreja foi construída há pouco mais de dois séculos, após a tardia conquista espanhola daquela região rebelde e inacessível. Os índios, os antigos príncipes caídos, foram os pedreiros da obra. Os missionários lhes mostraram os gravados dos santos e os índios reproduziram as imagens à sua maneira. A igreja era um paraíso indígena, um vaso opaco que continha as cores e as formas do reino perdido. Os altares eram aves de ouro encadeadas à terra. A cúpula era um imenso espelho fumegante. Os rostos brancos das esculturas de gesso riam bestialmente; os rostos morenos choravam. Podia-se pensar que os coras, recém-derrotados, reafirmaram a continuidade de sua vida apropriando-se dos símbolos do conquistador, revestindo-os de uma forma que continuava representando os céus e os infernos do aborígene. Os missionários toleraram essa transformação (FUENTES, 1975, p. 722, tradução nossa).¹⁰⁶

Tal excerto aborda, de maneira simbólica e crítica, a questão indígena, especialmente ao examinar o processo de colonização, a resistência cultural e a adaptação dos povos indígenas aos símbolos e estruturas impostas pelos colonizadores. A igreja construída pelos missionários, após a “tardia conquista espanhola”, representa a imposição da religião e da cultura europeia sobre os povos indígenas. No entanto, a forma como a igreja é descrita — “um paraíso indígena” e “um vaso opaco que contém as cores e as formas do reino perdido” — sugere que os indígenas não apenas absorveram a religião católica imposta, mas a reinterpretaram à sua maneira, incorporando suas próprias crenças e símbolos. A igreja, desse modo, torna-se um espaço de resistência e adaptação, onde os indígenas, apesar de derrotados, continuam a afirmar sua identidade mediante a apropriação dos símbolos do conquistador.

Assim sendo, como fragmento de um romance histórico mexicano, tal exposição:

transcende a mera cópia ou mimesis dos fatos históricos (característica da tradição narrativa anterior) e estabelece, além de assumir, a distorção do passado como um processo gerador de significado. Tal significado resulta da proposição e do desenvolvimento de uma diversidade de situações e interpretações possíveis — humanas, históricas, culturais — que ampliam o espectro de sentido dos próprios fatos concretos. Na apresentação simultânea dessa diversificação e coexistência de significados possíveis, a ambiguidade se revela como o núcleo gerador de um sentido ético-estético original. Ao mesmo tempo, essa ambiguidade, conscientemente articulada, favorece o desenvolvimento da capacidade autorreflexiva do discurso

¹⁰⁶ Conocí un pueblo de coras donde la iglesia ha sido abandonada. Estuve allí una vez y recuerdo esa música de pífanos y tambores. La iglesia fue construida hace poco más de dos siglos, después de la tardía conquista española de esa región rebelde e inaccesible. Los indios, los antiguos príncipes caídos, fueron los albañiles de la obra. Los misioneros les mostraron los grabados de los santos y los indios reprodujeron las imágenes a su manera. La iglesia era un paraíso indígena, un vaso opaco que contenía los colores y las formas del reino perdido. Los altares eran aves de oro encadenadas a la tierra. La cúpula era un inmenso espejo humeante. Los rostros blancos de las esculturas de yeso reían bestialmente; los rostros morenos lloraban. Podía pensarse que los coras, apenas derrotados, reafirmaron la continuidad de su vida apropiándose los símbolos del conquistador, revistiéndolos de una forma que seguía representando los cielos y los infiernos del aborígen. Los misioneros toleraron esta transformación.

romanesco, tanto como resposta à história oficial quanto como reescrita dessa mesma história (ENCINAS, 2014, p. 59, tradução nossa).¹⁰⁷

Os indígenas, nesse sentido, representados pelos coras, reafirmaram a continuidade de sua vida apropriando-se dos símbolos do conquistador, o que manifesta a estratégia de resistência cultural diante da imposição do colonizador. A ideia de revestir os símbolos do conquistador com formas indígenas implica uma forma de reinterpretação dos valores coloniais, transformando-os em algo que ainda preserva a cosmovisão original indígena. Isso indica que, apesar da tentativa de destruição das culturas indígenas, essas culturas resistem, mantendo sua visão de mundo por meio da adaptação de símbolos estrangeiros.

A imagem da cúpula como “um imenso espelho fumegante” e a descrição dos rostos das esculturas de gesso — “os rostos brancos riam bestialmente, os rostos morenos choravam” —, conforme Franch (1990), simbolizam a dualidade entre o colonizador e o colonizado, entre a dominação e a resistência. Os rostos brancos simbolizam os colonizadores, associados à violência e à imposição cultural, enquanto os rostos morenos transmitem a dor e o sofrimento dos indígenas diante da colonização. No entanto, a transformação desses símbolos pelo povo indígena indica que, apesar da dor e da perda, ainda há espaço para a subversão e a manutenção da identidade cultural.

A passagem sugere que, mesmo após a derrota, os coras e outros povos indígenas não foram completamente subjugados ou apagados. Eles conseguiram preservar suas raízes culturais mediante a apropriação e adaptação dos símbolos do colonizador. Isso é especialmente relevante no contexto da questão indígena em *TN*, onde a cultura indígena não é retratada como algo extinto, mas como algo que continua a sobreviver e se adaptar às circunstâncias coloniais (LEE, 2015). A ideia de que os missionários “toleraram essa transformação” também sugere que, apesar de toda a tentativa de aculturação, os indígenas encontraram maneiras de manter sua identidade intacta, mesmo sob a imposição do sistema colonial.

É o que se nota, outrossim, na seguinte descrição do capítulo “Dia da laguna”:

¹⁰⁷ En este marco, entonces, la novela histórica contemporánea trasciende la mera copia o mimesis de los hechos históricos (característica de la tradición narrativa previa), y establece y asume la distorsión del pasado como un proceso generador de significado resultado del planteamiento y desarrollo de una diversidad de situaciones e interpretaciones posibles —humanas, históricas, culturales— que abren el espectro de sentido de los mismos hechos concretos. En la presentación simultánea de esta diversificación y coexistencia de significados posibles, la ambigüedad se revela como núcleo generador de sentido ético-estético original. Al mismo tiempo, esa ambigüedad conscientemente articulada propicia el desarrollo de la capacidad autorreflexiva del discurso novelesco acerca de su formulación tanto como respuesta a la historia oficial como reescritura de esa misma historia.

E meu duplo sombrio, nu e apoiado sobre a vassoura, disse a todos que eu era, na verdade, a Serpente Emplumada, o grande sacerdote da origem do tempo, o criador dos homens, o deus da paz e do trabalho, o educador que nos ensinou a plantar o milho, cultivar a terra, trabalhar a pluma e moldar a cerâmica. Este é, de fato, o chamado Quetzalcóatl, o deus branco, inimigo dos sacrifícios, inimigo da guerra, inimigo do sangue, amigo da vida, que um dia fugiu para o oriente, com tristeza e cólera, porque seus ensinamentos foram repudiados, porque as necessidades da fome, do poder, da catástrofe e do terror conduziram os homens à guerra e ao derramamento de sangue. Prometeu regressar um dia, pela mesma direção do oriente que o levou, pelo lado onde nasce o grande sol e se chocam as grandes águas, para restaurar o reino perdido da paz. Nós não fizemos mais do que guardar-lhe o trono enquanto ele voltava. Agora o entregamos a ele. Os sinais se manifestaram. As profecias se cumpriram. O trono é seu, e eu sou seu escravo (FUENTES, 1975, p. 464, tradução nossa).¹⁰⁸

Isto posto, verifica-se que o mito de Quetzalcóatl, um deus da paz e da civilização na cosmogonia asteca, atravessa *TN* como um elemento que conecta a história da conquista com a resistência cultural indígena (JUAN NAVARRO, 1996). O autor utiliza esse mito para simbolizar a luta entre os valores indígenas e os valores impostos pelos conquistadores. Em *TN*, Quetzalcóatl não é apenas uma referência mitológica, mas uma chave de leitura para compreender as dinâmicas culturais e políticas de “O Novo Mundo”. Sua presença é um símbolo da tentativa de reconfiguração da identidade indígena diante da invasão e subordinação, ao mesmo tempo que destaca a complexidade do encontro entre o mundo europeu e o indígena. Esse encontro não se dá apenas no plano físico, mas também no campo simbólico, onde as narrativas históricas e os mitos se entrelaçam para criar um espaço de tensão, resistência e reinterpretação.

Ademais, conforme Lergo Martín (2011, p. 55, tradução nossa):

Podemos, portanto, concluir que o objetivo final de Fuentes, através do conhecimento e assimilação de ambas as realidades, a pré-colombiana e a hispânica, é, como em grande parte da sua obra, a busca da identidade mexicana e, através dela, a conquista de um futuro possível. Esta possibilidade deve partir da mestiçagem racial e cultural e da superação de um destino histórico que os obriga, seguindo o curso das eras do calendário solar asteca, a repetir ciclicamente a criação e a destruição do mundo, a reviver uma e outra vez uma história que tem-se consciência de já ter vivido, para consagrar os erros do passado, do presente e do futuro, para aceitar o que, terrivelmente, é considerado inevitável. Assumir e quebrar ao mesmo tempo os ciclos

¹⁰⁸ Y mi doble oscuro, desnudo y apoyado sobre la escoba, a todos les dijo que yo era, en verdad, la Serpiente Emplumada, el gran sacerdote del origen del tiempo, el creador de los hombres, el dios de la paz y del trabajo, el educador que nos enseñó a plantar el maíz, labrar la tierra, trabajar la pluma y tornar la loza; éste es en verdad el llamado Quetzalcóatl, el dios blanco, enemigo de los sacrificios, enemigo de la guerra, enemigo de la sangre, amigo de la vida, que un día huyó al oriente, con tristeza y con cólera, porque sus enseñanzas fueron repudiadas, porque las necesidades del hambre y el poder y la catástrofe y el terror condujeron a los hombres a la guerra y al derramamiento de sangre. Prometió regresar un día, por el mismo rumbo del oriente que se lo llevó, por el lado donde sale el gran sol y se estrellan las grandes aguas, a restaurar el reino perdido de la paz. No hicimos más que guardarle su solio mientras regresaba. Ahora se lo entregamos. Los signos se han manifestado. Las profecías se han cumplido. El trono es suyo y yo soy su esclavo.

deste tempo mitológico, através, por um lado, do conhecimento dos padrões que estes mitos recriam e, por outro, da sua imbricação na cultura do Velho Mundo e da aceitação de ambas identidades numa união renovadora é o que Fuentes faz em *Terra Nostra* e em grande parte da sua obra.¹⁰⁹

Em face disso, a jornada que se desenrola é também uma travessia simbólica, onde se busca entender o novo mundo geográfica e culturalmente. O mito de Quetzalcóatl oferece, para tanto, uma lente através da qual torna-se possível notar a resistência indígena não como uma resistência passiva, mas como uma força ativa, que persiste apesar da violência da colonização. Fuentes, ao construir essa nova narrativa, tanto reescreve a história da conquista quanto questiona a maneira como essa história foi tradicionalmente contada. Ele apresenta, de modo visível, o mito como um meio de resistência contra as narrativas eurocêntricas que minimizaram o impacto das culturas indígenas no desenvolvimento da América Latina, baliza estilística própria do romance histórico latino-americano (AÍNSA, 1996; BARRIENTOS, 2001).

Logo, ao entrelaçar o componente mítico com o histórico, Fuentes desafia as convenções de como a história deve ser compreendida. À medida que reconstrói os eventos da chegada dos espanhóis à América, via romance histórico, também oferece ao leitor uma nova forma de pensar a relação entre o passado e o presente da América Latina. Diante disso, ao apresentar o panorama total do passado, *TN* “resgata as culturas múltiplas e conflitantes que se confrontaram e se uniram para criar essa história e que, conseqüentemente, continuam a construir e desconstruir a identidade latino-americana” (BARRENECHEA, 2011, p. 700, tradução nossa).¹¹⁰ Ao fazer isso, ao mesmo tempo, Fuentes resgata a memória indígena e apresenta uma visão mais complexa e multifacetada do encontro entre “O Velho Mundo” e “O Novo Mundo”.

Assim sendo, a figura de Quetzalcóatl, ao emergir no espaço literário de *TN*, evidencia as tensões e contradições que, ao longo dos séculos, têm permeado as narrativas sobre a questão indígena no imaginário latino-americano. Sua presença se configura como uma reinterpretação

¹⁰⁹ Podemos pues concluir que la finalidad última de Fuentes, a través del conocimiento y asimilación de ambas realidades, la precolombina y la hispánica es, como en gran parte de su obra, la búsqueda de la identidad mexicana y, a través de ella, la consecución de un futuro posible. Dicha posibilidad ha de partir del mestizaje racial y de culturas y de la superación de un sino histórico que les obliga, siguiendo el curso de las eras del calendario solar azteca, a repetir cíclicamente la creación y la destrucción del mundo, a volver a vivir una y otra vez una historia que se tiene conciencia de haber vivido ya, a consagrar los errores del pasado, del presente y del futuro, a aceptar aquello que, terriblemente, se da por inevitable. Asumir y romper a la vez los ciclos de este tiempo mitológico, a través, por una parte, del conocimiento de las pautas que estos mitos recrean y, por otra, de su imbricación en la cultura del Viejo Mundo y de la aceptación de ambas identidades en una unión renovadora es lo que Fuentes hace en *Terra Nostra* y en una gran parte de su obra.

¹¹⁰ Al enseñar el panorama total del pasado, la novela rescata las culturas múltiples y conflictivas que se enfrentaron y se unieron para crear esa historia, y que, conseqüentemente, siguen construyendo y desconstruyendo la identidad latinoamericana.

profunda das formas tradicionais de ver o indígena como um símbolo de resistência contra a violência epistêmica e cultural imposta pelos colonizadores. Fuentes, ao reviver essa figura mitológica, reabilita um ícone da tradição mesoamericana, que, além de representar o complexo entrelaçamento de memória e história, questiona as construções hegemônicas de poder e identidade, de modo que ele “preferiu destacar o papel cultural e criativo de Quetzalcóatl em vez de seu aspecto militarista” (LEE, 2015, p. 58, tradução nossa).¹¹¹

A nova terra deu a vida a Pedro: teu amigo completou nela toda a sua existência, seus sonhos, sofrimentos e esforços. Sua vida valeu a pena. O novo mundo lhe ofereceu tudo, por inteiro.

— Pedro deu a vida por você.

— Você deu as tesouras.

— Deram a você o ouro.

— Você deu o seu trabalho.

— Deram a você a memória.

— Você lhes deu um espelho.

— Deram a você sua própria morte (FUENTES, 1975, p. 491-492, tradução nossa).¹¹²

A partir da perspectiva lukácsiana e da sátira como crítica materialista, tal excerto desmonta a narrativa idealizada do “novo mundo” para expor um sistema social baseado em exploração e alienação. A estrutura dialógica intensifica o impacto crítico, permitindo que a sátira revele as contradições e fragilidades do sistema. Assim, o texto cumpre sua função satírica ao iluminar as falhas estruturais de uma sociedade desigual, enquanto mantém a tensão entre o ideal e o real, característica que, para Lukács (2009a) e García-Caro (2014), é própria desse método literário.

Nesse processo de reinterpretação, como já indicado, Fuentes vai além de reviver o passado como algo previamente apresentado; ele o ressignifica, estabelecendo uma nova leitura crítica e satirizada sobre o legado da colonização, que continua a reverberar nas relações sociais, culturais e políticas da América Latina. A introdução de Quetzalcóatl em *TN* ocorre de modo semelhante, tanto como símbolo quanto como vetor de subversão literária. Nesse contexto, o

¹¹¹ En el caso de *Terra Nostra*, por ejemplo, el trabajo de Santiago Juan-Navarro (1996) sería uno de muy pocos estudios en analizar las fuentes de la novela indicando que Fuentes prefirió el rol cultural y creador al militarista de Quetzalcoatl.

¹¹² La nueva tierra le dio la vida a Pedro: tu amigo culminó en ella su existencia entera, sus sueños, sufrimientos y trabajos. Su vida vahó la pena. El nuevo mundo se la regaló, completa.

— Pedro dio la vida por ti.

— Tú diste las tijeras.

— Te dieron el oro.

— Tú diste tu trabajo.

— Te dieron la memoria.

— Les diste un espejo.

— Te dieron su propia muerte.

autor, ao se apropriar desse elemento mitológico permeado pelo método satírico, afirma a persistência das culturas indígenas e sua capacidade de recriar suas próprias narrativas (LERGO MARTÍN, 2011). Dessarte, *TN* se configura como um campo de resistência em que o passado histórico é transformado, ressignificado e recontado à medida que o romance histórico se torna um veículo de contestação aos discursos dominantes. A presença de Quetzalcóatl em Fuentes, por consequência, não se limita a um mero retorno ao passado: é um convite à reflexão profunda sobre os processos de colonização e as formas de sua perpetuação, onde o mito se converte em uma poderosa ferramenta de resistência cultural e ideológica.

Quetzalcóatl, ao emergir no contexto mexicano, condensa, de maneira complexa e multifacetada, a figura do índio latino-americano, imerso nas contradições e embates gerados pelo encontro com o colonizador (ABEYTA, 2006). Em *TN*, o mito da Serpente Emplumada não assume meramente uma função simbólica, uma vez que se inscreve como um instrumento ativo de resistência contra a hegemonia colonial, desafiando os princípios de uma história imposta e configurada pelos vencedores. A Serpente Emplumada, nesse sentido, se converte em um agente de reflexão crítica sobre o presente, ao colocar em jogo as complexas relações de poder entre as culturas nativas e os impérios coloniais (NAVARRO, 2011).

Fuentes, ao dar voz a esse mito, reposiciona-o dentro da trama narrativa de *TN* como um símbolo que rompe as fronteiras do tempo, servindo como um elo entre o passado colonial e o contexto pós-colonial. Esse movimento literário de ressignificação, com efeito, se estende às próprias formas de ver a história, demonstrando como as culturas indígenas, longe de desaparecerem, se reinventaram ao longo dos séculos, desafiando as tentativas de apagamento cultural e, ao mesmo tempo, engajando-se em um processo contínuo de resistência, adaptação e preservação de sua própria identidade. O mito de Quetzalcóatl articula essa resistência, ao se apropriar de sua própria herança e ao reivindicar a memória de um povo que, embora oprimido, jamais foi subjugado de maneira definitiva. Em ambos os romances, aliás, a reinterpretação das figuras mitológicas e culturais não se dá pela criação de um novo espaço literário que questiona as dinâmicas de poder e as narrativas históricas que foram impostas, e que continuam a modelar as relações sociais e culturais na América Latina.

4.3. A questão africana

A questão africana, enquanto expressão dos traços culturais singulares e heterogêneos que compõem essa vasta cultura continental, apresenta-se de maneira significativamente singular em *TN*. Isto porque tal questão se manifesta, predominantemente, por meio de várias personagens de origens étnicas diversas, como os escravos, súditos e demais membros da plebe representados no romance. Embora não tenham origem africana, tais personagens personificam características de grupos étnicos semelhantes, especialmente no que tange à opressão por eles vivenciada, a qual revela uma nova perspectiva que reforça as convicções de um período imperial marcado pela subjugação e pelo negligenciamento dos sujeitos.

Para tanto, convém situar o contexto histórico que estamos abordando: a Espanha na segunda metade do século XVI e início do século XVII, um período de enorme relevância para a história da Europa e do mundo. Nesse momento, a Espanha vive uma fase de grande expansão e poder político, especialmente sob o reinado de Felipe II, que, em 1580, consegue anexar o Reino de Portugal à sua coroa. Esse feito monumental ocorre após o reconhecimento formal do monarca espanhol pelas cortes lusas, um marco que fortalece ainda mais a posição da Espanha no cenário internacional (BRAUDEL, 2016; TODOROV, 2019). Com a incorporação de Portugal, Felipe II assegura o domínio do Atlântico ocidental, consolidando o império espanhol como uma das maiores potências marítimas e coloniais da época, com vastas possessões em “O Novo Mundo” e rotas comerciais de enorme importância estratégica.

É o que se evidencia no seguinte trecho de *TN*, presente no capítulo 48, intitulado “O último casal”, onde se descreve o Escorial e suas cercanias:

Não olhe, não olhe para a desordem desta planície seca, os toldos das tabernas, os corpos agachados ao redor dos fogos, o rastro de flores negras de brocado e tecidos funerários rasgados e tabernáculos quebrados, as focinheiras babando dos bois suados, os montes de telhas e ardósias, os blocos de granito, as balas de feno e palha, não olhe, jovem naufrago, não olhe para essa falsa desordem, não abra os olhos até que eu lhe diga, quero que veja a perfeita simetria do palácio, a ordem inalterável imposta pelo Senhor, por Felipe, a este gigantesco mausoléu inacabado, isso é o que quero que veja ao abrir os olhos (FUNTES, 1975, p. 257, tradução nossa).¹¹³

¹¹³ no mires, no mires el desorden de esta llanura reseca, los toldos de las tabernas, los cuerpos agazapados alrededor de los fuegos, el reguero de negras flores de brocado y rasgadas telas funerarias y quebrantados tabernáculos, los hocicos babeantes de los bueyes acalorados, los cúmulos de tejas y pizarras, los bloques de granito, las balas de heno y paja, no mires, joven naufrago, no mires este falso desorden, no abras los ojos hasta que yo te lo diga, quiero que mires la perfecta simetría del palacio, el orden inalterable impuesto por el Señor, por Felipe, a este gigantesco mausoleo sin terminar, eso quiero que veas al abrir los ojos.

Aqui, a sátira se manifesta de forma explícita ao contrastar a falsa desordem da realidade ao redor, que é apresentada com uma visão caótica e desordenada, com a simetria aparentemente perfeita do palácio, que se apresenta como uma estrutura ordenada e controlada, mas que é, na verdade, uma fachada de controle e autoritarismo. A narrativa tenta manipular a percepção do jovem náufrago, guiando-o para que ele ignore as imperfeições e veja apenas a aparência ordenada imposta pelo poder, representado por Felipe. De acordo com Zamora (1988), semelhante oposição entre o caos e a ordem forçada são resultado de uma crítica ao autoritarismo e à imposição de uma visão distorcida da realidade.

Entretanto, voltando-nos à história propriamente dita, a ascensão espanhola sofre um revés significativo em 1588, quando a famosa Armada Invencível, enviada para atacar a Inglaterra, fracassa de forma retumbante. A frota, composta por dezenas de navios, é destruída pelas tempestuosas condições climáticas e pelas forças navais inglesas, que, com astúcia e habilidade, enfrentam os espanhóis no Canal da Mancha (BETHELL, 1998). Esse desastre marca o início de um declínio no poder marítimo espanhol e simboliza as dificuldades da Espanha em manter sua hegemonia frente às crescentes ameaças externas. Ao final de seu reinado, em 1598, Felipe II, que já havia enfrentado uma série de crises internas e externas, assina o tratado de paz de Vervins com a França, encerrando uma longa série de conflitos entre os dois países.

Além disso, ele cede autonomia aos Países Baixos, um território que se rebelara contra o domínio espanhol. A governança dessa região é confiada à sua filha, Isabel Clara Eugênia, que assume uma posição de destaque nas negociações com as potências europeias. Após esse período de tentativas de consolidação de seu império e reformas internas, Felipe II falece em 1598, aos 71 anos, no Palácio do Escorial, um dos maiores símbolos de seu reinado. Sua morte marca o fim de uma era de intensa centralização do poder na figura do monarca, embora o império espanhol continue a desempenhar um papel relevante na história da Europa por algumas décadas.

Inicialmente, o capítulo que interessa para nossa análise é o sétimo, intitulado “Os obreiros”. É nele que Fuentes Inicia-se com a voz dos trabalhadores operários, que descrevem o local onde o palácio está sendo construído, ressaltando a transformação do bosque — o “antes” natural e o “depois” marcado pela intervenção humana. Os operários, por sua vez, estabelecem a noção de tempo por meio de sua relação intrínseca com a natureza, recorrendo a referências como o verão, o pôr do sol e o horário de inverno, elementos que expressam uma temporalidade cíclica e orgânica. Ao final, a narração assume contornos de uma representação

teatral, de modo que “acontece como uma espécie de teatro o velho da fragata” (SANTANA, 2022, p. 169). Diante disso, ocorre uma reflexão sobre a opressão e a morte dos servos:

E, para servir de exemplo aos escravos, o senhor de nossa terra ordenou que meu irmão fosse morto de fome, sede e frio, abandonando-o nu no inverno, em uma colina cercada de tropas. Após sete dias, meu irmão morreu ali, de fome, sede e frio, sobre aquela colina. Nós o víamos morrer de longe. Nada podíamos fazer por ele. Ele se tornou terra: faminta, sedenta, fria; e à terra se uniu. Eu fugi. Cheguei a Castela. Aluguei meus braços para esta obra. Ninguém perguntou minha origem. Ninguém quis saber o nome de minha terra. Braços eram urgentes para esta construção. O senhor de minha terra ordena a morte dos que fogem. Misturei-me entre vocês, idêntico a vocês, e espero que ninguém me reconheça aqui (FUENTES, 1975, p. 88, tradução nossa).¹¹⁴

Este trecho revela como a questão da escravidão no período está profundamente vinculada ao contexto político e cultural da Espanha sob os reinados de Carlos V e Felipe II, marcado pelo conservadorismo e pela resistência à modernidade europeia. A corte espanhola, ao negar as ideias renascentistas e o pensamento humanista, perpetua uma visão fechada e autoritária que influencia diretamente o processo de colonização na América. Esse cenário de ostracismo cultural é decisivo para compreender as formas de subjugação impostas aos povos colonizados, incluindo o regime de trabalho forçado e as políticas de exploração violenta, que se tornam parte fundamental da estrutura colonial.

O posicionamento político da coroa espanhola frente aos acontecimentos internos, como a Revolta dos Comuneros,¹¹⁵ evidencia a tentativa de centralização do poder e o controle absoluto sobre os territórios. Essa mesma lógica se estende à América, onde a colonização se organiza em torno de um sistema hierárquico, explorador e violento, sustentado pela escravidão. A recusa da Espanha em aceitar as mudanças trazidas pelo Renascimento e a pluralidade do pensamento humanista, nesse caso, impede a evolução de práticas mais inclusivas e reforça o autoritarismo que se desdobra tanto em “O Velho Mundo” quanto em “O Novo Mundo”.

— Meu pai chegou a estas terras tão pobre e desesperado que se vendeu como servo ao pai do Senhor. E teve que se apresentar à igreja com uma corda ao redor do pescoço e um maravedí na cabeça para significar sua profissão servil. O Senhor lhe prometeu

¹¹⁴ Y para escarmiento de esclavos mandó el señor de nuestra tierra matar a mi hermano de hambre, sed y frío, abandonándole desnudo en invierno y en un collado rodeado de tropas, y a los siete días allí murió mi hermano, de hambre y sed y frío, sobre esa colina. Le veíamos morir desde lejos. Nada podíamos hacer por él. Se convirtió en tierra: hambrienta, sedienta, fría; y a la tierra se unió. Yo huí. Llegué a Castilla. Alquilé mis brazos para esta obra. Nadie me preguntó mi origen. Nadie quiso saber el nombre de mi tierra. Urgían brazos para esta construcción. El señor de mi tierra ordena la muerte de quienes se fugan. Confundíme entre ustedes, a ustedes idéntico, y espero que nadie me reconozca aquí.

¹¹⁵ O próprio Fuentes faz menção a esse fato histórico no seu ensaio *Cervantes o la crítica de lectura* (1976), publicado pouco depois de *TN*, livro este que alguns críticos consideram como seminal para o entendimento do romance aqui estudado.

proteção, trabalho e terra para cultivar. Mas agora penso que a terra já não dará frutos; será como arar no mar, pois a terra está se arruinando, e parece que Cristo e seus santos estão dormindo. Irmãos: teremos comido, nesta obra, nosso próprio trabalho e, de passagem, teremos secado a terra que antes nos alimentava. Pensemos no que nos acontecerá, e esqueçamos o que nos aconteceu (FUENTES, 1975, p. 89, tradução nossa).¹¹⁶

Tal citação ilustra a crítica à falência de um sistema social e à contradição entre o ideal e a realidade, conceitos centrais na teoria da sátira de Lukács (2009a) e de Marx e Engels, conforme García Chicote (2018). O pai, ao se vender como servo, e a terra que não mais produz frutos ilustram a degradação de um sistema que promete proteção e prosperidade, mas falha em cumprir suas promessas. A metáfora do arar no mar destaca a inutilidade de manter um sistema falido, alinhando-se com a crítica materialista que a sátira proporciona, ao revelar as contradições ocultas do sistema sem recorrer à manipulação ou violência subjetiva. Além disso, a crítica aí expressa se configura como uma sátira destrutiva na medida em que expõe os vícios essenciais da sociedade. Ao denunciar a falência das promessas sociais e religiosas, a narrativa revela a miséria e a impotência do povo diante de um sistema que não cumpre suas funções. Assim articulado, o método satírico torna-se uma ferramenta que desmascara as falácias do poder, evidenciando a discrepância entre o ideal prometido e a realidade cruel vivida pelos oprimidos.

É o que se reforça, também, no seguinte trecho, que destaca a brutalidade e subjugação dos servos:

Nem a família é família, pois nela o pai carece de autoridade, sendo o senhor dono das fazendas, das vidas, das honras e das mortes, já que até o cadáver do servo lhe pertence. [...] Paciência e obediência, piscou o olho o astuto Cato, pois aqueles que não fugiram, não se rebelaram e nem contestaram seus senhores com palavras, passaram de servos a vassalos, de vassalos a colonos, de colonos a proprietários. (FUENTES, 1975, p. 88, tradução nossa).¹¹⁷

Semelhante citação se alinha com os postulados do romance histórico latino-americano ao reequacionar as narrativas historiográficas e reconfigurar a forma épica tradicional,

¹¹⁶ — Mi padre llegó a estas tierras tan pobre y desesperado que se vendió como siervo al padre del Señor. Y hubo de presentarse a la iglesia con una cuerda alrededor del cuello y un maravedí en la cabeza para significar su profesión servil. El Señor le prometió protección, trabajo y tierra que labrar. Pero ahora pienso que la tierra ya no rendirá frutos; igual dará arar en el mar, pues la tierra se nos arruina, y parece que Cristo y sus santos duermen. Hermanos: nos habremos comido en esta obra nuestro propio trabajo y de paso habremos secado la tierra que antes nos alimentaba. Pensemos en lo que nos sucederá, y olvidemos lo que nos sucedió.

¹¹⁷ Ni la familia familia, pues carece el padre de autoridad en ella, siendo el señor dueño de haciendas, vidas, honras y muertes, pues hasta el cadáver del siervo le pertenece. [...] Paciencia y obediencia, guiñó el ojo el pícaro Cato, que quienes no se fugaron ni se rebelaron ni por palabras disputaron con sus señores, pasaron de siervos a vasallos, de vasallos a colonos, de colonos a propietarios.

conforme destacado por Aínsa (2003) e outros teóricos. Fuentes retira o foco dos heróis tradicionais e dirige sua narrativa para os “perdedores” da história, oferecendo um olhar crítico que denuncia as estruturas de poder e exploração, um movimento que caracteriza o desejo de “questionar e reescrever a versão estereotipada do passado” (GRÜTZMACHER, 2006, p. 148, tradução nossa).¹¹⁸ Não obstante tais prerrogativas, persiste a relevância do romance histórico como uma forma narrativa sob as bases lukácsianas, o qual é capaz, antes de tudo, de captar precipuamente o caráter histórico da formação e do processo progressivo e contraditório das comunidades (LUKÁCS, 2011). A condição concreta da vida, refletida nessa forma literária, buscará, de um jeito ou de outro, reconstituir os vínculos da própria condição histórica e seu condicionamento histórico enquanto tal.

Além do mais, Fuentes satiriza a ideia de mobilidade social ao afirmar que aqueles que não fugiram, não se rebelaram e nem contestaram seus senhores com palavras, passaram de servos a vassalos, de vassalos a colonos, de colonos a proprietários. Aqui, a suposta ascensão social é apresentada como uma farsa, a partir da qual os marginalizados permanecem aprisionados em um ciclo contínuo de servidão e submissão. Essa abordagem dialoga diretamente com a força centrífuga identificada por Grützmacher (2006), pois a desconstrução de qualquer narrativa que tenha pretensões de ser uma reconstrução verdadeira do passado se apresenta como uma ferramenta para questionar as verdades impostas pela historiografia oficial.

Nesse sentido, o tom crítico e satírico empregado por Fuentes evidencia, também, que tanto a história quanto a ficção são construções narrativas, aproximando-se do viés contemporâneo que mescla, de forma deliberada, o real e o fictício. Por isso, *TN*, mais especificamente no capítulo e no fragmento em questão, não busca meramente reconstruir o passado, mas desafiá-lo e reinterpretá-lo a partir dos indivíduos excluídos do relato histórico oficial, como os servos e camadas subalternas. Essa estratégia faz eco à “vontade de substituir a versão oficial com uma descrição da história da América feita do ponto de vista dos perdedores e dos marginalizados” (GRÜTZMACHER, 2006, p. 149, tradução nossa).¹¹⁹ Dessa maneira, Fuentes constrói uma crítica que, ao mesmo tempo, ridiculariza as estruturas de poder e convida o leitor a ponderar sobre a opressão e a exclusão que sustentaram os impérios europeus e a colonização.

Tornando a falar de sátira, notamo-la no seguinte trecho, em que um dos obreiros do

¹¹⁸ cuestionar y reescribir la versión estereotipada del pasado.

¹¹⁹ la voluntad de reemplazar la versión oficial con una descripción de la historia de América hecha desde el punto de vista de los perdedores y de los marginados.

Escorial diz: “Um homem como eu pode ser um bom criado de um grande senhor. E o criado vê o senhor sem roupas e o ouve cagar” (FUENTES, 1975, p. 88, tradução nossa).¹²⁰ A dialética que sustenta a sátira, neste caso, não se limita à oposição entre o que é dito e o que se quer significar; ela se ancora na capacidade de produzir fissuras nos sistemas de sentido consolidados, ou seja, na solenidade, no cuidado e no respeito com que se deve referir aos superiores, revelando as tensões e fragilidades subjacentes a determinadas representações (BRAIT, 2008).

Quando a sátira se manifesta a partir do riso, como no caso citado, ela intensifica seu potencial de ataque ao explicitar o caráter contraditório das hierarquias ou das idealizações sociais (LUKÁCS, 2009a; D’ONOFRIO, 1968). O consenso que se estabelece, nesse contexto, é de identificação e de desconforto, pois o interlocutor é convidado a reconhecer a disparidade entre aquilo que se projeta como valor absoluto e a realidade nua e crua, exposta sob um olhar crítico e mordaz. A sátira, então, torna-se o veículo por meio do qual a aparente ordem das coisas é desmontada e reposta em novos termos, revelando uma verdade que só pode ser percebida mediante a desconstrução da aparência.

É o caráter denunciador e grotesco que revela a sátira do seguinte trecho, presente no capítulo 140, intitulado “Cinzas”:

O assombro dos nativos esgotou-se; rebelaram-se; Guzmán soube como responder. Aos dóceis, arrastou em bandos contra os outros povos; devastou os campos; queimou as colheitas; aos prisioneiros, colocou em correntes, marcou como gado e os repartiu como escravos entre suas tropas. Cada soldado dessa expedição, assim, chegou a ter mil escravos ou mais em sua posse, e aquele que saiu sem nada da Espanha conquistou rapidamente sua nobreza nestas terras. Em grandes currais, para servir de exemplo a todos, reuniu homens, mulheres e crianças; os homens, com correntes no pescoço; as mulheres, amarradas de dez em dez com cordas; e as crianças, atadas de cinco em cinco; arrastou-os de aldeia em aldeia, por todas as regiões, exibindo-os e advertindo que quem quisesse escapar a esse destino faria melhor em submeter-se imediatamente. Em cada aldeia, marcou alguns, matou outros e prometeu vida a muitos, desde que aceitassem viver como bestas de carga; deu licença a seus soldados para tomarem as mulheres que desejassem e amedrontou a todos. Mesmo entre os povos que não resistiram, continuou sua tática para estabelecer um bom exemplo: propunha a servidão ou a morte; mas, entre os que aceitavam ser servos, matava, de todo modo, muitos; e, entre os que levava acorrentados e amarrados, deixava morrer de fome muitos outros, preferindo a morte das crianças muito pequenas, privadas do leite materno, que ficavam abandonadas ao longo dos caminhos, para que todos as vissem. Essa crueldade contra as crianças culminou em um povo dos chamados purépechas ou tarascos, onde os habitantes, para demonstrar sua disposição pacífica, entregaram a Guzmán vários porcos, e ele, para agradecer o presente, devolveu-lhes um saco cheio de crianças mortas. Ao chegar à aldeia seguinte, repetia essas façanhas. Não ficou, entre Tzintzuntzan e Aztatlán, entre Mechuacán e Shalisco, entre o lago de Cuitzeo e

¹²⁰ Hombre como yo buen criado de alto señor puede ser. Y el criado ve al señor sin ropa, y óyele cagar.

o rio de Sinaloa, uma aldeia que não chore uma criança, despreze uma mulher ou recorde um homem (FUENTES, 1975, p. 708-709, tradução nossa).¹²¹

Tal citação denuncia as ações coloniais espanholas ao descrever com extrema brutalidade os métodos de conquista e dominação de Guzmán sobre os povos indígenas. Por meio de um relato vívido e chocante, ela revela a violência sistemática, a escravização em massa e a desumanização dos nativos, que são tratados como mercadorias e propriedades, com suas vidas e dignidade completamente desrespeitadas. A descrição de como Guzmán arrasta os nativos em bandos, queimando suas colheitas, marcando-os como gado e distribuindo-os como escravos entre os soldados denuncia a política colonial de exploração e subjugação.

A narrativa destaca a crueldade do líder colonial, que subjuga fisicamente os indígenas e os humilha, ao tratá-los como seres inferiores, comparando-os a bestas de carga, e impor-lhes um destino de servidão ou morte. A tortura psicológica é evidente nas ameaças e na constante exibição de prisioneiros, que serve como um lembrete brutal do poder e da autoridade colonial. Além disso, a violência contra as crianças, particularmente a morte cruel de crianças pequenas abandonadas ou entregues como presente em forma de corpos mortos, intensifica a denúncia contra a moralidade da conquista, que é retratada como um ato de barbárie desmedida. Tal citação, nesse caso, vai além de revelar os métodos impiedosos de controle e subjugação, pois também critica a moralidade e a humanidade dos colonizadores, mostrando o custo humano devastador das ações coloniais espanholas.

A contradição, que se torna perceptível na articulação da sátira, desvela a dissonância entre a idealização e a realidade, entre o elevado e o mundano, entre a aparência e a substância. Ao expor tais disparidades, o método satírico, como um dispositivo intrinsecamente reflexivo,

¹²¹ Agotóse el asombro de los naturales; rebeláronse; Guzmán supo cómo responder. A los dóciles los arrastró en mesnada contra los demás pueblos; asoló los campos; quemó las cosechas; a los prisioneros los cargó de cadenas, los herró como ganado y los repartió como esclavos entre su tropa. Cada soldado de esta expedición, así, ha llegado a tener mil esclavos o más en su posesión, y el que salió en cueros de España, pronta hidalguía ha ganado en estas tierras. En grandes corrales, para escarmiento de todos, reunió a hombres, mujeres y niños; los hombres, con unas prisiones al pescuezo; y las mujeres, atadas de diez en diez con sogas; y atados de cinco en cinco los niños; los arrastró de pueblo en pueblo, por todas las regiones, mostrándolos y advirtiéndolos que quien quisiera escapar a esa suerte, más le valdría someterse ya. En cada aldea herró a algunos, mató a otros, prometió la vida a muchos más si aceptaban vivir como bestias de carga, dio licencia a sus soldados para tomar las mujeres que apetecieran, y espantó a todos. Aun entre los pueblos que no opusieron resistencia siguió su táctica para establecer buen ejemplo: proponía la servidumbre o la muerte; pero entre los que aceptaban ser siervos, mataba, de todos modos, a muchos; y entre los que se llevaba encadenados y atados, a muchos dejaba morir de hambre, y prefería la muerte de los niños muy pequeños, privados de la leche materna, que se quedaban a lo largo de los caminos y así eran vistos por todos. Esta saña contra los niños culminó en un pueblo de los llamados purépechas o tarascos, donde los habitantes, para manifestar su ánimo pacífico, le entregaron varios puercos a Guzmán, y él, para agradecer el regalo, les devolvió un costal lleno de niños muertos. Al llegar al siguiente pueblo, repetía estas hazañas. No ha quedado, entre Tzintzuntzan y Aztatlán, entre Mechuacán y Shalisco, entre el lago de Cuitzeo y el río de Sinaloa, aldea que no lllore a un niño, desprecie a una mujer o recuerde a un hombre.

a um só tempo questiona e reposiciona o interlocutor em relação à ordem simbólica que estrutura as relações sociais (BALL, 2003). É na tensão entre o explícito e o implícito, o visível e o sugerido, que semelhante narrativa cumpre sua função crítica, promovendo um consenso em torno da percepção compartilhada de que aquilo que é ridicularizado contém, em si, um juízo subversivo e revelador.

Já se observarmos pelo ponto de vista da hierarquia da servidão e das possibilidades de resistência, nos deparamos com a seguinte citação de *TN*: “Confundam-me entre vocês, igual a vocês, e espero que ninguém me reconheça aqui” (FUENTES, 1975, p. 88, tradução nossa),¹²² a qual lança luz, de forma sintética e profunda, ao conceito de anonimato e à perda da identidade dentro de uma estrutura social opressiva. O personagem, ao manifestar o desejo de se dissolver na massa, ao buscar ser confundido com os outros e ao desejar que ninguém o reconheça, expressa uma experiência de subordinação e invisibilidade dentro da hierarquia da servidão. Sua identidade não é mais uma construção singular, mas um reflexo do coletivo indistinto, onde a individualidade é apagada em nome da conformidade social. No entanto, ao se perder na massa, o personagem também aponta para as brechas desse sistema, sugerindo que a resistência pode surgir não através da visibilidade, mas justamente na negação da própria identidade reconhecível, numa forma de subversão silenciosa e furtiva.

A hierarquia da servidão, tal como apresentada no recorte em análise, não se limita a uma mera opressão política ou econômica, mas adentra as esferas mais íntimas da existência, moldando as subjetividades dos indivíduos de acordo com um padrão normativo e impessoal (PARK, 2003). A sociedade representada por Carlos Fuentes é uma estrutura rígida e desigual, onde a liberdade é limitada e a autonomia é uma exceção rara. Nesse ambiente, a trajetória das personagens centrais evidencia a experiência de um sujeito que, ao se tornar invisível, tenta escapar da vigilância e do controle exercidos pela ordem social. Ao desaparecer na multidão, o sujeito renuncia à própria identidade como forma de fugir das imposições externas, mas também faz uso dessa invisibilidade para lançar um desafio à ordem que o subjuga. Este movimento não é simplesmente de resignação, mas de recusa ativa às normas que definem quem pode ser visto, reconhecido e, portanto, submetido ao poder.

Porém, essa estratégia de submersão na massa não se revela como um ato de total submissão. Pelo contrário, ela emerge como uma tática de resistência, um movimento que desafia a lógica da hierarquia da servidão ao usar as próprias regras do sistema contra ele. Quanto à fala do personagem, ele expressa um desejo de anonimato que não é um simples

¹²² Confundíme entre ustedes, a ustedes idéntico, y espero que nadie me reconozca aquí.

desejo de se esconder; trata-se do reflexo de uma recusa ao reconhecimento, à identificação e ao controle social. Ao abdicar da visibilidade, ele reivindica uma nova forma de ser, uma forma que não se submete ao olhar vigilante do poder. A resistência aqui se manifesta na negação da identidade, pois ao perder-se na multidão, o sujeito reconfigura as próprias condições de existência, afirmando uma autonomia que se constrói, paradoxalmente, mediante a ausência de identidade.

É o que se percebe, de modo similar, no seguinte recorte, relacionado à construção do Escorial:

Primeiro, um fato muito simples: um supervisor foi cortar nogueiras, subiu pelos galhos, cortou um enquanto caía, tentou se salvar pegando outro galho, não conseguiu e se matou; depois, alguns operários estavam no campo ao meio-dia do grande claustro em construção, quando um oficial caiu do andaime e morreu com a queda; e depois, um carpinteiro caiu de uma grua no pequeno claustro perto da portaria principal e se matou, Nuño, ele se matou e já são três em apenas alguns dias; cuidado ao subir em uma grua, Catilínón, ou de nada servirão suas miseráveis economias, nem você poderá gastá-las numa noite de verão nos tabernas de Valladolid (FUENTES, 1975, p. 174, tradução nossa).¹²³

A hierarquia da servidão em *TN*, deste modo, pode ser entendida como uma força que subjuga os indivíduos de maneira física e econômica, além de transformar a subjetividade em um campo de batalha. A servidão, nesse caso, é um processo de despersonalização que extingue a autonomia do sujeito. A citação de Fuentes, no entanto, sugere que, dentro dessa estrutura, ainda há uma possibilidade de resistência, não visível ou frontal, mas camuflada nos interstícios da invisibilidade (ZAMORA, 1988). O ato de se dissolver no coletivo não é um simples apagamento: é uma estratégia de reinterpretação, uma vez que permite ao sujeito escapar das formas de controle e reapropriar-se de sua autonomia de uma maneira que desafia as normas da sociedade. Dessa maneira, a hierarquia da servidão, que inicialmente parece condenar o sujeito à subordinação sem fim, revela-se também como um espaço onde a resistência pode se gestar, não na luta aberta, mas na dissimulação, na recusa ao reconhecimento e na recusa da identidade imposta.

Algo muito próximo ocorre em outra breve fala, desta vez no capítulo 41, “Desastres e portentos”, no qual a voz dos trabalhadores e construtores do Escorial retorna, e um deles diz:

¹²³ Primero, un hecho muy sencillo: un sobrestante fue a cortar nogales, trepó por las ramas, cortó una al tiempo que caía, trató de salvarse tomando otra rama, no pudo y se mató; y luego unos destajeros andaban en el lienzo del mediodía del claustro grande en construcción, cuando cayó un oficial del andamio, de la cual caída murió; y luego cayó un carpintero de una grúa en el claustro pequeño junto a la portería principal y se mató, Nuño, se mató y ya son tres en otros tantos días; cuidado con subir a una grúa, Catilínón, o de nada te servirán tus mequinos ahorros ni podrás ir a gastarlos una noche de verano en los figones de Valladolid.

“Entregamos nossas vidas construindo uma casa para os mortos” (FUENTES, 1975, p. 186, tradução nossa).¹²⁴ Tal declaração, pois, carrega em seu núcleo um profundo cunho satírico, que desnuda as contradições e as violências estruturais da hierarquia do trabalho no contexto da Espanha imperial. A construção do Escorial, símbolo monumental do poder e da transcendência da dinastia Habsburgo, emerge não apenas como um feito glorioso, mas como um empreendimento em que a vida dos trabalhadores é consumida pela exaltação de uma morte sacralizada. O uso do verbo “entregamos”, no plural, reforça a dimensão coletiva desse sacrifício, enquanto o objeto da construção, “uma casa para os mortos”, subverte a narrativa de grandeza e progresso associada à obra, reduzindo-a a um mausoléu que celebra a perpetuação do domínio e da morte como pilares de um império.

A sátira opera aqui como uma crítica incisiva ao projeto imperial espanhol, revelando a perspectiva das minorias, em que o trabalho humano é instrumentalizado para satisfazer os caprichos e as obsessões de uma elite que busca consolidar seu legado, mesmo à custa da vida de seus subordinados. Ao explicitar o paradoxo entre a vida consumida e a morte celebrada, a fala do trabalhador desconstrói o *ethos* heroico que geralmente envolve empreitadas monumentais como o Escorial. A sátira reside exatamente na inversão de expectativas: enquanto se esperaria que a construção de um monumento glorificasse a vida, ela é apresentada como um processo que devora os próprios indivíduos que a tornam possível, deixando atrás de si não um legado coletivo, mas a perpetuação da desigualdade e da exploração.

A sátira dessa declaração adquire contornos ainda mais profundos quando situada no contexto da obra como um todo, que explora as fissuras da identidade imperial e suas promessas de transcendência. A casa para os mortos não é exclusivamente uma metáfora para o destino inexorável de todos os homens; é também uma crítica à própria inutilidade de tais projetos grandiosos, que consomem os vivos para perpetuar a memória de uma ordem que inevitavelmente sucumbirá ao tempo (HERRERA, 2016). Essa crítica é reforçada pelo tom quase resignado, mas carregado de mordacidade, do trabalhador, que ao proferir essa frase parece zombar do absurdo de sua condição. Ele não questiona diretamente o sistema que o oprime; mas sua fala é, em si mesma, um ato de resistência simbólica, um lampejo de consciência sobre o custo humano do poder e da glória — como se verifica no trecho abaixo, onde se narra a tempestade que atinge os trabalhadores do Escorial, a qual reflete a sensação de impotência e o isolamento dos operários:

¹²⁴ Hemos dado la vida construyendo una casa para los muertos.

E depois, ouça, Nuño, a poeira vai se acalmar, a fadiga do sol encontrará descanso: a tempestade se solta nas cúpulas das serras de granito, desce pelos portões e terrenos com uma figura cinza e ameaçadora de braços abertos e vozes gemendo e dedos ávidos, derruba a cerca de uma vinha e atinge com ela as cabeças das mulas e cavalos; derruba um ateliê onde trabalham os pedreiros e mata um deles; então nos afastamos todos das gruas, dos fornos e dos alicerces, abandonamos as picaretas e os foles, nos juntamos apavorados nos telheiros onde se acumulam os tijolos, a ardósia, a madeira, como se esses materiais pudessem nos proteger contra a fúria da tempestade (FUENTES, 1975, p. 175, tradução nossa).¹²⁵

Algo parecido com tal entendimento se expressa neste outro trecho, relativo ao capítulo 139, intitulado “Manuscrito de um estoico”, no qual se narra como Tibério César influenciou toda a história da Espanha e consequentemente da América: “O império herdado de Augusto conserva sua máxima e magnífica extensão [...] foi necessário fundar tudo uma segunda vez, em Numância, sobre a honra do fracasso heroico” (FUENTES, 1975, p. 681, tradução nossa).¹²⁶ A ambiguidade que permeia tal declaração opera simultaneamente em dois registros: por um lado, consagra a dimensão monumental do projeto imperial romano, figurando-o como um modelo paradigmático de grandeza territorial e institucional; por outro, tece uma crítica implícita à sua lógica intrínseca de violência, opressão e dominação, sugerindo que a glória aparente é sustentada por fracassos ocultos e sofrimento não reconhecido.

A menção a Numância como símbolo fundacional do império é particularmente reveladora, uma vez que introduz um subtexto subversivo que desvela as contradições da narrativa imperial. Numância, longe de representar apenas uma derrota heroica dos celtiberos diante do poderio romano, surge como uma metáfora de resistência e destruição, um espaço de contrafactualidade histórica onde os alicerces da ordem imperial são erigidos sobre os escombros de um antagonismo obstinado. Por essa via, a evocação do “fracasso heroico” subverte a lógica triunfalista, ao sugerir que o êxito do poder imperial dependeu, paradoxalmente, do esmagamento da alteridade e da apropriação simbólica da resistência como elemento constitutivo de sua própria legitimidade. Tal abordagem inscreve-se, portanto, no âmago da ficção histórica latino-americana, cujo propósito crítico reside em revisar e reinterpretar os passados historicamente silenciados ou apagados, a partir da interseção entre os

¹²⁵ y luego, escucha, Nuño, el polvo va a calmarse, la fatiga del sol encontrará descanso: la tempestad se desata en las cimas de las sierras de granito, desciende por los portillos y padrones con figura gris y amenazante de brazos abiertos y voces gemebundas y dedos ávidos, derrumba la barda de la cerca de una viña y da con ella en las cabezas de las muías y caballos; derriba un taller donde trabajan los oficiales de cantería y mata a uno de ellos; entonces nos alejamos todos de las grúas, los hornos y los cimientos, abandonamos el picón y los fuelles, nos juntamos atemorizados en los tejares donde se acumulan los ladrillos, la pizarra, la madera, como si esos materiales pudieran protegernos contra la furia de la tormenta.

¹²⁶ El imperio heredado de Augusto conserva su máxima y magnífica extensión [...] fue necesario fundarlo todo una segunda vez, en Numancia, sobre el honor del fracaso heroico.

acontecimentos coletivos e a experiência individual dos personagens. Nessa forma literária, o modo como a apreensão do sentido da história se materializa, compreendida como processo e como totalidade concreta da vida e de suas determinações, avulta e se torna preponderante, recuperando e atualizando o que Georg Lukács apresentou em seu estudo sobre o romance histórico (2011). Assim, esses romances se configuram como ferramentas poderosas para reconstituir os nexos entre os eventos históricos e a vida cotidiana, oferecendo uma visão crítica da trajetória social e política de sociedades cujas histórias fundacionais e políticas se entrelaçam, especialmente na segunda metade do século XX.

Semelhante trecho de *TN* resgata, ainda que implicitamente, a escravidão como subtexto estrutural da dominação imperial, evidenciando a violência sistêmica que permeia os projetos coloniais e que frequentemente permanece silenciada sob a retórica da glória civilizadora. A “honra do fracasso heroico”, ao mesmo tempo que engrandece a resistência dos vencidos, é reapresentada como um fundamento ambíguo de legitimidade imperial, um artifício que mascara a opressão enquanto celebra o sacrifício daqueles que, subjugados, sustentaram a maquinaria do poder (ABEYTA, 2017).

Diante disso, o excerto em questão indica de uma tradição que problematiza ao inseri-lo em uma rede de significados instáveis e polissêmicos. A evocação de Numância, como *locus* de memória e resistência, opera nessa dinâmica ao questionar as dicotomias entre triunfo e derrota, glória e fracasso, centro e periferia, revelando a precariedade dos discursos que legitimam a dominação imperial. O texto transcende a mera representação histórica, engajando-se em um esforço de desvelamento das forças motrizes que conectam o passado e o presente, numa crítica que ecoa as contradições do cotidiano hodierno (LUKÁCS, 2011).

Por fim, a metáfora da “segunda fundação” em Numância aponta para a natureza artificial e contingente de qualquer construção histórica, sublinhando a dimensão metaficcional de *TN*. Ao revisitar os alicerces do império romano e sua projeção sobre a colonização americana, semelhante trecho desestabiliza as narrativas hegemônicas e as categorias epistemológicas que sustentam a ideia de História como verdade absoluta (PERKOWSKA, 2007). Em sua estrutura narrativa e em seu aparato simbólico, revela o caráter arbitrário e fabricado das hierarquias coloniais, ao mesmo tempo que reivindica a memória dos subalternos como espaço de resistência e reconfiguração crítica. Nesse sentido, *TN* é tanto uma obra de ficção histórica quanto um manifesto literário que desafia o leitor a questionar as bases de seu entendimento acerca do passado, da História e dos próprios fundamentos da cultura ocidental.

Continuando nossa reflexão, levemos em conta a seguinte citação:

Justos castigos, César, dignos de tua magnificência e equanimidade, ao patrício vendido como escravo porque cortou os polegares de seus filhos a fim de torná-los incapazes para a guerra; às coortes dizimadas por sua covardia em combate; a todos os homens torturados e encarcerados e privados, por isso, da cidadania” (FUENTES, 1975, p. 688, tradução nossa).¹²⁷

O autor mexicano revela, desta vez, a brutalidade do império romano de maneira explícita e irônica. Ao referir-se aos castigos como “justos”, o autor emprega a sátira para expor o caráter dissimulado do regime, que se autojustifica pela crueldade imposta aos subalternos. A ação do patrício, mutilando os próprios filhos, é descrita de forma a ressaltar o quanto a violência se naturaliza dentro de um sistema autoritário, onde a vida humana é tratada com indiferença. Por meio dessa sátira, Fuentes critica as práticas de punição do império e desmascara a moralidade do poder romano, que considera justa a tortura e a subordinação. A palavra “justos”, longe de reforçar a legitimidade da ação, torna-se um sinal da inversão de valores, evidenciando a hipocrisia do império, que impõe uma ordem cruel em nome de sua própria estabilidade. Essa estrutura de poder se sustenta na violência sistemática, em que o castigo é a resposta para todas as transgressões, evidenciando uma profunda desumanização das vítimas, que perdem sua cidadania e, conseqüentemente, sua dignidade.

Já no seguinte trecho: “Mandaste assassinar a teus netos; a Nero na ilha de Poncia; a Druso no porão do palácio; ambos morreram de fome; Druso tentou comer o recheio de seu colchão; mandaste espalhar os restos do garotinho” (FUENTES, 1975, p. 688, tradução nossa),¹²⁸ Fuentes destaca o horror e a desumanização dos subjugados, empregando-se, para isto, de uma descrição gráfica da violência imperial, onde a desumanização dos subjugados é levada ao extremo. A sátira aparece não só como um meio de crítica moral, mas também como uma forma de desvelar a profundidade da monstruosidade do regime. O império, simbolizado por César, expõe sua faceta mais abjeta ao assassinar seus próprios descendentes, numa tentativa de perpetuar o poder sem misericórdia.

O contraste entre o poder absoluto e a vulnerabilidade dos indivíduos é acentuado pela descrição grotesca da morte de Druso e dos netos, que morrem de fome em um ato de absoluta indiferença. A imersão no horror físico e psicológico a que os subjugados são submetidos serve para ilustrar a distorção do conceito de autoridade e justiça dentro do império. O assassinato

¹²⁷ Justos castigos, César, dignos de tu magnificencia y ecuanimidad, al patricio vendido como esclavo porque cortó los pulgares de sus hijos a fin de hacerles inservibles para la guerra; a las cohortes decimadas por su cobardía en combate; a todos los hombres torturados y encarcelados y privados por ello de la ciudadanía.

¹²⁸ Mandaste asesinar a tus nietos; a Nero en la isla de Poncia; a Druso en el sótano del palacio; ambos murieron de hambre; Druso trató de comerse el relleno de su colchón; mandaste desperdigar los restos del muchachito.

dos netos, a fome que consome Druso e a miséria desumana a que os corpos são reduzidos evidenciam o grau de degradação a que chega a autoridade imperial, que, ao tentar preservar sua dominação, despoja até seus próprios membros de qualquer resquício de humanidade. Mediante a abordagem satírica, Fuentes torna claro que a verdadeira face do império é feita de violência e indiferença, onde até aqueles mais próximos ao poder são tratados como peças descartáveis.

Algo parecido se nota, com efeito, neste outro fragmento, em que se diz:

O escravo Clemente foi lançado ao mar, mas em vão os marinheiros o procuraram para assegurar sua morte com golpes, quebrando-lhe os ossos; em vão, pois ao ser precipitado nas águas, Clemente, no ar, se transfigurou realmente em Agripa Póstumo [...] o herdeiro lutará contra a usurpação, à frente das legiões, sem nome nem número, dos escravos (FUENTES, 1975, p. 701-702, tradução nossa).¹²⁹

Fuentes, na passagem acima, constrói uma metáfora de resistência, ao descrever a transformação de Clemente em Agripa Póstumo, um herói de insurgência. A transfiguração do escravo simboliza a ideia de que a opressão e a violência não são capazes de aniquilar a resistência, que persiste e se reinventa por meio do imaginário coletivo. A sátira, aqui, sugere que a verdadeira força do império reside na capacidade de invisibilizar a resistência, mas ela está constantemente em ebulição, pronta para ressurgir sob novas formas. Fuentes, por meio dessa reconfiguração simbólica, propõe uma visão da resistência como um movimento contínuo que se recusa a ser apagado pela violência imperial. A transfiguração de Clemente em Agripa Póstumo torna-se uma expressão da luta dos oprimidos contra os regimes de dominação, um símbolo de que, mesmo quando a opressão parece derrotar fisicamente o submisso, a chama da rebelião continua acesa, capaz de tomar novas formas e desafiar a tirania. A referência ao “herdeiro” que liderará os escravos revela a continuidade dessa resistência, que, mesmo sem nome ou número, permanece viva na memória e nas ações dos oprimidos.

Já na citação: “E sucedem essas coisas em todos os confins desfeitos do império, o mesmo sob as secretas areias egípcias [...] que nos desertos de Israel que conheceram as pregações do Nazir e a vulgar ambição de Pilatos” (FUENTES, 1975, p. 702, tradução nossa),¹³⁰ o autor apresenta uma visão cíclica da opressão e resistência, a partir da qual os eventos de

¹²⁹ El esclavo Clemente fue arrojado al mar, pero en vano lo buscaron los marinos para asegurar su muerte a remazos, rompiéndole los huesos; en vano, pues al ser precipitado a las aguas, Clemente, en el aire, se transfiguró realmente en Agrippa Postumo [...] el heredero luchará contra la usurpación, al frente de las legiones, sin nombre ni número, de los esclavos.

¹³⁰ Y sucedan estas cosas en todos los confines deshebrados del imperio, lo mismo bajo las secretas arenas egipcias [...] que en los desiertos de Israel que conocieron las prédicas de El Nazir y la vulgar ambición de Pilatos.

crueldade e rebelião são constantes, atravessando diferentes culturas e períodos históricos. O império romano, com sua violência e sua ambição de dominação, é representado como parte de um ciclo interminável de abuso de poder, que se repete em diversas partes do mundo e em diferentes tempos. A sátira, aqui, torna-se um comentário sobre a inevitabilidade da opressão, mas também sobre a persistência da resistência, que se adapta e se reinventa à medida que a história avança.

Ao associar o império romano com as areias egípcias e os desertos de Israel, Fuentes vai além de fazer uma referência a diferentes culturas subjugadas ao longo da história: ele sugere que a luta contra a opressão é uma constante em todos os tempos. A figura de Pilatos, símbolo de uma autoridade corrupta e ambiciosa, e a alusão ao Nazir, que remete a figuras de resistência, reforçam a ideia de que, em qualquer período histórico, a luta contra a tirania é uma força imortal que transcende as fronteiras temporais e espaciais. Nesse contexto, Fuentes expõe a opressão como um ciclo trágico e, por extensão, como uma oportunidade contínua para a resistência que nunca se extingue, mesmo diante das mais severas adversidades.

Pediu aos caçadores que estavam sob suas ordens que passeassem entre os trabalhadores, compartilhassem com eles pão e sal e escutassem atentamente o que se dizia nos teares e telhados. [...] Sim, a tempestade já se acalmou, mas espalhou por todos os confins da planície os despojos dos túmulos funerários; sim, os trabalhadores estão recolhendo essas flores negras de brocado desprendidas dos catafalcos; os tolos se alegram, levam-nas consigo, prendem-nas às camisas ou penduram-nas junto às imagens sagradas nas choças, adornando assim suas pobres devoções; mas os mais maliciosos fazem piadas amargas, dizem que nesta meseta agora só florescerão rosas negras, cravos fúnebres, e quando se reúnem para comer seus grãos-de-bico, lembram-se da esteva, dos riachos, das florestas e dizem que até o clima mudou (FUENTES, 1975, p. 226, tradução nossa).¹³¹

Essa passagem, por sua vez, desvela a sátira de maneira multifacetada: a observação dos trabalhadores, tratados quase como objetos de estudo, expõe uma tensão entre as classes; a descrição dos tontos e dos maliciosos destaca o humor ácido nas reações às flores negras; e o exagero fatalista nas falas sobre o clima e a decadência da região denota uma sátira que critica a forma como a sociedade lida com adversidades e mudanças.

Conclui-se daí que, em *TN*, a questão do escravismo é abordada com uma complexidade

¹³¹ Pidió a los monteros que estaban a sus órdenes que se paseasen entre los obreros, compartieran con ellos pan y sal y escuchasen bien lo que se decía en telares y tejares. [...] sí, la tormenta ya se calmó, pero regó por todos los confines del llano los despojos de los túmulos funerarios; sí, los obreros andan recogiendo esas negras flores de brocado desprendidas de los catafalcos; los tontos se regocijan, las llevan consigo, se las prenden a las camisas o las cuelgan junto a las imágenes sagradas en las chozas, adornando así sus pobres devociones; pero los más maliciosos hacen amargas bromas, dicen que en esta meseta ya sólo florecerán rosas negras, fúnebres claveles, y cuando se reúnen a comer sus garbanzos recuerdan la jara, los arroyos, los bosques y dicen que hasta el clima ha cambiado.

única, onde os obreiros do Escorial são destacados como representantes da classe escrava, simbolizando a opressão e a exploração imposta pela máquina imperial espanhola. Não obstante, ao se referir a esses obreiros, Fuentes constrói uma analogia entre o trabalho árduo e a subordinação dos escravizados e a realidade das classes subalternas da América Latina. Por seu lado, os obreiros — representantes característicos do herói mediano de Lukács (2011), que trabalham na construção do Escorial, em um esforço titânico e extenuante — são apresentados como figuras que, embora não possuam o status formal de escravizados, são tratados com a mesma brutalidade e exploração. A sátira nesse contexto reside no fato de que, a despeito de sua aparente liberdade, os obreiros estão igualmente sujeitos à opressão imposta pela estrutura imperial, dando a ver a persistência das relações de dominação.

Ademais, ao se aprofundar na exploração da figura dos obreiros do Escorial, Fuentes não só expõe as condições precárias de trabalho, como manipula a sátira para fazer uma crítica velada à natureza da opressão que transcende o sistema de escravismo formal. Estes obreiros, que em certo sentido podem ser vistos como substitutos da escravidão, trabalham sob a mesma lógica de exploração, sem qualquer direito ou perspectiva de autonomia. A obra de Fuentes, portanto, transcende uma simples crítica ao reinado de Felipe II, oferecendo uma reflexão sobre as continuidades históricas de um sistema de opressão que se perpetua de diferentes maneiras ao longo do tempo (BONETT, 2009).

A sátira, nesse caso, vai além da simples denúncia da exploração. Ela revela as contradições do sistema imperial, que, por um lado, se apresenta como símbolo de grandeza e poder, mas, por outro, mantém suas fundações sobre o sofrimento e a opressão de suas classes mais baixas. A função de tal método, no caso em debate, é mostrar como esses obreiros, conquanto fossem parte integral da construção de um símbolo imperial, não eram reconhecidos nem valorizados em sua humanidade. Ao usá-los como representantes da classe escrava, Fuentes altera a ideia de que o império romano foi uma civilização altamente sofisticada, revelando suas falhas e deformidades internas por meio do tratamento brutal e desumano dos subalternos.

Por esse viés, os obreiros do Escorial podem ser interpretados como uma metáfora das lutas históricas dos escravizados e dos africanos, representando aqueles que, apesar de sua invisibilidade na narrativa oficial, são os verdadeiros agentes da grandeza de um império opressor. Ademais, *TN*, mediante o emprego da sátira, extrapola a mera denúncia da exploração imperial, pois cria um espaço de resistência simbólica, o que faz com que a voz desses trabalhadores — embora ausente no registro histórico tradicional — se manifeste de maneira direta, questionando as estruturas que buscam apagá-los. Por consequência, a presença dos

obreiros do Escorial como representantes da classe escrava em *TN* oferece uma reflexão profunda sobre a opressão e a resistência, não apenas no contexto do império espanhol do século XVI, mas também nas formas contemporâneas de exploração e dominação.

4.4. A questão nacional

Dentre as diversas personagens que, em *TN*, poderiam representar de forma mais significativa a questão nacional — a qual, como discutimos nos capítulos anteriores, se confunde, sob a perspectiva mexicana, com a questão indígena, no contexto da qual surgiram as primeiras civilizações da América hispânica¹³² —, optou-se por uma figura central do romance: Celestina. Sob a análise que nos propomos a desenvolver, essa personagem representa as tensões políticas e sociais que atravessam a formação das nações latino-americanas, simbolizando, ao mesmo tempo, a resistência e a crítica ao poder centralizador.

Após um breve capítulo situado em um Paris apocalíptico do final do século XX, a primeira das três partes de *TN*, intitulada “O Velho Mundo”, descreve uma Espanha decadente, dominada pelo absolutismo de Felipe II, que deseja a extinção de sua linhagem. Nesse cenário, o surgimento de três jovens homens marcados com uma cruz vermelha nas costas, que parecem anunciar uma nova era, perturba a corte real. A segunda parte, “O Novo Mundo”, apresenta um desses homens, chamado Pelegrino, relatando sua descoberta do México. A terceira e última parte, “O Outro Mundo”, descreve a queda do reinado de Felipe II e da civilização asteca, antes de retomar o Paris de 1999, onde o relato culmina com a concretização do Apocalipse previamente anunciado. É justamente nessa trama complexa que a estrutura da obra se estabelece, mediada pelas diversas interações dos protagonistas com a figura de Celestina, como a seguinte:

Celestina marcou um encontro em Paris com o peregrino para uma data muito distante: o último dia deste milênio. Como poderemos dar um ponto final a esta narrativa se desconhecemos o que acontecerá então? Por isso revelei os segredos da confissão a ti, e somente a ti, porque escreves para o futuro, porque não te importas com o que hoje se diga sobre o que escreves ou com as risadas que teus escritos provoquem: virá um dia em que ninguém rirá de ti, e todos rirão dos reis, príncipes e prelados que hoje monopolizam respeitos e homenagens. Ludovico disse que uma vida não basta: são necessárias múltiplas existências para integrar uma personalidade.

¹³² Nesse sentido, devido à enorme carga simbólica do romance, torna-se tênue a linha que separa a questão europeia da autoritária, pois ambas, no tecido de *TN*, frequentemente parecem consistir na mesma narrativa.

Disse outras coisas que me impressionaram. Chamou de imortais aqueles que reaparecem de tempos em tempos porque tiveram mais vida que sua própria morte, mas menos tempo que sua própria vida. Disse que, já que um homem ou uma mulher podem ser várias pessoas mentalmente, podem tornar-se várias pessoas fisicamente: somos espectros do tempo, e nosso presente contém a aura do que fomos antes e a aura do que seremos quando desaparecermos (FUENTES, 1975, p. 659, tradução nossa).¹³³

Semelhante excerto apresenta uma crítica satírica ao poder estabelecido, desafiando a autoridade de reis, príncipes e prelados que monopolizam o respeito no presente. Por meio do método satírico, projeta-se um futuro onde essas figuras serão ridicularizadas, expondo as contradições e fragilidades das estruturas de poder. Essa subversão dialoga com a concepção lukácsiana da sátira como ferramenta de desmascaramento, ao transformar eventos contingentes em elementos que revelam a essência do sistema social criticado (LUKÁCS, 2009a). A narrativa, como se vê, utiliza a ideia de “espectros do tempo” para explorar “a transitoriedade das condições humanas, denunciando a pretensão de permanência e grandiosidade dos poderes instituídos” (UROZ, 2003, p. 56, tradução nossa).¹³⁴

Além disso, o texto enriquece a crítica com indignação e desprezo, características essenciais da sátira, segundo Lukács (2009a). Por meio da metáfora da multiplicidade de existências, ele rompe com a natureza das coisas ao expor a distância entre o ideal e a realidade. Essa abordagem denuncia falhas estruturais das instituições e questiona as aspirações humanas de imortalidade. Assim, a narrativa vai além da mera crítica política específica, propondo “uma reflexão sobre a fragilidade das estruturas sociais e a multiplicidade da existência humana no tempo” (WILLIAMS, 1997, p. 429, tradução nossa).¹³⁵

A perplexidade de Polo cresce ainda mais quando Celestina afirma conhecê-lo há muito tempo. Em sua confusão, o jovem perde o equilíbrio e cai no rio Sena, onde se afunda. A moça se dirige a ele do alto da ponte e lhe diz: “Este é meu conto. Quero que ouça meu conto. Ouça.

¹³³ Celestina dio cita en París al peregrino en una fecha muy distante, el último día del presente milenio. ¿Cómo pondremos punto final a esta narración si desconocemos lo que entonces sucederá? Por eso te he revelado los secretos de la confesión a ti, y sólo a ti, porque escribes para el futuro, porque no te importa lo que hoy se diga de lo que escribes, o las risas que tus escritos provoquen: vendrá un día en que nadie se reirá de ti y todos se reirán de los reyes, príncipes y prelados que hoy acaparan respetos y homenajes. Dijo Ludovico que una vida no basta: se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad. Dijo otras cosas que me impresionaron. Llamó inmortales a los que reaparecen de tiempo en tiempo porque tuvieron más vida que su propia muerte, pero menos tiempo que su propia vida. Dijo que puesto que un hombre o una mujer pueden ser varias personas mentalmente, pueden volverse varias personas físicamente: somos espectros del tiempo, y nuestro presente contiene el aura de lo que antes fuimos y el aura de lo que seremos cuando desaparezcamos.

¹³⁴ La idea de espectros del tiempo es muy frecuente en *Terra Nostra*, que la manipula para reforzar el concepto de transitoriedad de las condiciones humanas, denunciando la pretensión de permanencia y grandiosidad de los poderes establecidos.

¹³⁵ *Terra Nostra*, en su intrincado tejido intertextual, rompe las barreras de la mera narración de una historia, convirtiéndose en una reflexión sobre la fragilidad de las estructuras sociales y la multiplicidad de la existencia humana en el tiempo.

Ouça. Sagio” (FUENTES, 1975, p. 35, tradução nossa).¹³⁶ Com essas palavras, Celestina assume o papel de narradora dos capítulos subsequentes, quase da totalidade de *TN*, até o retorno a Paris no último capítulo.

Destacamos, inicialmente, o debate teológico entre Ludovico e o monge agostiniano no capítulo 14 de *TN*, intitulado “O falcão e a pomba”:

O alto monge agostiniano [...] repetiu tranquilamente a verdade consagrada: o homem está essencialmente condenado, pois sua natureza foi para sempre corrompida pelo pecado de Adão; ninguém pode escapar às limitações dessa natureza sem a assistência divina; e tal graça é concedida apenas pela Igreja Romana. [...] Ludovico, um jovem estudante de teologia, levantou-se impetuosamente e interrompeu o monge. Pediu-lhe que considerasse os pensamentos do herege Pelágio, que sustentava que a graça de Deus, sendo infinita, é um dom diretamente acessível a todos os homens, sem a necessidade de poderes intermediários (FUENTES, 1974, p. 114, tradução nossa).¹³⁷

Tal trecho apresenta um embate entre dois personagens que simbolizam posições opostas em relação à autoridade religiosa e às possibilidades de autonomia espiritual. Por um lado, o monge agostiniano, representante da ortodoxia católica, reafirma a doutrina de que o homem está condenado pela corrupção original de sua natureza e que a salvação só é possível mediante a mediação da Igreja de Roma. Essa visão, profundamente vinculada ao absolutismo teológico, conforme Molina (2008, p. 62, tradução nossa)¹³⁸ “ecoa as estruturas centralizadoras que sustentaram o poder político e religioso na Espanha imperial, evidenciando uma relação intrínseca entre autoridade divina e terrena”.

Esse confronto, ao ser ampliado, evoca a crítica à modernização periférica que caracteriza muitas das narrativas latino-americanas. Em suas particularidades regionais, tais postulados refletem o processo de transição de uma estrutura “pré-moderna” para uma realidade “moderna”, ou de uma ordem “pré-capitalista” para um sistema capitalista, como propõe Bastos (2005). Tal transição é marcada pela desigualdade e pela fragmentação das diversas realidades culturais, sociais e políticas, refletindo as tensões que surgem ao se tentar integrar práticas e valores diversos em um mesmo espaço e tempo. Sob tal prisma, a oposição entre o monge e o

¹³⁶ Éste es mi cuento. Deseo que oigas mi cuento. Oigas. Oigas. Sagio. Sagio. Otneuc im sagio euq oesed. Otneuc im se etse.

¹³⁷ El alto monje agustino [...] repitió tranquilamente la verdad consagrada: el hombre está esencialmente condenado, pues su naturaleza fue para siempre corrompida por el pecado de Adán; nadie puede escapar a las limitaciones de esta naturaleza sin la asistencia divina; y semejante gracia la procura sólo la Iglesia Romana. Ludovico, un joven estudiante de teología, se levantó impetuosamente e interrumpió al monje. Le pidió que considerase los pensamientos del hereje Pelagio, quien estimó que la gracia de Dios, siendo infinita, es un don directamente accesible a todos los hombres, sin necesidad de poderes intermediarios.

¹³⁸ Resuena las estructuras centralizadoras que sustentaron el poder político y religioso en la España imperial, evidenciando una relación intrínseca entre la autoridad divina y terrenal.

personagem que busca autonomia pode ser vista como uma metáfora para o embate entre as tradições antigas e os processos de modernização que perpassam a literatura latino-americana, onde as “reliquias” do passado e as novas construções de um “mundo moderno” estão em constante confronto e reconfiguração, como exemplificado nas obras, por exemplo, de Juan Rulfo e Graciliano Ramos.

Por outro lado, Ludovico, jovem estudante de teologia, surge desde já como uma figura de resistência ao interromper o monge e invocar o pensamento de Pelágio, um herege historicamente condenado pela Igreja. A menção a Pelágio não se limita a uma referência teológica; conforme Steenmeijer (1991), ela representa um gesto simbólico que questiona a exclusividade da mediação eclesiástica, ao defender a acessibilidade universal da graça divina. Ludovico, como representação das nações latino-americanas, desafia a hierarquia representada pelo monge, propondo uma visão alternativa que dissocia a espiritualidade da autoridade institucional.

Ademais, no contexto desse fragmento, percebe-se que a oposição entre o monge e Ludovico reverbera tensões fundamentais sobre a construção de identidades e a legitimação de poderes. A postura do monge remete à homogeneização promovida pela Igreja e pelo Estado, que pretendiam subordinar as múltiplas manifestações culturais e espirituais a um único discurso autoritário (MOLINA, 2008). Já Ludovico representa um questionamento dessa lógica, sugerindo que a busca por autonomia, seja espiritual ou política, é possível fora das estruturas dominantes.

É o que se corrobora, com efeito, no trecho abaixo, correspondente ao capítulo 19, intitulado coincidentemente “Celestina”:

A noiva pálida e magra deitou-se na cama e, ali, de dia e de noite, tremia. Seu noivo tentou se aproximar dela; mas, a cada tentativa, Celestina gritava e rejeitava a proximidade do marido. O jovem ferreiro abaixou o olhar e deixou-a em paz. [...] Quando ficava sozinha, Celestina se aproximava do fogo, mantido constantemente aceso para tentar acalmar os tremores da enferma; tocava as chamas com suas mãos pálidas e abafava os gritos e lamentos mordendo uma corda. Assim, continuava queimando-se, mordendo e queimando, até que a corda se reduzia a um fio úmido, e suas mãos tornavam-se feridas sem cicatrizes. Quando o esposo virginal viu as mãos de sua mulher e perguntou o que estava acontecendo, ela respondeu: — Forniquei com o Demônio (FUENTES, 1975, p. 118, tradução nossa).¹³⁹

¹³⁹ La novia pálida y delgada se metió en la cama y allí, de día y de noche, tembló. Su novio intentó acercarse a ella; pero cada vez Celestina gritó y rechazó la cercanía de su esposo. El joven herrero bajó la mirada y la dejó en paz. [...] Cuando se quedaba sola, Celestina se acercaba al fuego, constantemente atizado para calmar los temblores de la enferma; tocaba las llamas con sus pálidas manos y ahogaba sus gritos y quejas mordiendo una sogá. Así siguió quemándose, mordiendo y quemando, hasta que la sogá no era más que un hilo húmedo y las manos una llaga sin cicatrices. Cuando el virginal marido vio las manos de su esposa y preguntó qué cosa ocurría, ella le contestó: — He fornicado con el Demonio.

Observa-se, nesse contexto, a transgressão infligida a Celestina, acompanhada por sua obstinada resistência. Ademais, destaca-se a presença de um dos segmentos mais emblemáticos de *TN*, onde a sátira se manifesta de maneira particularmente cristalina, revelando-se com uma clareza que ultrapassa o habitual e conferindo ao excerto uma dimensão crítica. Todavia, a violação vai além do ato físico, configurando-se como uma corrosão espiritual e psicológica que é amplificada pelo contexto social opressor. De acordo com François (2017), a figura de Celestina, com sua fragilidade física e resistência silenciosa, surge como uma personificação da violência sistêmica que aprisiona o indivíduo em um ciclo de culpa, repressão e autodestruição, no contexto da colonização latino-americana. A declaração final — “Forniquei com o Demônio” — é, ao mesmo tempo, uma confissão e uma subversão. Ao adotar a linguagem do pecado, Celestina satiriza e desafia os valores religiosos que, longe de ampará-la, reforçam a opressão que sofre (OLOFF, 2011).

Por isso mesmo, conforme Corrêa (2019, p. 73), “embora o exagero, o fantástico, o grotesco e o fantasmagórico frequentemente sejam necessários à composição da sátira, [...] a sátira encarna contradições que eclodem na própria realidade como situações concretas em si mesmas satíricas”. No caso de Celestina, essa dialética do grotesco e do real manifesta-se na crueza de suas ações e na irrupção de sua fala transgressora. A imagem da jovem que, sozinha, consome-se ao fogo e morde uma corda enquanto reprime seus gritos expõe tanto o absurdo de sua condição, como transforma a própria violência que a vitimiza em uma denúncia visceral contra os códigos sociais que a aprisionam. A sátira ironiza as normas morais e religiosas que estruturam o comportamento humano e as desmascara como cúmplices da opressão, expondo-as em sua face mais cruel e contraditória.

A declaração “forniquei com o Demônio”, de fato, é emblemática nesse sentido, pois insinua a fragilidade da fronteira entre o real e o imaginário, utilizando o fantástico para dar voz a uma realidade que a linguagem normativa não é capaz de traduzir (RAMÍREZ, 2011). A sátira, então, exagera a experiência de Celestina e a amplifica de modo a revelar sua dimensão estrutural: a violência não é um evento isolado, mas um mecanismo que sustenta a ordem patriarcal e religiosa. Assim, a narrativa de Celestina, ainda que aparentemente fantástica e absurda, encontra na realidade concreta o solo fértil de suas contradições e de sua potência crítica (ZABALGOITIA HERRERA, 2013).

Ademais, conforme se pode inferir do texto analisado:

O acaso aparece na sátira como acaso, como possibilidade, porém, ainda assim, eleva-se a necessidade, isto é, a sátira precisa trazer em si, como acaso, a sua verdadeira

essência histórica. O mundo figurado pela sátira de maneira realista é, então, resultado da encarnação sensível e imediata (a forma) do contraste entre fenômeno e essência figurado como acaso, como possibilidade surgida na realidade de maneira súbita e oposta a essa mesma realidade, mas, ao mesmo tempo, a sátira figura com total exatidão a essência (o conteúdo) dessa realidade da qual o acaso, como contraste, diverge. Essa operação estética tão complexa não pode ser entendida de maneira idealista e formalista como uma espécie de labirinto estético refinado, ela só alcança seu sentido na medida em que consideramos o quanto a questão da forma da sátira é uma questão de “conteúdo”: o acaso figurado na sátira efetivamente diverge da realidade e se afasta das mediações reais, assim, por divergir qualitativamente dela, pode evidenciar, neste contraste, o conteúdo oculto (essencial) dessa mesma realidade (CORRÊA, 2019, p. 74).

Sob os pressupostos indicados, o trecho em análise exemplifica a operação estética da sátira enquanto relação dialética entre o acaso e a necessidade histórica. Dessa maneira, a cena de Celestina, debruçada sobre o fogo e queimando-se de forma metódica enquanto tenta abafar suas dores, apresenta-se como uma manifestação do método satírico, quase surreal em seu caráter inusitado e desconcertante. É por isso mesmo que tal figuração não deve ser vista como um afastamento da realidade, mas como uma forma de revelá-la em sua essência contraditória (LUKÁCS, 2009a). O acaso, então figurado pela confissão de Celestina, age como contraste à realidade social e às mediações que determinam sua condição.

É o que nota, de modo semelhante, no seguinte trecho, correspondente ao capítulo 88, “O segundo menino”, onde consta um diálogo entre Celestina e Ludovico:

Aos oito meses da gravidez de Celestina, Ludovico ousou perguntar:
 — De quem é o seu filho? Você sabe?
 Celestina chorou e disse que não, não sabia. Ignoravam quem era o pai e a mãe da criança que haviam roubado do alcácer; agora só sabiam quem era a mãe do filho que ia nascer, mas não quem era o pai...
 — Jerônimo, o seu marido, nunca a tocou?
 — Nunca, eu juro.
 — Mas eu sim.
 — Você e Felipe, os dois.
 [...]
 — Então você sabia...
 — Quem era Felipe? Sempre soube.
 — Ai, mulher, você deveria ter falado; aqueles inocentes não teriam morrido...
 — Você teria trocado todo o prazer do mundo por toda a justiça do mundo?
 — Você tem razão; talvez não.
 — E agora mesmo, trocaria a sabedoria pela vingança?
 — Ainda não. Preciso saber para depois agir.
 — Eu também, Ludovico.
 — Os sêmenes estão misturados, eu te digo. Nunca saberemos quem foi o pai do seu filho.
 — Eu forniquei com o demônio, Ludovico.
 O filho de Celestina nasceu numa turva noite de março. Chamaram as parteiras. O ar de Toledo era verde, e o céu, de prata negra. O bairro judeu, sob um dossel de fósforo ardente, se protegia da tormenta com profundas preces. Os raios eram lanças sem sangue. A criança nasceu com os pés para a frente. Tinha seis dedos em cada um e uma cruz carmesim nas costas.

Quando Ludovico a levou para apresentá-la na sinagoga, saudou com reverência seu protetor, o velho letrado. Levantou o olhar e viu que, na estrela em seu peito, reluzia, ali inscrito, o número dois (FUENTES, 1975, p. 527-528, tradução nossa).¹⁴⁰

Tal recorte exhibe uma complexa teia de relações de poder, paternidade e abuso que permeia as dinâmicas sociais e pessoais do romance. O texto aborda a gravidez de Celestina como um mistério envolvendo múltiplas instâncias de violência, controle e submissão, configurando uma crítica contundente às hierarquias patriarcais e à imposição de poder sobre o corpo feminino no âmbito colonial (TREVISAN, 2008). A multiplicidade de possíveis pais problematiza a identidade do genitor, evidenciando como o corpo de Celestina foi apropriado por diferentes agentes de dominação, tal como a América Latina durante o período colonial. A figura do Senhor, que desvirgina Celestina na noite de suas bodas, sintetiza os abusos de poder no romance, evidenciando tanto a exploração física quanto a simbólica dentro do mesmo contexto. Ele não é um simples indivíduo, funcionando como “uma metáfora da autoridade divina e monárquica que perpetua a violência como ferramenta de controle” (RODRÍGUEZ CARRANZA, 2010, p. 239, tradução nossa).¹⁴¹ Ainda conforme Rodríguez Carranza (2010),

¹⁴⁰ A los ocho meses de la preñez de Celestina, Ludovico se atrevió a preguntarle:

—¿De quién es tu hijo? ¿Lo sabes?

Celestina lloró y dijo que no, no lo sabía. Desconocían al padre y a la madre del niño que se robaron del alcázar; ahora sólo sabían quién era

la madre del niño que iba a nacer, mas no su padre...

—¿Nunca te tocó Jerónimo, tu marido?

—Nunca, te lo juro.

—Pero yo sí.

—Tú y Felipe, los dos.

[...]

—Entonces tú sabías...

—¿Quién era Felipe? Lo supe siempre.

—Ay, mujer, debiste hablar; no hubieran muerto esos inocentes...

—¿Tú hubieras cambiado todo el placer del mundo por toda la justicia del mundo?

—Tienes razón; quizás no.

—Y ahora mismo, ¿cambiarías la sabiduría por la venganza?

—Todavía no. Necesito saber para luego actuar.

—Yo también, Ludovico.

—Mezcladas andan las leches, te digo. Nunca sabremos quién fue el padre de tu hijo.

—Yo forniqué con el demonio, Ludovico.

El niño de Celestina nació una turbia noche de marzo. Vinieron las comadronas. El aire de Toledo era verde, y de negra plata su cielo. La

judiaria, bajo palio de fósforo ardiente, se guarecía de la tormenta con hondas plegarias. Los rayos eran lanzas sin sangre. El niño nació con los

pies por delante. Tenía seis dedos en cada uno, y una cruz encarnada en la espalda.

Cuando Ludovico le llevó a presentarlo a la sinagoga, saludó con reverencia a su protector, el letrado anciano.

Levantó la mirada y vio que en

la estrella del pecho refulgía, allí inscrito, el número dos.

¹⁴¹ El personaje del Señor, en *Terra Nostra*, de hecho, se constituye en la trama como una metáfora de la autoridad divina y monárquica que perpetúa la violencia como herramienta de control.

semelhante “paternidade divina” associa-se ao autoritarismo, uma vez que o abuso ocorre sob a capa da legitimidade patriarcal e religiosa. A narrativa, portanto, questiona a santidade atribuída às figuras de poder, expondo suas práticas abusivas e degradantes.

Sob a perspectiva da sátira, a narrativa eleva esses elementos ao absurdo, expondo as contradições e hipocrisias da autoridade religiosa e política a partir do conceito de nação. De acordo com Acerca (2003), a grotesca mistura de sêmen, mencionada por Ludovico, funciona como metáfora mordaz para a corrupção e a falta de clareza moral das figuras de poder colonial. Celestina, enquanto figura central do abuso, aparece como símbolo de resistência e denúncia, de forma trágica e resignada, ao reafirmar que fornicou com o demônio. Essa declaração, pois, desafia as convenções religiosas e subverte o papel de vítima passiva, conferindo-lhe uma agência paradoxal.

Tais constatações são reafirmadas, com efeito, por Géromine François, que observa o seguinte:

Celestina encarna [...] um erotismo natural e vital, oposto às práticas de abstinência, violação e necrofilia da família real espanhola, práticas que são descritas repetidamente e de forma pormenorizada em *Terra nostra*. Esse vínculo com o Diabo e esse erotismo representam duas características do personagem de Celestina já presentes no texto medieval, mas que a crítica e os escritores do século XX vão interpretar como as únicas fontes possíveis de emancipação e autonomia do personagem marginal, por estar associada ao submundo prostibular, que Celestina representa. Carlos Fuentes parece recuperar essa interpretação ao associar os diferentes avatares de Celestina ao movimento milenarista, que considera, segundo Norman Cohn — fonte documentada de *Terra Nostra* — a relação carnal como vetor de emancipação do ser humano e de sua comunicação com o divino (FRANÇOIS, 2017, p. 434, tradução nossa).¹⁴²

As considerações apresentadas oferecem uma visão significativa da personagem Celestina, cuja complexidade vai além da simples figura marginal. Sua representação, como alguém que encarna um erotismo vital e natural, contrasta diretamente com as práticas de repressão e transgressão moral das figuras de autoridade, como a família real espanhola. Conforme François (2017), essas práticas, que envolvem abstinência forçada, violência e necrofilia, são descritas repetidamente destacando-se como elementos grotescos, como reflexos de um sistema de poder corrupto e decadente.

¹⁴² Celestina encarna así un erotismo natural y vital, opuesto a las prácticas de abstinencia, violación y necrofilia de la familia real española, prácticas que se describen repetidas veces y de forma pormenorizada en *Terra Nostra*. Este vínculo con el Diablo y este erotismo representan dos características del personaje de Celestina ya presentes en el texto medieval pero que la crítica y los escritores del siglo xx van a interpretar como las dos únicas fuentes posibles de emancipación y autonomía del personaje marginal, porque asociado al hampa prostibularia, que representa Celestina, Carlos Fuentes parece recuperar esta interpretación al asociar los diferentes avatares de Celestina con el movimiento milenarista, que considera, según Norman Cohn — fuente documentada de *Terra Nostra* — la relación carnal como vector de emancipación del ser humano y de su comunicación con lo divino.

Esse vínculo de Celestina com o Diabo e seu erotismo se transformam em dois aspectos centrais de sua personagem, elementos que já eram presentes no texto medieval e que, em mãos da crítica e dos escritores do século XX, passaram a ser vistos como as únicas fontes possíveis de emancipação e autonomia para uma personagem marginalizada. Celestina, por estar associada ao submundo prostibular, torna-se um ícone de resistência contra as forças de dominação e exploração, sendo, ao mesmo tempo, “vítima e agente de sua própria libertação” (GERNERT, 2012, p. 125, tradução nossa).¹⁴³

Por meio dessa associação com o diabo e o erotismo, Carlos Fuentes recupera a tradição literária, oferecendo uma crítica sutil às estruturas de poder e à moralidade dominante. Ao conectar os diferentes avatares de Celestina ao movimento milenarista, o autor mexicano sugere que a relação carnal, longe de ser uma simples transgressão física, se torna um meio de emancipação e transcendência. Esse movimento, conforme as ideias de Norman Cohn — que serve de base documental para *TN* — posiciona a relação física e carnal como um vetor para a emancipação humana e sua comunicação com o divino (COLCHERO GARRIDO, 2002; FRAÇOIS, 2018). A carne, em vista disso, assume papel que ultrapassa o prazer, funcionando como uma ferramenta de resistência, uma forma de escapar da opressão das autoridades religiosas e políticas que dominam a sociedade. Essa perspectiva, que posiciona Celestina como mediadora entre o humano e o divino, amplia o conceito de emancipação para além do âmbito físico, abrangendo também o espiritual e o político (COLCHERO GARRIDO, 2002). Assim, a personagem se conecta à questão nacional do romance em análise, refletindo, de forma alegórica, a busca por um novo início para uma nação marcada pela exploração, pelo autoritarismo e pela decadência das estruturas de poder.

Algo semelhante ocorre no seguinte fragmento de *TN*, em que se verifica a representação da crucificação e marginalização de Celestina: “Entre a multidão silenciosa, você observa os alabardeiros levarem Celestina até a fogueira. A mulher é amarrada ao poste e depois os algozes atearam fogo à madeira seca e crepitante aos pés da bruxa recalcitrante” (FUENTES, 1975, p. 130, tradução nossa).¹⁴⁴ Trata-se, como se nota, de uma imagem profundamente carregada de significados, os quais remetem tanto ao contexto histórico e religioso quanto à própria estrutura narrativa do romance. Evoca-se, aí, a execução de uma figura que é vista como transgressora, ligada ao ocultismo e ao erotismo, mas também como uma vítima de um sistema de repressão

¹⁴³ Celestina, en su conversión de santa a prostituta, llega a ser, pues, víctima y agente de su propia liberación.

¹⁴⁴ Entre la muchedumbre silenciosa, miras a los alabarderos conducir a Celestina a la hoguera. La mujer es amarrada al poste y luego los verdugos prenden fuego a los maderos secos y crepitantes a los pies de la recalcitrante bruja.

e moralidade dominantes. Nesse contexto, a crucificação de Celestina pode ser interpretada como uma reinterpretação da morte cristã, particularmente da crucificação de Cristo, mas com significados invertidos e, em muitos aspectos, mais sombrios.

Essa mesma sátira denunciadora se manifesta no capítulo 16,¹⁴⁵ em que é narrado o casamento de Celestina com Jerônimo:

Em seguida, levou seu filho e a moça a uma cabana próxima e ordenou que Felipe se deitasse com a noiva. O jovem resistiu; aproximou-se da moça trêmula, empurrado pelo pai, e sobrepôs o rosto dela ao das outras, a do alcázar, aquela que durante a missa matinal fora expulsa da capela. No entanto, aquele rosto imaginado não foi suficiente para excitá-lo; pelo contrário, confirmou-lhe sua profunda concepção do amor como algo que deveria ser desejado, mas não tocado; não cantavam os jovens e belos menestréis apenas a paixão de amantes separados, de damas adoradas pela saudade, porque habitavam uma impossível distância? [...] O Senhor, de um golpe, derrubou seu filho; tirou as botas e as calças e fornicou com a noiva, apressada, orgulhosa, fria, sangrenta, pesadamente, enquanto Felipe observava a cena entre a fumaça e o fedor da mecha de algodão que flutuava em uma bacia com óleo de peixe. O pai partiu e disse a Felipe que voltasse sozinho para o castelo. [...] Felipe disse seu nome à moça soluçante e ela lhe disse o seu: Celestina (FUENTES, 1975, p. 116, tradução nossa).¹⁴⁶

A morte de Cristo, conforme a tradição cristã, é marcada por sua imolação como sacrifício em prol da redenção humana. Ele é crucificado por ordem dos líderes religiosos e políticos da época, sendo a sua morte uma mistura de injustiça e expiação. No caso de Celestina, sua crucificação acontece em um contexto que inverte essa dinâmica: ela não é vista como uma vítima que redime a humanidade, mas como uma figura marginalizada, cujo erotismo e suas práticas associadas à bruxaria são intoleráveis para a sociedade. Assim, enquanto Cristo morre como um sacrifício para o bem coletivo, Celestina é queimada viva como uma forma de eliminar o que ela representa: a resistência ao sistema moral e as estruturas de poder.

Essa inversão simbólica da crucificação cristã também é relevante dentro do contexto do romance *TN*. Carlos Fuentes utiliza a morte de Celestina para simbolizar a luta contra a repressão e a dominação das forças políticas e religiosas. A crucificação de Celestina, então, não é um mero ato de violência física, mas um reflexo das forças de controle que se impõem

¹⁴⁵ Segundo Santana (2022), esse capítulo, intitulado “Jus prima noctis”, tem direta relação com os capítulos 19, 22 e 88 de *TN*.

¹⁴⁶ En seguida condujo a su hijo y a la muchacha a una choza cercana y le ordenó a Felipe que se acostara con la novia. El joven se resistió; se acercó a la temblorosa muchacha empujado por su padre, y al rostro de esta niña sobrepuso las facciones de la otra, la del alcázar, la que durante la temprana misa había sido expulsada de la capilla. Sin embargo, no bastó ese rostro imaginado para excitarlo; le confirmó, más bien, en su profunda concepción del amor como algo que debería ser deseado mas no tocado; ¿no cantaban los jóvenes y hermosos menestreses sólo la pasión de amantes separados, de damas adoradas por añoradas: porque habitaban una imposible lejanía? [...] El Señor, de un golpe, derribó a su hijo; se quitó las botas y las calzas y fornicó con la novia, apresurada, orgullosa, fría, sangrienta, pesadamente, mientras Felipe miraba la escena entre el humo y la peste de la mecha de algodón que nadaba en una jofaina de aceite de pescado. El padre partió y le dijo a Felipe que regresara solo al castillo. [...] Felipe le dijo su nombre a la muchacha sollozante y ella le dijo el suyo, Celestina.

sobre o corpo e a liberdade do indivíduo (COLCHERO GARRIDO, 2011). Ao dispor Celestina em uma posição de transgressão ao sistema e ao mesmo tempo apresentá-la como uma vítima sacrificada, Fuentes oferece uma crítica contundente à moralidade opressiva da sociedade, sugerindo que as figuras que desafiam as normas estabelecidas frequentemente pagam com suas vidas, mas também carregam, em sua resistência, uma potência que transcende a morte (OLOFF, 2011).

Essa comparação com a crucificação de Cristo, portanto, serve para destacar a sátira presente na representação de Celestina. Enquanto Cristo, o filho de Deus, é imolado para salvar a humanidade, Celestina, “a bruxa”, é destruída por ser vista como uma ameaça à ordem moral. No entanto, ao ser crucificada, Celestina assume um novo papel dentro da narrativa, tornando-se uma representante da resistência cuja morte se torna um símbolo das injustiças de um sistema que utiliza a repressão para manter a ordem e o controle sobre os corpos e as liberdades individuais (FRANÇOIS, 2017).

Na continuidade do romance, a questão nacional, relativa aos países hispano-americanos, novamente se esboça, especialmente no capítulo 88, intitulado “A judiaria de Toledo”,¹⁴⁷ onde se nota a interseção entre resistência religiosa e cultural:

— Nos roubamos a criança, disse Ludovico a Celestina, mas Felipe nos roubou nossas vidas. [...] Os doutores da sinagoga do Tránsito chegaram a vê-lo, e quase todos deram de ombros, dizendo que não compreendiam essas anomalias dos seis dedos em cada pé e a cruz nas costas. Mas um deles guardou um silêncio grave e, um dia, procurou Ludovico e conversou com ele. Assim soube que o estudante traduzia com facilidade o latim, o hebraico e o árabe, e o levou consigo à sinagoga, onde lhe incumbiu de vários trabalhos (FUENTES, 1975, p. 526, tradução nossa).¹⁴⁸

No trecho citado, a interseção entre resistência religiosa e cultural é expressa de maneira complexa e simbólica, concebendo uma tensão entre duas formas de resistência que se sobrepõem: a religiosa, representada pela figura dos doutores da sinagoga, e a cultural, simbolizada pela habilidade de Ludovico em traduzir línguas antigas e pela sua capacidade de transitar entre diferentes mundos de conhecimento. Assim sendo, a fala de Ludovico (“Nos roubamos a criança, mas Felipe nos roubou nossas vidas”) remete diretamente a um sentimento de opressão e perda, onde a resistência cultural e a religiosa se encontram (FORLANO, 2008).

¹⁴⁷ Segundo Pierson (1998), este termo se refere ao antigo bairro judeu da cidade de Toledo, na Espanha, que foi uma das principais comunidades judaicas durante a Idade Média. O termo *judiaria* descreve a área onde os judeus viviam, geralmente isolados das demais comunidades.

¹⁴⁸ Nos robamos al niño, le dijo Ludovico a Celestina, pero Felipe nos robó nuestras vidas. [...] Los doctores de la sinagoga del Tránsito llegaron a verle, y casi todos se encogieron de hombros, y dijeron no comprender estas anomalías de los seis dedos en cada pie y la cruz en la espalda. Pero uno de ellos guardó un grave silencio, y un día buscó a Ludovico y habló con él. Así supo que el estudiante traducía con facilidad el latín, el hebreo y el árabe, y le llevó consigo a la sinagoga, y allí le encomendó varios trabajos.

A referência ao roubo das vidas por Felipe sugere que um sistema de dominação, religioso e político, impôs uma condição de subordinação, marcada pela perda da identidade e da autonomia cultural e religiosa. Nesse contexto, Ludovico e Celestina buscam preservar e afirmar uma forma de resistência, ao subverter a ordem estabelecida.

Já se levarmos em conta a seguinte citação: “O mundo perfeito dependerá da minha própria premissa: a boa sociedade, o bom amor, a vida eterna só serão se cada homem for Deus; se cada homem for sua própria e imediata fonte de graça” (FUENTES, 1975, p. 128, tradução nossa),¹⁴⁹ notamos que ela apresenta uma reflexão filosófica e política profunda sobre a natureza da perfeição e o papel do indivíduo na construção de uma sociedade ideal. Ludovico formula, por essa via, uma visão utópica que estabelece uma relação direta entre o indivíduo e a construção de uma realidade perfeita.

Essa premissa sugere uma concepção radical de autonomia e autossuficiência, onde o homem se torna o centro de sua própria existência e do processo de transformação social. Em uma sociedade idealizada, não haveria necessidade de instituições ou hierarquias externas à vontade do indivíduo, pois este seria capaz de criar sua própria fonte de graça e, por conseguinte, sua própria realidade (ARENAS, 2004). A utopia proposta por Ludovico, no entanto, pode ser vista como uma crítica ao autoritarismo e à imposição de valores sociais e morais de fora para dentro, sugerindo que a verdadeira liberdade e perfeição podem ser alcançadas apenas a partir da autoafirmação e da autoidentificação de cada ser humano com seu poder divino.

É o que se observa no seguinte fragmento, que evoca questões de poder, identidade e violência, além de apresentar uma crítica à relação entre governantes e governados, bem como uma reflexão sobre a história mexicana:

Eu te havia dito: não te desonres, seja sempre o imperador, faça com que se inclinem diante de ti; um monarca é um bom pastor, um presidente é um mercenário; uma república é uma madrastra, uma monarquia é uma mãe. Você e eu seremos os pais deste povo, eu disse enquanto subíamos do mar, de Veracruz, à planície, ao México, e olhávamos as fronteiras de nopal, as crianças nuas e barrigudas, as mulheres morenas, impassíveis, envoltas em rebozos; os homens rígidos, mudos. Nós os quisemos tanto, não é, Maxi? Lembra, Maxi, quando nos escondíamos atrás das cortinas de Miramar para ver como os soldados do seu irmão castigavam e fuzilavam os rebeldes italianos; quando permitimos que uma mulher grávida fosse açoitada, em Trieste, até transformar o castigo em uma ablução de sangue (FUENTES, 1975, p. 731, tradução nossa).¹⁵⁰

¹⁴⁹ El mundo perfecto dependerá de mi propia premisa: la buena sociedad, el buen amor, la vida eterna sólo serán si cada hombre es Dios; si cada hombre es su propia e inmediata fuente de gracia.

¹⁵⁰ Yo se lo había dicho: no te deshonres, sé siempre el emperador, haz que se inclinen ante ti; un monarca es un buen pastor, un presidente es un mercenario; una república es una madrastra, una monarquía es una madre. Tú y yo seremos los padres de este pueblo, le dije mientras subíamos del mar, de Veracruz, a la meseta, a México,

A crítica implícita a esse tipo de utopia é, como se nota, uma reflexão sobre a impossibilidade de se construir uma sociedade harmoniosa a partir de um individualismo absoluto, sem que se leve em consideração a necessidade de instituições, valores compartilhados e a gestão do poder de maneira coletiva e responsável. Assim, tal citação de Ludovico propõe uma utopia de liberdade individual e alerta o leitor para as limitações desse ideal quando confrontado com as realidades históricas e sociais de uma nação.

No entanto, se tocarmos na questão de Celestina e Ludovico como catalisadores de mudanças, nos deparamos com o seguinte trecho, que se encontra no capítulo 34 de *TN*, intitulado “As cinzas da sarça”: “Eu vivia com meu pai na floresta. Ele dizia que a floresta é como o deserto em outras terras; o lugar do nada, o lugar para onde se foge, pois havia coisas demais das quais se devia fugir no mundo que nos coube em sorte” (FUENTES, 1975, p. 138, tradução nossa).¹⁵¹ Tal citação, por certo, revela um momento de reflexão sobre a fuga e a busca por um refúgio em meio ao caos e à opressão do mundo ao redor. O cenário do bosque, descrito como “o lugar do nada”, simboliza a tentativa de Celestina e Ludovico de se distanciar de uma sociedade decadente e marcada pela violência, corrupção e sofrimento (JUAN NAVARRO, 2022). O bosque, enquanto um espaço liminar, pode ser interpretado como uma metáfora para a necessidade de desconstruir as estruturas de poder estabelecidas, onde a fuga não é uma solução definitiva, mas uma necessidade momentânea diante das adversidades do mundo em que vivem.

Sob o estigma da opressão, a questão nacional se esboça novamente no seguinte trecho, também do capítulo “A restauração”, que aborda, entre outros temas, o conflito entre os EUA e o México:

Me contaram que matamos noventa mil mexicanos. Éramos seus pais. Eles não tinham nome. Só você e eu tínhamos um nome nesta terra anônima. Mas agora que te imagino, querido Maxl, solitário, sitiado, distante, morto, gostaria de gritar, em nome daqueles que matamos sem mover um dedo, em nome daqueles que morriam fuzilados por nós enquanto dançávamos em Miramar e Chapultepec, ¡pela piedade que não tivemos, tenham-na vocês! Castiguem nossos crimes com sua piedade. Que nosso suplício seja a sua misericórdia. Castiguem e atravessem nossos corpos com a intolerável

y mirábamos las fronteras de nopal, los niños desnudos y barrigones, las mujeres morenas, impasibles, envueltas en rebozos; los hombres rígidos, mudos. Los quisimos tanto, ¿verdad, Maxl? Recuerdas, Maxl, cuando nos escondíamos detrás de las cortinas de Miramar para ver cómo fustigaban y fusilaban los soldados de tu hermano a los rebeldes italianos; cuando permitimos que una mujer embarazada fuese azotada, en Trieste, hasta convertir el castigo en una ablución de sangre.

¹⁵¹ Vivía con mi padre en el bosque. Él decía que el bosque es como el desierto en otras tierras; el lugar de la nada, el lugar a donde se huye, pues de demasiadas cosas debía huirse en el mundo que nos tocó en suerte.

humilhação do perdão. Não nos concedam o martírio. Não o merecemos. Não o merecemos (FUENTES, 1975, p. 731-732, tradução nossa).¹⁵²

Tal excerto propõe uma reflexão sobre a violência histórica contra o povo mexicano, com o narrador reconhecendo a morte de uma grande quantidade de mexicanos e descrevendo-os como uma população sem identidade, sem nome, enquanto ele e seu companheiro detinham o poder de definir e controlar o destino dessa população. A afirmação de que eram os “pais” dessa gente sugere uma relação de dominação e opressão, ao mesmo tempo que revela a luta interna e a culpa do narrador. Essa culpa se manifesta em suas súplicas por misericórdia e perdão, oferecendo uma visão sombria e autoacusatória da história de violência perpetrada. É, pois, o caráter denunciador do romance histórico latino-americano que se faz observar, conforme indicado por Jameson (2007).

É o que se nota na mesma página, pouco depois:

Vítimas do México, você e eu, Maxl, e todos os nossos ancestrais, os reis de sangue flamengo, austríaco e espanhol que primeiro conquistaram a terra indiana e finalmente, aqui mesmo, exauriram seu linaje real? Não, afinal, filhos do México, porque só o ódio dá a medida do amor por México, e só a vingança do México a medida de seu amor. As campanas tocam na colina. Você não as ouve, Maxl? Não vê que estão tentando vencer o rugido do sol mexicano, o choro dos fuzis, os suspiros das orações e o tremor da terra seca? Devolvam-me o corpo do meu amado! (FUENTES, 1975, p. 32, tradução nossa).¹⁵³

Já a relação entre mito e crítica ao poder — questão essencial para a compreensão do conceito de nação em *TN* — é delineada por meio da seguinte citação, presente no capítulo 142, “Réquiem”: “O Senhor quis concentrar tudo em um único lugar: este palácio [...]; nesta pessoa: a sua; lugar e personalidade finais, heráldicas, definitivas em sua vontade de culminar, assim como foi o próprio ato da revelação em sua vontade de criar” (FUENTES, 1975, p. 755,

¹⁵² Me contaron que matamos a noventa mil mexicanos. Éramos sus padres. Ellos no tenían nombre. Sólo tú y yo teníamos un nombre en esta tierra anónima. Pero ahora que te imagino, querido Maxl, solitario, sitiado, lejano, muerto, quisiera gritar, en nombre de los que asesinamos sin mover un dedo, en nombre de los que morían fusilados por nosotros mientras nosotros bailábamos en Miramar y Chapultepec, ¡por la piedad que no tuvimos, ténganla ustedes! Castiguen nuestros crímenes con su piedad. Que nuestro suplicio sea vuestra misericordia. Castiguen y atraviesen nuestros cuerpos con la intolerable humillación del perdón. No nos concedan el martirio. No lo merecemos. No lo merecemos.

¹⁵³ ¿Víctimas de México, tú y yo, Maxl, y todos nuestros ancestros, los reyes de sangre flamenca y austriaca y española que primero conquistaron la tierra indiana y finalmente, aquí mismo, agotaron su linaje real? No, al fin hijos de México, porque sólo el odio da la medida del amor hacia México, y sólo la venganza de México la medida de su amor. Las campanas tocan en el cerro. ¿No las escuchas, Maxl? ¿No ves que están intentando vencer el rugido del sol mexicano, el llanto de los fusiles, los suspiros de las oraciones y el temblor de la tierra seca? ¡Devuélvanme el cuerpo de mi amado!”

tradução nossa),¹⁵⁴ a qual apresenta uma poderosa reflexão sobre a centralização do poder e a construção de um mito em torno de uma figura messiânica, que representa a culminação de todas as esferas de autoridade — política, religiosa e social.

O palácio, monastério e tumba são os símbolos que convergem para um único lugar, onde o poder absoluto reside, um local onde tudo se concentra e culmina. Esse poder, concentrado em uma única figura, é uma mitificação do governante, na qual sua personalidade é transformada em um símbolo definitivo e imutável. Tal processo de concentração de poder remete a uma crítica implícita à maneira como as elites dominantes, ao longo da história, criam mitos em torno de suas figuras de autoridade para justificar a centralização e a perpetuação do poder (ARENDT, 2012). O ato de culminar é, deste modo, um símbolo da construção de uma narrativa autoritária, onde o líder se torna a personificação da vontade divina ou histórica, e sua presença ocupa todo o espaço da existência nacional.

Por outro lado, a luta de Celestina e Ludovico contra o determinismo social é figurada na seguinte passagem: “Eles se refugiaram na judiaria de Toledo. Os hebreus, no início, os receberam por piedade, vendo-os em tal estado de fadiga, vestidos como mendigos e com um bebê nos braços” (FUENTES, 1975, p. 525, tradução nossa),¹⁵⁵ de modo que tal citação retrata um momento de vulnerabilidade e resistência, onde Celestina e Ludovico se refugiam na Judiaria de Toledo, uma comunidade que, apesar de inicialmente recebê-los com compaixão, simboliza a necessidade de refúgio diante das imposições de uma sociedade que os marginaliza.

A descrição de seus vestuários como “mendicantes” e o estado de “fadiga” reforçam a ideia de que, mesmo em sua condição de exílio e sofrimento, eles buscam resistir a um determinismo social que os obriga a viver à margem da sociedade. A referência ao bebê nos braços também insere a questão da continuidade, sugerindo que, apesar das dificuldades enfrentadas, Celestina e Ludovico ainda mantêm um sentido de esperança e de renovação, simbolizado pelo filho. O fato de que eles se refugiam na Judiaria — um local de resistência e identidade para os judeus — também pode ser interpretado “como uma forma de resistência ao controle social e à marginalização, um lugar onde é possível viver à margem da sociedade

¹⁵⁴ El Señor todo lo quiso concentrar en un lugar: este palacio, monasterio y tumba; en esta persona: la suya; lugar y personalidad finales, heráldicas, definitivas en su voluntad de culminar como lo fue el acto mismo de la revelación en su voluntad de crear.

¹⁵⁵ Se refugiaron en la judiaria de Toledo. Los hebreos, al principio, les recibieron por piedad, viéndoles en tal estado de fatiga, vestidos como mendicantes y con un niño de brazos.

dominante, mas ainda preservar a identidade e a dignidade” (STEENMEIJER, 1991, p 28, tradução nossa).¹⁵⁶

Diante do exposto, nota-se que o diálogo entre Celestina e Ludovico, em *TN*, constitui um epicentro narrativo que condensa as tensões entre memória, identidade e poder na formação das nações latino-americanas. Celestina, com sua capacidade de transitar por diferentes papéis sociais, atua como uma figura que questiona as hierarquias fixas e as construções históricas que pretendem suprimir os sujeitos dissidentes (TREVISAN, 2008). Em sua jornada, ela resiste à repressão e reequaciona as estruturas de poder estabelecidas, expondo as contradições e os silenciamentos impostos pela violência histórica e pelas dinâmicas de exclusão. Sua identidade mutável ressoa a própria transformação das histórias nacionais do continente latino-americano, as quais são compostas por indivíduos marginalizados pela narrativa histórica dominante.

Ambas as personagens, por fim, representam a eterna tensão entre as narrativas oficiais e as histórias subalternas, entre o autoritarismo e a resistência, e entre o esquecimento e a memória. Como dignas personagens do romance histórico latino-americano do nosso tempo (MENTON, 1993; AÍNSA, 1991), elas operam como agentes de resistência contra os processos de apagamento e uniformização, reinterpretando os mitos fundadores que sustentam as nações. Por meio delas, Fuentes nos convida a refletir sobre a complexidade das histórias nacionais latino-americanas, que são mais do que uma simples sequência de eventos; são uma teia intrincada de histórias interligadas, de múltiplos personagens e de múltiplos entes que se entrelaçam e se reconstróem. Ao dar vida a essas figuras de resistência, o autor nos impele a repensar o papel do indivíduo e da coletividade na construção da nação. À vista disso, tais personagens convertem-se em encarnações de uma memória que se recusa a ser silenciada, de uma história que permanece em constante movimento e de um futuro que ainda está por ser determinado.

4.5. A questão autoritária

Em *TN*, diversos personagens poderiam ser associados aos cinco tópicos discursivos que propomos analisar neste estudo. Como já indicado, estes cinco tópicos por nós selecionados são

¹⁵⁶ Refugiarse en la Judería simboliza, de otra manera, una forma de resistencia al control social y a la marginación, un lugar donde es posible vivir al margen de la sociedad dominante, pero aún preservar la identidad y la dignidad.

tratados em ambos os romances de maneira profunda e multifacetada, permitindo que personagens distintos, com suas histórias e trajetórias, representem tais questões de forma única. No entanto, há uma diferença fundamental entre as duas obras: enquanto *VBP* se apoia principalmente em figuras ficcionais ou híbridas, *TN* se destaca por integrar um grande número de personagens históricos, o que, por um lado, traz uma camada adicional de complexidade à obra, dada a interrelação entre a narrativa literária e os fatos históricos.

Semelhante distinção, longe de constituir um impedimento, apenas indica uma divergência no estilo e abordagem de cada autor, o que não nos impede de aproximá-los, tanto do ponto de vista histórico quanto literário, considerando suas respectivas contribuições para o gênero do romance histórico na América Latina. Como já indicado, ambos os romances — a despeito das diferenças em suas escolhas narrativas — enfrentam de maneira semelhante questões que ultrapassam a mera ficção, utilizando-se de elementos históricos e literários para abordar as complexas dinâmicas sociopolíticas e culturais que moldaram as realidades de seus respectivos contextos. Assim, ao compará-los, podemos perceber tanto as semelhanças nas questões que levantam quanto as diferentes formas de tratar essas questões, enriquecendo nossa compreensão do gênero histórico e das críticas sociais que ele pode oferecer.

Em *TN*, um dos personagens que melhor mimetizam a questão totalitária é Felipe II, cuja constituição, enquanto figura literária, revela-se como um exímio veículo de denúncia ao processo de colonização, ressoando as falácias e os paradoxos intrínsecos ao discurso imperial eurocêntrico. Tal personagem emerge como uma construção literária que supera as limitações da representação histórica convencional, transformando o monarca espanhol não apenas em um reflexo da rigidez de seu império, mas em um símbolo das angústias existenciais e das contradições que permeiam as estruturas de poder e identidade de uma nação à beira da decadência (ARENAS, 2004).

A vida eterna que todos deveriam, assim, ganhar, mas que eu devo ganhar porque é minha por direito próprio e divino. Pouca coisa é deixar atrás de mim uma constância tangível dessa certeza, como este palácio dedicado ao Santíssimo Sacramento da Eucaristia. [...] — Pois não condiciona tudo que a vida eterna me seja dada, assim como minha imperfeição, e o empenho que coloco, com obras e razões, para ser perdoado, para me mortificar rejeitando os prazeres dos sentidos, a guerra, a caça, a falcoaria, o amor carnal, em construir uma fortaleza para a Eucaristia? Admitidos meus pecados, com maior devoção admito que não pode ser príncipe cristão aquele que não for mortificado e que, assim, as fragilidades, apagadas pela penitência, não despertam em Deus a ira, nem mesmo a memória. Será negada a vida eterna àquele que não só cumpre as penitências de todos os homens, mas que, por ser o príncipe,

deixaria seus súditos sem esperanças se, apesar de tudo, fosse condenado no juízo final? (FUENTES, 1975, p. 91, tradução nossa).¹⁵⁷

O excerto acima descreve a visão de Felipe II sobre a vida eterna como um direito divino, algo que ele acredita merecer por seu status e ações. O rei considera que sua devoção, simbolizada pela construção de um palácio dedicado ao Santíssimo Sacramento, é uma manifestação de sua fé; mas, na realidade, essa justificativa serve para disfarçar seu egoísmo e a busca por um poder terreno. Essa visão, que distorce os princípios religiosos, evidencia uma contradição entre o ideal cristão de humildade e serviço e a realidade do comportamento egoísta e materialista de Felipe II.

Sob a ótica de Lukács (2009a), a sátira aqui se manifesta na revelação das contradições entre a moralidade proclamada e a realidade das ações. Felipe II, ao colocar-se acima dos outros e justificar suas ações como um direito divino, distorce o verdadeiro espírito cristão, criando uma separação entre o ideal e a realidade. Ao invés de agir com humildade e em benefício de seu povo, sua postura egoísta evidencia uma falha moral e uma hipocrisia que a sátira busca expor. Essa crítica, então, não apenas ataca a figura de Felipe II, mas também a classe dominante representada por ele, denunciando suas fragilidades e contradições.

Já a crítica social, conforme descrita tanto por Lukács (2009a) como por Chicote (2018), também se aplica ao comportamento de Felipe II. Como já vimos, a sátira é a ferramenta de desmascaramento *per se*, pois expõe as falhas de uma classe dominante por meio de ações e decisões que, apesar de aparentemente justificadas, são essencialmente egoístas e distorcidas. A construção do palácio como símbolo de devoção é, consequentemente, uma forma de manipulação, e a crítica satírica não visa apenas denunciar esses vícios, porque também ilustra a doença do sistema social e político que Felipe II representa. Desse modo, o efeito da sátira é desmascarar a verdadeira essência do poder e da moralidade que ele propaga, revelando sua farsa.

Ao revisitar a figura histórica de Felipe II, na prática, Fuentes se apropria de um

¹⁵⁷ la vida eterna que todos deberían ganar, pues la vida de los hombres no se debe contar por los años, sino por las virtudes, y para la otra vida no tiene canas el que ha vivido más, sino el que ha vivido mejor; la vida eterna que todos deberían, así, ganar, pero que yo debo ganar porque es mía por derecho propio y divino. Poca cosa es dejar detrás de mí una constancia tangible de esa certeza, como lo es este palacio dedicado al Santísimo Sacramento de la Eucaristía. [...] — ¿Pues no lo condiciona todo que la vida eterna me sea dada, así mi imperfección como el empeño que pongo, con obras y razones, en ser perdonado, en mortificarme rechazando los huelgos de los sentidos, la guerra, la caza, la ceterería, el amor carnal, en construir una fortaleza para la Eucaristía? Admitidos mis pecados, con mayor devoción admito que no puede ser príncipe cristiano el que no fuere mortificado y que, así, las fragilidades, borradas con la penitencia, no despiertan en Dios la ira, ni aun la memoria. ¿Le será negada la vida eterna a quien no sólo cumple las penitencias de todos los hombres sino que, por ser el príncipe, dejaría sin esperanzas a sus súbditos si, a pesar de todo, fuese condenado en el juicio final?

personagem que, ao longo da história, tem sido divisado ora como um inflexível defensor da ortodoxia católica, ora como um monarca marcado por uma série de paradoxos que transitam entre a obsessão pela unidade do império e os dilemas da própria existência. Neste contexto, o autor mexicano reimagina o rei dentro dos contornos de uma crise política e religiosa, recriando-o a partir de um espaço literário onde as tensões entre a realidade histórica e a ficção se mesclam, oferecendo ao leitor uma reflexão profunda sobre os mecanismos do poder, da fé e da memória histórica típica do romance histórico tanto do século XIX quanto do XX (LUKÁCS, 2011; JAMESON, 2007).

É este o oitavo capítulo de *TN*, intitulado “Todos os meus pecados”, o qual, segundo Ramírez (2011), apresenta uma visão do mundo filtrada pela percepção do Senhor sobre si mesmo. Dentro do Escorial em construção, há uma pintura religiosa feita por Frei Julian, o pintor oficial da corte. A obra utiliza narrativas bíblicas, enquanto o Edifício se vale de histórias históricas para ilustrar a multiplicidade de ideias de uma época marcada pela influência do pensamento humanista. Ainda de acordo com Ramírez (2011), esses diferentes sujeitos atuam como olhares críticos que questionam a visão hegemônica e restritiva da monarquia espanhola. Felipe surge como um ser atormentado, aprisionado por suas certezas presunçosas ao tentar estagnar o tempo em um único e imutável espaço físico.

É o que se nota no seguinte trecho, que expõe a exploração das massas trabalhadoras por parte de Felipe e a sua obsessão arquitetônica:

Os emissários viajaram por todo o continente, encomendando os tesouros que deveriam realçar, por contraste, a sombria majestade do palácio em construção. Presentes ou a caminho [...] que em conventos portugueses se bordaram os mantos, as alvas, o linho [...] e no vasto descampado circundante amontoam-se blocos de granito. [...] Aplainaram-se florestas para a edificação ordenada por Don Felipe ao regressar de sua vitória contra os hereges de Flandres (FUENTES, 1975, p. 92-93, tradução nossa).¹⁵⁸

Como já se observa neste trecho, a representação de Felipe II, ou “o Senhor”, feita por Fuentes, apresenta uma ambiguidade fundamental que questiona as interpretações convencionais sobre o monarca. Isso possibilita ao autor subverter a imagem idealizada da figura histórica e desconstruir a própria concepção da monarquia espanhola.¹⁵⁹ Enquanto alguns

¹⁵⁸ Los emisarios viajaron por todo el continente, encargando los tesoros que debían realzar, por contraste, la sombría majestad del palacio en construcción. Presentes o en camino [...] en conventos portugueses se bordaron los mantos, las albas, el lino [...] y en el vasto descampado circundante se apilan bloques de granito. [...] Se arrasaron bosques para la edificación ordenada por Don Felipe al regresar de su victoria contra los herejes de Flandes.

¹⁵⁹ Segundo Ramírez (2011), em *TN*, personagem “o Senhor” sintetiza figuras históricas como Carlos V, Felipe II e outros reis dessa dinastia.

historiadores apresentam Felipe II como um monarca imerso em um fervor religioso que via a fé católica como a chave para a unidade do império, Fuentes, ao contrário, apresenta um monarca que, embora devoto, é atormentado por uma obsessão avassaladora pela preservação da unidade de seu reino e de uma concepção mais abrangente e absoluta de ordem (JUAN NAVARRO, 2002).

Já como personagem típico do romance histórico latino-americano (AÍNSA, 1991), Felipe II se apresenta como uma construção literária que vai além da simples reprodução histórica do monarca, assumindo uma função crítica que expõe os excessos e contradições do absolutismo. Fuentes, ao retratar tal personagem, reinterpreta as qualidades tradicionalmente atribuídas a ele, apresentando-o sob uma luz ambígua que revela sua grandiosidade de forma distorcida. Assim, Felipe II transforma-se em um reflexo das contradições do império que ele representa, mostrando como a grandiosidade do monarca é desmantelada por sua própria incapacidade de sustentar a unidade que busca preservar (RODRÍGUEZ, 1990). O monarca, em sua busca desesperada por ordem, se revela um símbolo da desintegração do sistema que ele tenta governar, uma figura de poder que se torna, paradoxalmente, patética e falha diante da complexidade do mundo que tenta controlar.

É o que se verifica no trecho abaixo, em que se descreve sua obsessão pela construção do Escorial:

O Senhor afundou a cabeça entre as mãos unidas e murmurou repetidas vezes: [...] Se alguém disser que a formação do corpo humano é obra do demônio [...] seja anátema. [...] Escondido atrás de uma coluna da cripta, Guzmán pôde expressar o que imaginava que o Senhor [...] pensava: que ele não deveria estar ali, ajoelhado, examinando um quadro para refletir sobre sua consciência, mas sim ocupado em acelerar aquela construção que, por uma razão ou outra, atrasava-se indevidamente. As diversas procissões ordenadas pelo Senhor estavam a caminho [...] avançando sem cessar até o ponto determinado e ordenado por ele: o mausoléu do palácio. E o Senhor tinha olhos e vontade apenas para o suposto mistério de um quadro italiano (FUENTES, 1975, p. 90, tradução nossa).¹⁶⁰

Esta fala do Senhor, carregada de solenidade ao proclamar o anátema contra aqueles que ousassem atribuir a formação do corpo humano ao demônio, revela, sob sua superfície ostensivamente ortodoxa, o método satírico, o qual subverte a autoridade religiosa que pretende

¹⁶⁰ El Señor hundió la cabeza entre las manos unidas y murmuró repetidas veces: [...] Si alguien dice que la formación del cuerpo humano es obra del demonio [...] anatema sea. [...] Escondido detrás de una columna de la cripta, Guzmán pudo decir lo que imaginaba que el Señor [...] pensaba: que no debía estar allí, arrodillado, examinando un cuadro para poder examinar su conciencia, sino activamente empeñado en apresurar esta construcción que, por un motivo u otro, se retrasaba indebidamente. Las diversas procesiones ordenadas por el Señor estaban en camino [...] avanzando sin cesar hasta el punto convenido y ordenado por el Señor: el mausoleo del palacio. Y el Señor sólo tenía ojos y voluntad para el supuesto misterio de un cuadro italiano.

encarnar. Essa invocação, que deveria reforçar sua posição de defensor da fé, transforma-se, no contexto narrativo, em um gesto que escancara sua alienação e desconexão com as responsabilidades práticas que o rodeiam.

Como é notável, o relacionamento de Felipe II com a pintura e, em particular, com a obra de El Bosco, que Fuentes insere no contexto da narrativa, serve como outra metáfora para a psique do monarca e para o estado do império. Se, por um lado, Felipe II é tradicionalmente visto como alguém imerso em sua dedicação ao trabalho e à administração, Fuentes o retrata como um monarca que, em vez de se refugiar exclusivamente na austeridade do poder e da guerra, também se volta para a arte como forma de lidar com seus dilemas existenciais. Contudo, de acordo com Long (2016), esse fascínio pela arte, especificamente pela produção de El Bosco, não é representado de forma linear, mas como uma expressão das angústias e das distorções da realidade que permeiam a consciência de Felipe II. A pintura de El Bosco, com suas visões grotescas e surrealistas, torna-se uma janela para o próprio labirinto mental do Senhor, “um reflexo da confusão interna do monarca, que, em sua obsessão por preservar a unidade do império, se vê incapaz de lidar com as distorções da realidade, tanto em sua vida pessoal quanto no seu reinado” (COIRA, 2003, p. 251, tradução nossa).¹⁶¹ Assim, a arte se torna um campo de distorção e de reflexão sobre o próprio poder, tornando-se um espelho da fragilidade de Felipe II e do império que ele representa.

A sátira fuentiana, ao expor esse descompasso, torna evidente o desperdício inerente à organização social que sustenta a autoridade do Senhor. Ao mobilizar a sátira como ferramenta crítica, tais trechos ultrapassam a simples ridicularização e adentram o domínio da denúncia estrutural; de modo que figura do Senhor, imobilizada por sua própria ostentação, torna-se o retrato de uma sociedade organizada em torno de aparências que mascaram a ausência de substância. Marx *et al.* (2015), numa nova análise, deixam clara a forma como as elites produzem símbolos e gestos para perpetuar sua posição, criando uma dissonância entre essência e aparência que a sátira desvela com precisão. Melero Bellido (1991) complementa essa visão por reforçar que a sátira, ao deformar e intensificar os elementos do real, busca tanto o riso motejador como a revelação crítica das dinâmicas de poder.

¹⁶¹ En ese gran emprendimiento que es *Terra Nostra*, El Señor representa un reflejo de la confusión interna del monarca, quien, en su obsesión por preservar la unidad del imperio, se ve incapaz de lidiar con las distorsiones de la realidad, tanto en su vida personal como en su reinado

Algo parecido se evidencia em outro trecho do romance, presente no mesmo capítulo, em que o ascetismo de Felipe é levado ao extremo por meio de uma discussão com a Senhora:¹⁶²

O banho é costume dos árabes e não terá lugar em meu palácio. Tome exemplo de minha avó, que jamais trocou de calçado e, ao morrer, precisaram arrancá-lo com espátula. [...] Meu ascetismo será o espanto deste tempo, Senhora, e também dos que virão, pois, uma vez mortos nós, este palácio será dedicado, pelos séculos dos séculos, a uma perpetua missa de defuntos. [...] Tal seria o espanto de meu testamento: vinte e quatro frades diários executando uma tarefa tão prazerosa quanto a oração, que não é carga pesada (FUENTES, 1975, p. 100, tradução nossa).¹⁶³

Tal fragmento apresenta uma construção que evidencia a natureza satírica, conforme os pressupostos teóricos propostos por Lukács (2009a) e a concepção de sátira enquanto crítica das estruturas sociais e históricas. A sátira, no caso acima, ridiculariza a imposição de um rigor extremo na vida cotidiana e no simbolismo religioso do palácio. E a fala do Senhor, como se nota, ridiculariza comportamentos e valores, contextualizando-os em uma visão de mundo que expõe contradições entre aparência e essência, ritual e propósito, transcendência e vazio moral.

A rejeição do banho como “costume dos árabes” traz uma crítica implícita à hipocrisia cultural e religiosa que, ao se pretender virtuosa, adota posturas desprovidas de lógica prática. Ao apresentar sua avó como modelo ascético, alguém que jamais trocou de calçado ao ponto de precisar que o arrancassem com uma espátula após a morte, o Senhor celebra um formalismo grotesco que subverte a lógica em favor de uma aparente superioridade moral. A sátira amplifica o comportamento até o limite da desproporção, evidenciando sua vacuidade.

A fala do Senhor, ao prometer que seu ascetismo será o “espanto deste tempo e dos que virão”, incorpora uma camada de sátira voltada ao egocentrismo e à autossatisfação. A perpetuidade atribuída ao palácio como local de uma “missa de defuntos”, pelos séculos dos séculos, denuncia a obsessão com a imortalidade pessoal, travestida de zelo religioso. Essa projeção transcendente, sustentada por vinte e quatro frades diários em oração, exemplifica o que Lukács (2009a) define como a tensão entre o que se mostra e o que se oculta. O ascetismo transforma-se em espetáculo para o futuro, afastando-se de qualquer noção genuína de serviço ou sacrifício.

¹⁶² Assim como ocorre com Felipe II, cuja representação sintetiza outros personagens históricos, a Senhora, segundo Ramírez (2011), também incorpora outras personalidades, especialmente as de Juana e da Dama Louca.

¹⁶³ El baño es costumbre de árabes y no tendrá cabida en mi palacio. Toma ejemplo de mi abuela, que jamás mudó de calzado y al morir hubieron de arrancárselo con espátula. [...] Mi ascetismo será el estupor de este tiempo, Señora, y también de los venideros, pues una vez muertos nosotros, este palacio será dedicado, por los siglos de los siglos, a una perpetua misa de difuntos. [...] Tal sería el estupor de mi testamento: veinticuatro frailes diarios ejecutando una tarea tan sabrosa como la oración no es carga pesada.

É o que se nota no seguinte trecho, o qual se destaca pelo tom de riso entre a humildade religiosa proclamada do monarca e sua obsessão por relíquias e símbolos:

Pois aqui não haverá mais tesouros que as relíquias de Nosso Salvador, que mandei trazer: um cabelo de sua santíssima cabeça [...] onze espinhos de sua coroa, tesouro que enriqueceria onze mundos, peças que atravessam a alma apenas de ouvi-las mencionar. [...] O único adorno desta casa será a esfera com a cruz, símbolo do cristianismo e de seu triunfo sobre os estilos pagãos. Nossa fé está acima de qualquer estilo. Tudo uniforme. Tudo sóbrio (FUENTES, 1975, p. 101, tradução nossa).¹⁶⁴

A sátira, como acima apresentada, busca refletir criticamente os processos históricos e sociais, iluminando tensões estruturais que ultrapassam a figura do Senhor. A postura rígida e formalizada, simbolizada pela exclusão do banho enquanto prática associada a um “outro” cultural, ecoa dinâmicas de exclusão e imposição típicas de sistemas de poder hierárquicos e centralizadores. Tal método projeta uma crítica às instituições que legitimam essas práticas, de modo que a relação entre comportamento individual e forças sociais que o moldam exemplifica a função da sátira como meio de denúncia e reflexão.

Por seu lado, a figura do Senhor, em sua combinação de devoção ascética extrema e projeção vaidosa de sua memória, representa o que Vilahomat (2021) descreve como a eficiência do ataque satírico: um método que avalia negativamente as ações humanas, desvelando os sistemas de valores subjacentes que sustentam tais práticas. O texto satiriza o comportamento ritualístico do Senhor, questionando a validade de uma espiritualidade voltada ao espetáculo e à autopreservação simbólica, além de revelar suas contradições internas e lançar luz sobre as forças profundas que impulsionam as estruturas de poder e autoridade.

Como se observa, Felipe II é retratado em *TN* como um líder rigoroso, imobilizado por sua própria concepção de poder, cuja materialidade se manifesta na construção do Escorial, descrito no romance como um edifício monumental — símbolo de ordem, mas também de clausura e repressão. O Escorial é retratado como uma fortaleza da eternidade, um mausoléu projetado para preservar a memória e a autoridade dos Habsburgo e, ao mesmo tempo, apagar os sujeitos dissidentes do imperialismo espanhol. Este palácio, que combina a austeridade arquitetônica com a ambição imperial, é uma metáfora visual da obsessão de Felipe pela ordem e pela ortodoxia, que, na visão de Fuentes, culmina em uma forma de estagnação histórica — como se manifesta em outro trecho do romance, em que se diz que “o Senhor, encerrado na

¹⁶⁴ Pues aquí no habrá más tesoros que las reliquias de Nuestro Salvador que he mandado traer: un cabello de su santísima cabeza [...] once espinas de su corona, tesoro que enriqueciera once mundos, prendas que traspasan el alma aun con sólo oírlo. [...] El único adorno de esta casa será la esfera con la cruz, símbolo del cristianismo y de su triunfo sobre los paganos estilos. Nuestra fe está por encima de cualquier estilo. Todo parejo. Todo sobrio.

cripta, não sabia disso. [...] Ele construía para o futuro [...] e a salvação não tem tempo; não é apenas uma ideia — murmurou —: é o outro lugar; a vida eterna que todos deveriam alcançar” (FUENTES, 1975, p. 90, tradução nossa).¹⁶⁵

Acrescenta-se a isto as considerações de Juan Navarro, para quem:

Do ponto de vista político, o Senhor representa o poder autoritário concentrado na figura do monarca absoluto. [...] O Senhor parece permanentemente envolvido numa luta paranoica contra tudo o que ameaça a sua autoridade. [...] Na verdade a *Terra Nostra* é, em muitos aspectos, o raio X de uma potência moribunda. Desde a primeira vez que aparece no romance (numa caçada em que os seus vassalos ignoram as suas ordens), testemunhamos o desamparo de um monarca derrotado pelos acontecimentos, derrotado por uma realidade que não consegue compreender. Através da representação desta perda progressiva de poder político e pessoal, *Terra Nostra* representa, a um nível imediato, o declínio do império espanhol que começa a ser visto durante o reinado de Filipe II, mas a um nível mais profundo, o romance de Fuentes dramatiza o fracasso dos sistemas imperiais em sua tentativa de submeter a realidade ao controle (JUAN NAVARRO, 2002, p. 58, tradução nossa).¹⁶⁶

Ademais, no romance em discussão, tal personagem é retratada em diferentes estágios de sua vida, cada um delineando as nuances de sua complexa personalidade e de seu papel histórico. Em sua juventude, como príncipe herdeiro, Felipe é descrito como um homem de temperamento pacífico, marcado por uma sensação de dever que o distancia de qualquer traço de espontaneidade ou compaixão. Essa austeridade, no entanto, intensifica-se ao longo de seu reinado, quando ele abraça a missão divina de defender o catolicismo contra as “heresias” que proliferam na Europa. Seu governo é simbolizado pelo controle minucioso que exerce sobre os atos administrativos e pela vigilância incessante sobre a expansão transatlântica do império espanhol (JUAN NAVARRO, 2002; TREVISAN, 2008). Contudo, essa busca por controle revela também a insegurança que permeia sua gestão, transformando-o em um monarca isolado, cujas decisões frequentemente ignoram as complexidades e os desafios impostos por uma realidade plural e mutável.

A representação de Felipe II como Senhor ganha contornos ainda mais profundos na medida em que Fuentes mescla elementos da história real com aspectos alegóricos e fantásticos.

¹⁶⁵ El Señor, encerrado en la cripta, no lo sabía. [...] construía para el futuro [...] y la salvación no tiene tiempo; no es sólo una idea —murmuró—: es el otro lugar; la vida eterna que todos deberían ganar.

¹⁶⁶ Desde el punto de vista político, el Señor representa el poder autoritario concentrado en la figura del monarca absoluto. [...] El Señor aparece permanentemente envuelto en una lucha paranoica contra todo aquello que amenaza su autoridad. [...] De hecho, *Terra Nostra* es, en muchos sentidos, la radiografía de un poder moribundo. Desde la primera vez que aparece en la novela (en una cacería en la que sus vasallos ignoran sus órdenes), asistimos a la impotencia de un monarca vencido por los acontecimientos, derrotado por una realidad que es incapaz de comprender. Mediante la representación de esta progresiva pérdida de poder político y personal, *Terra Nostra* refleja, a nivel inmediato, la decadencia del imperio español que comienza a percibirse durante el reinado de Felipe II. Sin embargo, a un nivel más profundo, la novela de Fuentes dramatiza el fracaso de los sistemas imperiales en su afán por someter y controlar la realidad.

No romance, o monarca não é apenas o soberano de carne e osso; é também uma figura mítica, que encarna as contradições e os dilemas do poder absoluto. Por isso mesmo, Fuentes utiliza a transformação final de sua vida em um lobo como um potente símbolo de decadência e maldição, ilustrando a natureza predatória de um regime que devora seus próprios alicerces (SANTANA, 2022). Essa metamorfose é mais do que um elemento de fantasia: é uma crítica contundente às estruturas autoritárias que, em sua inflexibilidade, acabam por desintegrar as possibilidades de coexistência entre diferentes culturas e formas de pensamento, além de configurar-se como mais um elemento do método satírico empregado pelo autor.

Tal manifestação é notada no capítulo 20, intitulado “A fuga”, onde se narra a fuga de Felipe e os dois filhos de Pedro a um bosque. O monarca ali se despe, da seguinte maneira:

Quando os caçadores partiram, Felipe desceu da árvore e seguiu sozinho para o lugar que os dois filhos de Pedro haviam descrito. Ao cair da noite, ouviu uma música e se aproximou de uma clareira onde homens e mulheres dançavam nus e cantavam: “A essência divina é minha essência e minha essência é a essência divina, pois toda coisa criada é divina e a reencarnação será universal”. O jovem se lembrou dos corpos sangrentos e desmembrados de seus infelizes amigos; despiu-se e se uniu aos dançarinos. Sentiu-se embriagado, dançou e gritou como eles (FUENTES, 1975, p. 119, tradução nossa).¹⁶⁷

Semelhante episódio, de fato, pode ser compreendido como uma crítica satírica ao despotismo e à crise de identidade que marcam a figura de Felipe II, evidenciando, por extensão, as tensões entre o absolutismo monárquico e os ventos de mudança que percorriam a Europa em seu tempo. Colocar Felipe, tradicionalmente símbolo de ordem e controle, na posição de um fugitivo que se alia aos milenaristas subverte as expectativas em torno da figura do monarca, revelando-o como vulnerável, contraditório e desconectado das certezas que sustentam o poder absoluto. A escolha do príncipe em se unir a um grupo de revolucionários que pregam a reencarnação e a divindade universal, contrastando com a ortodoxia que ele próprio representa, é uma sátira profunda que aponta para a falência do modelo absolutista. A fuga, em vez de ser uma simples transgressão, torna-se uma metáfora para a instabilidade de um sistema político e religioso que não consegue mais resistir aos ventos de mudança trazidos pelas ideias iluministas e humanistas.

O retrato de Felipe II como um personagem inseguro e duvidoso, imerso em um dilema

¹⁶⁷ Cuando los cazadores partieron, Felipe descendió del árbol y siguió camino por su cuenta al lugar que los dos hijos de Pedro habían descrito. Al caer la noche, escuchó una música y se acercó a un claro donde los hombres y las mujeres bailaban desnudos y cantaban, la esencia divina es mi esencia y mi esencia es la divina esencia, pues toda cosa creada es divina y la reencarnación será universal. El joven recordó los cuerpos sangrientos y desmembrados de sus desafortunados amigos; se desvistió y se unió a los danzantes. Se sintió embriagado, bailó y gritó como ellos.

existencial sobre suas próprias ações e os modelos herdados de seus predecessores, funciona como uma crítica à rigidez da monarquia espanhola. Sua incapacidade de se afirmar como líder coerente e forte diante das novas correntes de pensamento é uma alusão à ineficácia de um governo baseado em dogmas antiquados, que busca impor um controle absoluto sobre a realidade e as crenças do povo. Nesse sentido, o texto expõe as falhas do modelo monárquico, onde o poder se vê desafiado pelo próprio governante, que não apenas duvida de sua autoridade, mas se rende, em um gesto de total subversão, a ideais que deveria combater. A sátira se concretiza na imersão do monarca no universo revolucionário, não como um mero erro de julgamento, sim como uma reflexão crítica sobre a falência da estrutura que ele representa — como se evidencia no trecho abaixo, onde a sátira expõe o desespero de Felipe II em sua tentativa de controlar a vida e o tempo, revelando uma obsessão pelo imutável que entra em contraste com a inevitabilidade da mudança e da morte:

O Senhor gritou, estendeu a mão e, tomando um chicote penitenciário, começou a flagelar as costas, as mãos, o rosto, enquanto suas estátuas, com olhos brancos e mármore inquebrantável, o observavam. O Senhor também sangrou. Então, disse em voz baixa, com os dentes cerrados: Não quero que o mundo mude. Não quero que meu corpo morra, se desintegre, se transforme e renasça em forma animal (FUENTES, 1975, p. 756, tradução nossa).¹⁶⁸

Além dessa instância, no evento de *TN* mencionado — que Santana (2022) sabiamente classifica como uma festa dionisiaca —, observa-se também a presença da sátira, configurada pela oposição entre a essência e a aparência, um tema central na teoria de Lukács. O monarca, tradicionalmente associado à ordem, ao controle absoluto e à moral religiosa rígida, se vê submerso em um cenário de caos e libertinagem, onde a forma fenomênica imediata das coisas (a dança desregrada, a música que celebra a universalidade da essência divina e a reencarnação) é levada ao extremo.

Esse contraste direto entre o comportamento de Felipe e sua posição como autoridade absoluta e moralista constitui o núcleo do efeito satírico, no qual a realidade de sua figura é desconstruída pela justaposição entre aparência e essência (LUKÁCS, 2009a). Ao se unir aos dançarinos e se embriagar, Felipe abandona as aparências de um monarca invencível e se revela como um ser humano vulnerável, submisso aos mesmos impulsos que tenta reprimir no povo. Essa ruptura com a imagem projetada pela monarquia, que se sustenta na aparência de ordem e

¹⁶⁸ El Señor gritó, alargó la mano y tomando un látigo penitenciario comenzó a fustigarse la espalda, la mano, el rostro, mientras le miraban sus antepasados las estatuas de blancos ojos y mármol inlacerable. Sangró también el Señor. Luego dijo en voz muy baja, con los dientes apretados: No quiero que el mundo cambie. No quiero que mi cuerpo muera, se desintegre, se transforme y renazca en forma animal.

moralidade, cria uma tensão visceral, evidenciando a fragilidade das estruturas de poder, melhor esclarecida por Corrêa:

Na sátira, a correta tomada de posição do escritor frente à realidade, a maneira como ele lida com seus limites históricos de classe, a articulação entre sua força criadora e imaginativa em relação às determinações concretas são questões decisivas para que seja possível figurar como necessária uma possibilidade que irrompe “por acaso” na realidade (CORRÊA, 2019, p. 74).¹⁶⁹

Acrescentam-se a isso os argumentos de Lukács (2009a) e Díez Cobo (2006) sobre o efeito realista no método satírico, que emerge não por meio de uma análise reflexiva ou de uma mediação detalhada, mas pelo surgimento abrupto da essência subjacente a um fenômeno, desnudando-o de maneira imediata e impactante. Felipe II, ao se entregar à experiência de prazer e desregramento, expõe sem reservas a contradição fundamental de seu caráter e de seu governo: a tentativa de impor um domínio sobre o que é essencialmente caótico e humano, enquanto mantém uma fachada de controle absoluto. A sátira não busca uma explicação profunda e gradual para essas contradições; ela as revela de forma crua e direta, como uma manifestação súbita da essência oculta sob as camadas da aparência.

Em um contexto mais amplo, a sátira encarna contradições sociais e históricas que, frequentemente, são vistas de forma difusa ou disfarçada nas formas literárias realistas, mas que aqui se manifestam imediatamente, sem qualquer intermediação (HANSEN, 2011). A dinâmica entre o sujeito e o mundo, expressa pela relação entre a superficialidade da moralidade imposta por Felipe e a realidade de seus desejos humanos, torna-se uma forma direta de expor a falácia do poder absoluto e da estrutura monárquica. A justaposição entre o comportamento humano de Felipe e o status de soberano que ele deveria representar faz com que a essência do personagem e a essência de sua política se revelem de maneira irreversível e visceral, tornando-se, por meio dessa exagerada encenação de seu comportamento, uma crítica profunda à sua autoridade.

Outro trecho que reforça tais argumentos é o seguinte, no qual se evidencia uma contraposição satírica entre o jovem Felipe, idealizado, e a figura temerosa e decadente do monarca em sua fase adulta:

¹⁶⁹ Os postulados de Corrêa (2019) se alinham ao célebre ensaio de Ángel Rama (2001), *Dez problemas do romancista latino-americano*, ao demonstrar como a sátira depende da tomada de posição do escritor frente à realidade, considerando seus limites históricos e sociais. Fuentes, ao subverter as normas e explorar os paradoxos da sociedade latino-americana, cria uma tensão entre a realidade concreta e as possibilidades de transformação, muitas vezes imprevistas ou acidentais. Sua força criadora articula essas rupturas como parte de uma crítica que revela a necessidade de mudança, emergindo da percepção das fissuras no sistema, alinhando-se à ideia de que a sátira permite que uma possibilidade irrompa de forma inesperada na realidade.

Olhou-se e tentou se lembrar dos anos de juventude, quando fugiu pela floresta com os filhos de Pedro e chegou com Celestina ao mar; como o vento, naquela ocasião, açoitou seus cabelos então cacheados e seu peito descoberto; como os espinhos rasgaram suas botas e os galhos sua camisa; como suas pernas eram fortes e como ele havia imaginado o brilho de seus braços queimados pelo sol. Mas já não era o mesmo jovem; agora, encerrado em sua cripta, temia que o vento o quebrasse, que os espinhos o fizessem sangrar até a morte, que o mar o afogasse (FUENTES, 1975, p. 155, tradução nossa).¹⁷⁰

O fragmento acima revela uma dimensão satírica que se manifesta pela justaposição entre a aparência idealizada e a essência decadente do monarca. A rememoração de sua juventude vigorosa, com imagens que exaltam sua força física, contrasta brutalmente com sua atual condição de fragilidade, marcada pelo medo e pelo enclausuramento. Essa deformação da figura histórica de Felipe II opera por meio do exagero e da ênfase em suas contradições internas, exemplificando o que Propp (1992, p. 88) denomina como “deformação tendenciosa do material da vida”. A sátira ridiculariza o personagem, expondo um vício essencial: a incapacidade de conciliar o ideal de poder e controle absoluto com a inevitabilidade da decadência humana. A comicidade emerge como um instrumento essencial que potencializa a crítica ao caráter imperialista e autoritário do monarca, rebaixando-o à condição de um ser profundamente humano, vulnerável e distante de seu ideal projetado.

Ainda segundo a tradição satírica descrita por Lukács (2009a), o objetivo deste método é, ao mesmo tempo, gerar humor e ridicularizar vícios e males que são, acima de tudo, de natureza social e moral. No caso de Felipe II, sua figura imperialista, associada à construção de uma Espanha rígida e centralizadora, é desconstruída ao ser apresentada em um espaço de introspecção que debilita sua imagem. Enclausurado na cripta, ele medita sobre sua juventude, julgando-a como uma época de vitalidade; essa memória sublinha sua decadência e sua inação. Tal contradição é central na sátira, que, como explica Frye (2014), mobiliza a condenação do leitor ao expor os fenômenos representados de maneira grotesca e imediata, sem as mediações típicas de outros gêneros literários. Felipe não é ridicularizado apenas como indivíduo; sua condição de monarca absoluto se torna uma metáfora do esgotamento das estruturas de poder que ele personifica, apontando para a falência de ideais europeus de dominação incapazes de lidar com as contradições internas de seus próprios valores. O trecho cumpre a função satírica de transformar o riso em uma crítica profunda às estruturas sociais e ideológicas que sustentam

¹⁷⁰ Se miró y quiso recordarse durante los años mozos, cuando huyó por el bosque con los hijos de Pedro y llegó con Celestina al mar; cómo azotó esa vez el viento su cabeza entonces rizada y su pecho abierto; cómo rasgaron las espinas sus botas y las enramadas su camisa; qué fuertes eran sus piernas y cómo había imaginado el lustre de sus brazos asoleados. Pero no era el mismo joven; ahora, encerrado en su cripta, temía que el viento lo rompiera, que las espinas lo desangraran, que el mar lo ahogara.

a figura do soberano, além de reafirmar a máxima de Vladimir Propp (1992, p. 208), para quem “a essência da sátira é a derrisão dos defeitos dos homens”.

No trecho abaixo, embora a sátira não se manifeste, manifesta-se, porém, uma faceta nova de Felipe II, que contrasta com sua imagem histórica de monarca imponente e autossuficiente:

deixa-me desfrutar contigo a união lucrativa, com a qual nada importará o que tive ou não tive nesta vida; permite que minha vontade conheça o excessivo prazer e deleite de experimentar o toque imediato da divindade e ser embriagado e afogado em um imenso mar de suavidade e doçura, fora de mim e transportado inteiramente em meu Deus e Senhor que és Tu, Cristo Jesus: longe deste palácio que saiu da pedra e à pedra voltará; longe da minha esposa longe das exigências do meu pai vivo e morto e da minha mãe viva e morta; longe do que ele, meu pai, me pediu, poder e crueldade; longe do que ela, minha mãe, me pede, honra e morte; [...] na tua mística, Jesus, dissolvem e esquecem tais deveres ingratos de legitimação política, em Ti, e não, como ela acredita, no buraco negro satânico da Senhora, minha virginitíssima esposa (FUENTES, 1975, p. 158, tradução nossa).¹⁷¹

Tais argumentos são, além disso, reforçados pelo seguinte trecho, no qual se expõe satiricamente o renascimento simbólico de Felipe II — uma sátira ao poder absoluto, ao mesmo tempo em que o coloca em confronto direto com sua mortalidade e decadência: “Felipe apoiou as mãos feridas e enfaixadas contra a seda branca do caixão, se levantou, sentou-se dentro do ataúde, podia se mover, [...] deixou uma perna fora do caixão, depois a outra, saiu da caixa de chumbo” (FUENTES, 1975, p. 759, tradução nossa).¹⁷²

Isto posto, verifica-se que Felipe II personifica uma figura imersa nas tensões entre a aparência e a essência, tensões essenciais para a compreensão da sátira e o eixo sobre o qual se sustenta a crítica aos discursos de poder e autoridade (LUKÁCS, 2009a). Ambos os personagens configuram-se como representações da autoridade e da estabilidade, de modo que suas trajetórias desvelam, de maneira implacável, a falibilidade e as contradições subjacentes às estruturas de poder que sustentam suas imagens. Felipe II transita entre a monumentalidade da imagem projetada pelo poder imperial e a vulnerabilidade intrínseca que vem à tona quando

¹⁷¹ *déjame gozar de la unión frutiva contigo, con lo cual nada importará lo que tuve o no tuve en esta vida; permite a mi voluntad conocer el excesivo gusto y deleite de experimentar el toque inmediato de la divinidad y quedar embriagado y anegado en un mar inmenso de suavidades y dulzuras, fuera de mí y transportado enteramente en mi Dios y Señor que eres Tú, Cristo Jesús: lejos de este palacio que de la piedra salió y a la piedra regresará; lejos de mi esposa; lejos de las exigencias de mi padre muerto y vivo y de mi madre viva y muerta; lejos de lo que él, mi padre, me pidió, poder y crueldad; lejos de lo que ella, mi madre, me pide, honor y muerte; poder y crueldad, honor y muerte: en tu mística, Jesús, se disuelven y olvidan tan ingratos deberes de la legitimación política, en Ti, y no, como ella cree, en el satánico hoyo negro de la Señora mi mujer muy virgen.*

¹⁷² Felipe apoyó las manos llagadas y vendadas contra la blanca seda del féretro, se incorporó, se sentó dentro del ataúd, podía moverse, ya no sentía el dolor de los años pasados, colgó una pierna fuera del ataúd, luego la otra, salió de la caja de plomo.

as camadas de idealização e controle absoluto começam a se desintegrar.

É o que se nota no seguinte trecho de *TN*:

Felipe, o Senhor, Defensor da Fé, em nome da Fé que defende e do sagrado poder de Roma, sitiou a cidade flamenga onde encontraram refúgio final as hordas do herege e do duque brabantino que as protegeu. — Tudo está perdido, disse o Duque. Ele acariciou uma pinta na bochecha e se voltou novamente para Ludovico e seu jovem acompanhante. — Quer dizer, perdido para vocês. Farei as pazes com dom Felipe e Roma (FUENTES, 1975, p. 586, tradução nossa).¹⁷³

A obsessão de Felipe II em manter uma unidade de seu império, sustentada por um princípio de ordem imutável e uma crença inabalável na estabilidade temporal, evidencia tanto uma imposição de uma ordem totalitária que busca perpetuar sua própria supremacia, como uma incapacidade de adaptação à realidade das transformações sociais, políticas e culturais que surgem dentro e fora dos domínios que ele busca controlar. Em sua tentativa de congelar a história e a identidade do império espanhol, sob a pena de Carlos Fuentes, Felipe II se vê consumido pelo medo da fragmentação, da perda de um sentido de totalidade que lhe conferiria uma estabilidade ilusória. Essa obsessão pela preservação de um ideal homogêneo do império, que resiste à efemeridade das forças externas e internas, revela a falência de uma concepção de poder absoluto, que ao se blindar de toda mudança, se desintegra a partir de dentro.

Assim o Senhor parecia imóvel como as vítimas da Medusa na última e terceira roda, inferno, a conflagração, tudo em chamas, tudo banhado na cor do fogo, todos reunidos novamente, Inés é uma porca e seduz um Don Juan emaciado, os outros dois meninos crucificados, o tolo a uma harpa, o peregrino a um casaco de lã, os dois devorados por cobras, a Senhora Louca nua, devorada por um salamandra, Isabel com um dado na cabeça, Ludovico cobrindo o rosto [...], Toribio deitado nu, torturando-se com manivelas de ferro, ele mesmo, o Senhor, é um monstro indescritível, um lebre humana, coroada por um caldeirão de cobre, sentada numa privada de madeira, devorando homens, um após outro, e depois expulsando-os através o assento do trono de merda, cagando-os para o poço de excremento, e no centro de tudo, a cabeça, a mesma que segurava os cabelos, a cabeça decepada e pálida, montada numa casca de ovo quebrada, seu torso e seu longas pernas de puro osso branco afundadas em imensos tamancos azuis, rosto, tronco e pernas, rosto, ovo e osso de uma bétula atroz petrificada em sua brancura espectral; e por trás, por trás, o incêndio do mundo, o edifício em chamas, o seu palácio, a construção da sua vida, a sede do seu poder, a força da sua fé, um holocausto, uma ruína, um esgoto... (FUENTES, 1975, p. 631-632, tradução nossa).¹⁷⁴

¹⁷³ Felipe, el Señor, Defensor Fides, en nombre de la Fe que defiende y de la sacra potestad de Roma, ha puesto sitio a la ciudad flamenca donde encontraron refugio final las hordas del heresiarca y del duque brabantino que las protegió. —Todo está perdido, dijo el Duque. Se acarició un lunar en la mejilla y volvió a dirigirse a Ludovico y su joven acompañante. —Es decir: perdido para ustedes. Haré las paces con don Felipe y Roma.

¹⁷⁴ Y así miró el Señor inmóvil como las víctimas de la Medusa el último y tercer volante, el infierno, la conflagración, todo en llamas, todo bañado por el color del fuego, todos otra vez reunidos, Inés es una cerda y seduce a un Don Juan emaciado, los otros dos muchachos crucificados, el bobo a un arpa, el peregrino a una rebeca, los dos devorados por las serpientes, la Dama Loca desnuda, devorada por una salamandra, Isabel con un dado sobre la cabeza, Ludovico tapándose la cara [...], Toribio desnudo, conducido de la mano por un pajarraco

Semelhante excerto retrata a decadência e o fracasso do poder absolutista personificado na figura do Senhor, cuja monstruosidade física e moral, como já indicado, indica a deterioração de uma visão de mundo arcaica e teocêntrica. O Senhor, no entanto, encarna uma perspectiva rígida e medievalizante que recusa a multiplicidade e a expansão de horizontes do Renascimento, de modo que sua obsessão em manter a ordem e o controle absoluto em um mundo em transformação resulta em um microcosmo necrosado, representado por seu palácio em chamas (JUAN NAVARRO, 2002). A cena descrita ilustra, em termos alegóricos, a destruição final de uma visão do mundo hierárquica e unificada, cuja base ideológica é incapaz de se adaptar às forças dinâmicas e plurais que emergem no contexto histórico do declínio do império espanhol.

Nesse sentido, o Senhor mimetiza a resistência à mudança e a incapacidade de compreender e governar a realidade em transformação. Sua representação como um monarca grotesco e degradado, coroado por um caldeirão de cobre e sentado em um trono que converte homens em excrementos, evidencia a sátira de seu poder: ele não cria, mas destrói, não governa, mas apodrece junto com o sistema que tenta preservar (MOLINA, 2008). A luta paranoica contra a pluralidade é representada como um delírio autodestrutivo, culminando em uma cena de incêndio e ruína que simboliza tanto o fim do poder imperial quanto o destino do próprio Senhor. Assim, a obra conecta o desmoronamento do absolutismo espanhol à crítica de uma visão de mundo que subordina a realidade a uma ordem divina inamovível, ressaltando, em última instância, a falência dos sistemas autoritários em um mundo que inevitavelmente caminha para a multiplicidade e a expansão.

Ao inscrever Felipe II dentro da narrativa de *TN*, Fuentes cria um espaço literário no qual o rei assume simultaneamente o papel de figura de poder e objeto de escárnio, desafiando a concepção de uma história linear e unívoca, onde os vencedores impõem suas versões sobre os vencidos. Felipe II, sob essa perspectiva, sobrepuja a figura política para se tornar um

vestido y cimbrón, Guzmán, sí, Guzmán, clavado a la derrumbada mesa de los juegos de azar, Barbarica bailoteando con el gran falo rosado de una cornamusa entre las manos, las monjas son esos monstruos de inmensas bocas y ojos sin párpados y rostros sin nariz que cantan las notas que leen escritas sobre el pentagrama de unas nalgas, los monjes se asoman entre los resquicios de un salterio, Toribio recostado desnudo, torturándose con manivelas de fierro, él, él mismo, el Señor, es un monstruo indescriptible, una liebre humana, coronado por una caldera de cobre, sentado en un retrete de madera, devorando a los hombres, uno tras otro, luego expeliéndolos por el asiento del trono de mierda, cagándolos hacia el pozo excrementicio, y en el centro de todo, la cabeza, la misma que detenía del pelo, la cabeza cortada, pálida, montada sobre una cáscara quebrada de huevo, su torso y sus largas piernas de puro hueso blanco hundidas en inmensos zuecos azules, rostro, torso y piernas, cara, huevo y hueso de un atroz abedul petrificado en su espectral blancura; y atrás, atrás, el incendio del mundo, el edificio en llamas, su palacio, la construcción de su vida, la sede de su poder, la fortaleza de su fe, un holocausto, una ruina, una cloaca...

símbolo de um poder aparentemente absoluto, mas que, quando subvertido pela sátira, revela sua verdadeira natureza, marcada pela fragilidade e corrupção (FERNÁNDEZ MUÑOZ, 1980). Dessa maneira, a crítica vai além da simples ridicularização do monarca, estendendo-se a uma análise aprofundada das estruturas de poder e das ideologias que as sustentam, expondo-as em sua essência contraditória e falha. A sátira, portanto, atua como um meio criativo e combativo, capaz de revelar as fissuras e contradições de um sistema que tenta se impor como absoluto, mas que, no fim, se revela como um produto das tensões e conflitos sociais que busca reprimir.

A sátira que perpassa *TN* por meio do personagem Felipe II se configura, então, como uma crítica multifacetada, que utiliza diversos recursos estilísticos e narrativos, próprios do romance histórico latino-americano, para dismantelar as imagens de poder associadas ao monarca, assim como as estruturas ideológicas e sociais que sustentam a ordem histórica e política que ele representa. Ao explorar as falácias dessas estruturas, Fuentes convida o leitor a repensar a história como um campo de disputas ideológicas e de significados, em que a verdade não se apresenta como um dado imutável, mas como uma construção dinâmica que deve ser constantemente interrogada e desconstruída. Em última instância, Felipe II em *TN* surge como uma figura que sintetiza, de forma satírica e subversiva, as contradições de um sistema de poder; e, ao fazê-lo, revela as falácias e os absurdos das narrativas históricas que buscam consolidar e naturalizar esse poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da proposta inicial deste estudo, que visa aproximar duas narrativas e duas perspectivas sócio-históricas que se cruzam no panorama das literaturas latino-americanas, buscamos estabelecer uma ponte entre ficção e história. Para tanto, tomamos como referência as teorias fundamentais do romance histórico, de Lukács (2011), e as concepções sobre sátira, também de Lukács (2009a), entre outros estudiosos. Partimos do pressuposto de que *VPB* e *TN*, cada um com uma concepção romanesca própria, têm em comum a representação de uma realidade histórica verídica, ainda que filtrada pela ficção. Dessa maneira, tais obras formam um panorama da formação cultural dos respectivos países dos autores e de toda a América Latina, permitindo estabelecer um diálogo entre duas realidades históricas semelhantes, embora pouco exploradas comparativamente nos estudos literários.

Para a realização desta pesquisa, foi necessário recorrer à Literatura Comparada, ciência que facilita o diálogo entre Brasil e México. Essa área dos estudos literários passou por uma série de transformações desde suas origens no século XIX até as discussões contemporâneas sobre seus métodos. A Literatura Comparada surgiu como uma tentativa de entender as inter-relações entre diferentes literaturas, culturas e tradições, especialmente na Europa (NITRINI, 2000). Desde a sua formulação inicial, envolveu a análise das literaturas à luz de suas influências, fontes e pontos de contato, buscando entender as relações entre os textos a partir de um contexto que rompia as fronteiras nacionais e culturais.

Segundo Nitrini (2000), o conceito de *Weltliteratur* (literatura mundial), formulado por Goethe, é fundamental para entender o surgimento desse campo. Tal conceito, embora eurocêntrico, buscava superar as limitações das literaturas nacionais, ampliando o olhar para a diversidade cultural e as interconexões entre elas. Contudo, a crítica contemporânea questiona o caráter europeu desse conceito, propondo uma revisão das abordagens comparatistas que privilegiam as literaturas do continente, especialmente diante de uma realidade globalizada que exige a inclusão de outras literaturas e culturas, como as africanas e latino-americanas. A evolução do comparatismo, desde suas origens, manifesta igualmente uma transformação nas discussões sobre identidade cultural, fronteiras nacionais e os limites da literatura enquanto campo de estudo.

Desde os primeiros estudos comparatistas, uma das questões centrais foi a definição do seu objeto de estudo, seus métodos e sua relação com outras disciplinas. Durante décadas, a Literatura Comparada foi associada ao estudo das fontes e influências entre as literaturas, com

enfoque histórico e positivista. No entanto, a crítica mais recente questionou tal perspectiva, propondo uma abordagem mais flexível que incluísse tanto a análise das influências literárias como diálogos com outras áreas do saber, como a filosofia, a sociologia e a política.

Não obstante, como destaca Roland Walter (2009), o campo da Literatura Comparada não está isento de controvérsias. Ao longo de sua história, surgiram diferentes linhas de pensamento, como a escola francesa e a americana. A escola francesa, com autores como René Wellek, defendia uma abordagem mais rígida e historicista, focada na pesquisa sobre fontes e influências para traçar uma história da literatura geral. Semelhante perspectiva, no entanto, foi criticada por reduzir a literatura a uma linha evolutiva e por seu enfoque limitado nas literaturas nacionais. Por outro lado, a escola americana, influenciada pelo formalismo russo, o estruturalismo e o *New Criticism*, propôs uma abordagem mais flexível, permitindo o estudo de obras dentro de uma mesma literatura nacional e enfatizando os aspectos formais do texto. Embora essa escola tenha aberto novas possibilidades para a Literatura Comparada, também foi criticada por negligenciar o estudo das relações da literatura com a política, a cultura e a história das ideias, aspectos fundamentais para entender o contexto social e político em que as obras literárias se inserem.

O desenvolvimento do comparatismo ao longo do século XX também foi marcado pela emergência de críticas ao eurocentrismo. Ainda segundo Walter (2009), René Etiemble, um dos primeiros a questionar a exclusão das literaturas periféricas, propôs uma nova abordagem que considerasse as literaturas latino-americanas, africanas e outras culturas marginalizadas. Em outras palavras, Etiemble defendia uma Literatura Comparada mais inclusiva, que reconhecesse a diversidade das literaturas não ocidentais.

Essa crítica foi fundamental para o desenvolvimento de uma perspectiva pós-colonial no comparatismo, que buscou desconstruir as hierarquias literárias e dar visibilidade às literaturas subalternas. Ao mesmo tempo, o pensamento comparatista do Leste Europeu, representado por figuras como Victor Zhirmunsky e Adrian Marino, também trouxe contribuições significativas, propondo uma análise das literaturas que considerasse as condições históricas e sociais que moldam a produção literária. Entretanto, essas propostas também geraram críticas, especialmente no que diz respeito ao risco de uniformizar as literaturas em torno de uma “poética comparada” que minimizasse as diferenças culturais e históricas (ZHIRMUNSKY, 1994).

Em síntese, a Literatura Comparada sofreu transformações que evidenciam mudanças nos paradigmas epistemológicos e nas dinâmicas culturais e políticas globais. Embora tenha surgido centrada na comparação entre literaturas nacionais, seu desenvolvimento ao longo do

século XX ampliou seu escopo, incorporando uma abordagem mais interdisciplinar e considerando as interações entre literatura, história, política e cultura (CARVALHAL; COUTINHO, 1994). O comparatismo também passou a incluir literaturas não ocidentais, questionando as abordagens eurocêntricas que dominaram o campo. As discussões contemporâneas sobre o comparatismo, como as de Franco Moretti (2000), Guillén (1985) e Aijaz Ahmad (2010), desafiam as noções tradicionais de *Weltliteratur* e exploram novas formas de entender a literatura em um contexto globalizado, mais atento às questões de poder, identidade e cultura.

Para Claudio Guillén (1985), contudo, a identidade da Literatura Comparada atualmente não se apoia exclusivamente na perspectiva do observador, mas igualmente na contribuição concreta para a história e o conceito de literatura, advinda de classes e categorias que ultrapassam o âmbito nacional, como os gêneros literários, os procedimentos estéticos ou os movimentos culturais de alcance global. O teórico espanhol argumenta que o termo “supranacional” é mais adequado do que “internacional”, visto que não se refere apenas às literaturas nacionais e suas interrelações, mas sim a fenômenos literários que existem além das fronteiras nacionais. Ele descreve a Literatura Comparada não como uma disciplina acadêmica consolidada, mas como uma tendência nos estudos literários, um processo intelectual voltado para questões específicas. Por fim, o autor sugere evitar definições fechadas, tratando a Literatura Comparada como um anseio dinâmico e militante, que tem existido ao longo dos anos e aspira continuar a existir.

Em outras palavras, a Literatura Comparada, segundo Guillén (1985), se desdobra no campo da reflexão atual sobre a história da literatura, onde a criação artística supera essa distância fundamental entre a vida e a arte. Ele vê a influência literária como parte de um processo complexo que resulta na gênese de uma obra de arte. Semelhante processo inclui a suplantação das experiências e influências do escritor, transformando-as em algo novo e distinto no texto concluído. Portanto, a Literatura Comparada deve focar na análise dessas influências como forças que contribuem para a criação de um “segundo mundo”, ao mesmo tempo que são transcendidas pela obra final. Assim sendo:

As duas dimensões, conjuntamente — a histórica e a cultural — significam a conjunção, no campo literário, do uno e do diverso. Não basta consignar a aparição, em um momento determinado do passado, de certo acontecimento ou de uma série de acontecimentos. De outro modo, incorreríamos no velho atomismo que hoje todos procuramos deixar para trás. O acontecimento único pode ter sido importante, sem dúvida, como momento da história *in illo tempore* [...]. Mas o comparatismo não pode ser, em última instância, senão uma reflexão atual sobre a história da literatura. Assim como o acontecimento significativo no passado se separava [...] dos fatos menores,

[...] a reflexão histórica atual busca identificar, distinguindo-os da confusão invertebrada, destacando-os da diversidade irremediável, os acontecimentos e outros elementos, as convenções, as normas e os valores, os quais se integram em estruturas inter-históricas (GUILLÉN, 1986, p. 409, tradução nossa).¹⁷⁵

Com efeito, para compreender plenamente o fenômeno literário, não basta registrar acontecimentos específicos no passado; é crucial contextualizá-los dentro de um quadro mais amplo que una o singular e o diverso, exatamente como as narrativas aqui estudadas. Por seu lado, a menção ao “velho atomismo” refere-se à abordagem ultrapassada que analisa eventos isoladamente, sem considerar suas interconexões ou seu papel em um sistema mais amplo. Guillén critica tal visão fragmentada, sugerindo que, conquanto eventos únicos possam ter importância histórica, a análise literária comparativa exige uma reflexão contínua sobre como semelhantes eventos e elementos interagem e se relacionam ao longo do tempo.

À vista disso, propõem-se que o comparatismo deve ir além da mera cronologia para identificar e distinguir eventos significativos, convenções, normas e valores, algo que vai ao encontro da análise aqui empreendida. Esses elementos, embora diversos, formam um tecido interligado que compõe as estruturas inter-históricas, ou seja, estruturas que atravessam e conectam diferentes momentos e contextos históricos. Essa abordagem permite compreender a literatura como um campo dinâmico onde o passado e o presente se entrelaçam, formando um diálogo contínuo entre o uno e o diverso, a singularidade e a multiplicidade cultural.

Nesse mesmo sentido, Carvalhal e Coutinho (1994) observam que o crescimento da Literatura Comparada como campo de pesquisa exige do comparatista um aprofundamento em múltiplas áreas de estudo, incluindo aquelas que pretende relacionar. Isso implica, todavia, o domínio de terminologias específicas e a capacidade de transitar de maneira eficiente por diferentes campos do saber. Conquanto reconheça que essa dupla especialização pode gerar uma dispersão de esforços, que de outra forma seriam direcionados a um único campo, a estudiosa também destaca os benefícios de tal processo. Entre as vantagens, ela aponta o enriquecimento metodológico proporcionado pelos contrastes e analogias, permitindo interpretações mais detalhadas e esclarecedoras.

¹⁷⁵ Las dos dimensiones conjuntamente -la histórica y la cultural-significan la conjundórt, en el camp9 literario, de lo uno y lo diverso. No basta con consignar la aparición en un instante determinado del pasado de cierto suceso, o de una serie de sucesos. De otro modo incurriríamos en el viejo atomismo que hoy todos procuramos dejar atrás. El suceso único pudo ser importante, sin duda, como momento de la historia *in illo tempore* (la *geschehende Geschichte* de Jauss). Pero el comparatismo no puede ser en última instancia sino una reflexión actual sobre la historia de la literatura. Así como el suceso significativo en el pasado se separaba de la *grisaille* (según R. Bastide) de los hechos menores, o de los *Fakten* triviales (según W.-D. Stempel) sin mafiana/03 la reflexión histórica actual ba de identificar, distinguiénclos de la confusión invertebrada, destacándolos de la diversidad irremediable, los sucesos y otros elementos, las convenciones, las normas y los valores, los cuales se integran en estructuras interhistóricas.

Voltando-nos para o campo dos estudos literários comparados na América Latina, o qual nos interessa particularmente, os principais teóricos se destacaram a partir dos anos 1970, como Antonio Candido e Ángel Rama. Candido (2006), em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, propôs que a consolidação de um sistema literário requer três elementos essenciais: um conjunto representativo de autores, a circulação de obras literárias e a formação de um público leitor. Ele exemplifica essa ideia ao questionar a literatura brasileira da poesia barroca, pois à época não existia um público leitor consolidado no Brasil. Rama (2008), por sua vez, introduziu o conceito de “comarca literária” a fim de explicar a heterogeneidade da cultura latino-americana. As comarcas literárias referem-se a regiões geoculturais que compartilham tradições culturais, independentemente das fronteiras nacionais.

Rama (2008) introduziu, também, no comparatismo latino-americano, a noção de transculturação, originada a partir da leitura de *Contraponto cubano do tabaco e do açúcar*, de Fernando Ortiz. Ao contrário da aculturação, que implica dependência cultural, a transculturação envolve a reinterpretação crítica e a apropriação de elementos culturais, como fizeram os escritores do *boom* latino-americano com o romance, ligando-o ao imaginário do continente. Exemplos de transculturação igualmente podem ser observados nas figuras da Virgem Maria, como Nossa Senhora de Aparecida e a Virgem de Guadalupe, que incorporam aspectos de sincretismo e hibridismo cultural.

Nesse cenário, destaca-se a análise proposta por Antonio Cornejo Polar, crítico literário peruano que abordou a literatura latino-americana a partir de uma perspectiva que rompe as fronteiras nacionais e considera as dinâmicas culturais, sociais e políticas do continente. Esse crítico busca compreender as inter-relações entre as literaturas nacionais da América Latina destacando a importância de ver as produções literárias da região não como isoladas, mas como parte de um movimento cultural e histórico mais amplo. Para ele, a literatura latino-americana está marcada por tensões identitárias e pela necessidade de entender as especificidades regionais à luz de um contexto global de dominação cultural, enquanto enfatiza os processos de intercâmbio e intertextualidade entre as manifestações literárias.

Ainda segundo Cornejo Polar, o aspecto central dos estudos literários latino-americanos:

[...] é o conflito implícito numa literatura produzida por sociedades internamente heterogêneas, inclusive multinacionais dentro dos limites de cada país, ainda marcadas por um processo de conquista e uma dominação colonial e neocolonial que apenas uma vez, em Cuba, se pôde romper de maneira definitiva. Uma literatura produzida por sociedades assim constituídas não pode deixar de refletir e/ou reproduzir os múltiplos níveis de um conflito que impregna a totalidade de sua estrutura e sua dinâmica (CORNEJO POLAR, 2000, p. 21).

Semelhante exposição evidencia a complexidade que caracteriza os estudos literários comparados na América Latina, ao sublinhar a tensão inerente às sociedades heterogêneas da região, marcadas por profundas cicatrizes históricas de conquista, colonização e, em muitos casos, dominação neocolonial. Nesse contexto, a literatura surge como um campo de disputa e reflexão sobre os múltiplos níveis de conflito que atravessam essas sociedades, reverberando sua fragmentação interna e os desafios de uma identidade plural. Em vista disso, os estudos comparados tornam-se centrais para desvendar as diversas camadas de significação e tensionamento, contribuindo para uma compreensão mais ampla das particularidades históricas e culturais que moldam a produção literária latino-americana.

No que diz respeito à estrutura desta nossa pesquisa, no primeiro capítulo, partimos da teoria de Georg Lukács (2000) com o propósito de analisar o romance como expressão das contradições sociais, demonstrando que esse gênero vai além da simples descrição da realidade, articulando uma totalidade que revela as interações sociais e históricas, destacando, ainda, as contradições da modernidade. Focamos também nas primeiras manifestações do romance histórico, gênero que, conforme Lukács (2011), capta a dinâmica temporal e os grandes eventos históricos, expressando as motivações sociais que os impulsionam. Semelhante modo de narrar, consolidado principalmente no Romantismo, apresenta uma renovada consciência histórica, uma vez que aborda a História em movimento. A partir da dialética entre essência e fenômeno, abordamos também a sátira em Lukács (2009a), um método literário que, geralmente de forma sarcástica, revela não apenas os eventos, mas também as forças histórico-sociais que os determinam. Para o teórico húngaro, a essência refere-se às origens dos fenômenos, enquanto estes são movimentos sociais ou fatos históricos concretos. Tal relação dialética é baseada em Marx, que descreve a realidade social como construída por forças ocultas e contraditórias. A sátira então expõe essas contradições, sendo um poderoso instrumento de crítica social, como ilustrado nos romances aqui estudados.

Já no segundo capítulo, o último em que expomos as bases teóricas que orientam o *corpus* literário desta pesquisa, abordamos o romance histórico no contexto latino-americano, centrando-nos, em seguida, nos casos brasileiro e mexicano. Neste contexto, observamos, em um primeiro exercício de aproximação, as semelhanças entre ambas as escolas literárias, especialmente no que diz respeito à representação de personagens indígenas em suas primeiras manifestações, com destaque para os romances de José de Alencar e José Joaquín Fernández de Lizardi. No entanto, também se observou a diferença de que, no caso do romance histórico mexicano, parece haver uma integração do gênero com o restante da América Latina, à exceção do Brasil — o que explica as referências escassas (inclusive dentro do próprio país) ao romance

histórico mexicano propriamente dito, em contraste com o número significativo de estudos que integram o gênero dessa nação ao restante da América Latina de língua espanhola. Essa constatação evidencia, mais uma vez, a questão do idioma como uma barreira que impede a plena integração da literatura brasileira ao que muitos críticos consideram, de forma até exclusivista, a literatura hispano-americana.

À parte disso, e voltando nossas atenções propriamente à análise crítica dos enredos de *VPB* e *TN*, romances que se encaixam em tal proposta comparatista, verificamos que ela se inscreve no campo da reflexão sobre a natureza do romance histórico e do método satírico, apresentados, respectivamente, nos capítulos primeiro e segundo desta pesquisa. Essas duas obras literárias, entre as mais ambiciosas do gênero em suas respectivas literaturas nacionais e na América Latina, mimetizam as complexas realidades históricas e culturais do Brasil e do México, constituindo reformulações das estruturas dominantes sobre a formação das identidades nacionais latino-americanas. Ao empregar a sátira como método disruptivo, tais romances apresentam uma visão inédita dos eventos históricos que marcaram o nascimento dessas sociedades, minando os pilares que sustentam as narrativas oficialistas e hegemônicas. Por meio de uma abordagem literária irreverente, Ribeiro e Fuentes revelam as fissuras nas versões legitimadas da história, oferecendo uma visão plural e fragmentada das realidades sociais e políticas, imersas em uma contínua reconfiguração.

A ideia central que perpassa as duas obras, permitindo uma leitura conjunta de seus temas, é a utilização da sátira como estratégia para questionar as conformações estagnadas da história e das identidades nacionais. O romance histórico, ao ser revisitado sob tal prisma, assume uma função crítica além do simples relato de eventos passados, tornando-se um campo de reflexão sobre as formas de construção da memória coletiva e a legitimação do poder. Conforme Lukács (2009a), a sátira ressignifica as versões unidimensionais do passado e, por meio de um estilo ficcional, desestabiliza as fronteiras entre o real e o fabulado. Essa sobreposição de planos narrativos permite que tais romances estabeleçam um diálogo com o leitor, incitando-o a participar ativamente da reinterpretação das verdades históricas, ou, mais precisamente, das falsas verdades que se instauram como dogmas.

O reequacionamento de categorias narrativas no romance histórico, especialmente no contexto geopolítico latino-americano, revela uma abordagem crítica e complexa da história. Nesse espaço literário, o romance histórico não se limita ao relato linear dos acontecimentos, mas busca captar a essência histórica da formação e do processo contraditório das comunidades. Ao refletir a condição concreta da vida, essa forma literária tenta reestabelecer os nexos entre a condição histórica dos indivíduos e as determinações que a moldam, oferecendo uma leitura

mais profunda e multifacetada do processo histórico.

No romance histórico, como destacado por Lukács (2011), o que deve ser preservado é o despertar dos homens que protagonizaram a história. Isso implica, em outras palavras, em uma representação ficcional das motivações sociais e humanas que orientaram as ações desses indivíduos, refletindo suas reflexões, sentimentos e atitudes diante das circunstâncias históricas. O romance histórico, ao seguir por essa trilha, não se restringe à simples narração de episódios, mas busca capturar, de forma vívida e precisa, os motivos subjacentes à ação histórica, tratando da complexidade das forças sociais e das condições de vida que moldam o destino das personagens.

Conforme indicamos anteriormente, a análise das semelhanças entre *VPB*, de João Ubaldo Ribeiro, e *TN*, de Carlos Fuentes, revela um diálogo profundo, notadamente em suas abordagens das questões europeia, indígena, africana, nacional e autoritária no âmbito dos estudos literários latino-americanos. Ambos os autores utilizam o romance histórico, interseccionado pelo método satírico, para desconstruir as narrativas hegemônicas e expor as tensões socioculturais e políticas de suas respectivas nações, Brasil e México. Examinemos, assim, cada uma dessas questões detidamente, explorando como os personagens e temas são elaborados a fim de manifestar as complexidades e contradições das sociedades latino-americanas.

A questão europeia em *VPB* é espelhada na figura de Perilo Ambrósio, representante da elite colonial que representa a hipocrisia e brutalidade do colonialismo. Ele é descrito como um personagem complexo, cuja autoridade se baseia na exploração e manipulação cultural. O método satírico de Ribeiro, ao caracterizar Ambrósio, expõe as contradições do poder colonial, revelando como a elite de além-mar utilizava a religião e a moralidade como justificativas para a violência e a exploração. Perilo Ambrósio não é apenas um opressor; ele é “o porta-voz das contradições históricas, da opressão, da corrupção, das desigualdades em que se fundou o Brasil” (SILVA, SIMÕES, MOTA, 2021, p. 123), perpetuando um ciclo de dominação e resistência que caracteriza a história colonial brasileira.

Já em *TN*, Polo Febo surge como um paralelo a Ambrósio, representando a Europa em transformação no limiar dos séculos XX e XXI. A narrativa de Fuentes aborda a colonização como um processo de dominação cultural e ideológica, onde o poder se exerce pela força e manipulação das identidades e valores culturais. Polo Febo, assim como Perilo Ambrósio, é uma representação satírica do poder colonial, ilustrando as ambiguidades e contradições inerentes à dominação europeia na América Latina. É nesse mesmo sentido que, para Juan Navarro (2002), *TN* é um exemplar paradigmático da revisão do passado, característica central

da obra completa de Carlos Fuentes.

Por sua vez, a questão indígena em *VPB* é explorada por intermédio da figura do caboco Capiroba, que simboliza a resistência cultural à colonização europeia. Capiroba é retratado como um agente ativo de combate, cuja história de antropofagia é uma resposta à violência colonial e uma afirmação de identidade. A antropofagia, no contexto da sátira de Ribeiro, é utilizada como uma metáfora para a resistência cultural, reescrevendo narrativas coloniais e reivindicando uma história própria e independente para os povos indígenas.

Em *TN*, por seu lado, a figura mitológica de Quetzalcóatl é quem representa a persistência das culturas indígenas diante da invasão europeia, simbolizando a resistência e a resiliência das tradições indígenas. A narrativa de Fuentes, por meio de tal personagem, utiliza a mitologia pré-hispânica para explorar a luta dos povos indígenas contra a imposição cultural, destacando a continuidade e adaptação das culturas nativas. Tanto em *VPB* quanto em *TN*, portanto, o espectro indígena é reativado, seja pela figura de Capiroba ou pela representação de Quetzalcóatl, articulando uma crítica à violência e ao sacrifício centrais na cosmovisão colonial.

A crítica à exploração colonial está presente em ambas as obras, destacando explicitamente as riquezas extraídas das terras indígenas e do trabalho humano. Fuentes (2001) ressalta que a exploração é uma constante nos processos históricos que marcam a América Latina, e a sátira em ambos os romances desmascara a hipocrisia e crueldade dos sistemas coloniais. O mito de Quetzalcóatl é reativado como uma representação da sabedoria e da civilização, assim como o caboco Capiroba em *VPB*, criticando a violência e o sacrifício centrais na cosmovisão colonial. Destarte, Ribeiro e Fuentes fundem o histórico com o mítico, propondo uma reflexão crítica sobre o choque entre civilizações e utilizando a narrativa como uma ferramenta de questionamento da história oficial.

Voltando-nos à questão africana, notadamente em *VPB*, notamos que ela é representada por personagens como Dadinha, Maria da Fé e Zé Popó, que revelam a diáspora africana e suas contribuições à identidade brasileira. Tais personagens são concebidos como representações de forças antagonicas que enfrentam a violência do sistema escravocrata e encontram formas de preservar e transformar sua cultura e identidade (CAVALCANTE, 2012). Ribeiro destaca, por meio deles, a importância das contribuições africanas para a formação da identidade nacional brasileira, reescrevendo as narrativas coloniais e reivindicando um lugar de destaque para os afrodescendentes na história do Brasil.

Em contrapartida, em *TN*, a questão africana ocupa espaço reduzido se comparada ao destaque do romance de Ribeiro. Tal ausência, como já indicado, reverbera a trajetória cultural e étnica do México e de outras nações latino-americanas, onde a presença africana foi

historicamente menos pronunciada em comparação ao Brasil. No Brasil, a herança africana constitui um dos vetores fundamentais da formação sociocultural do país. Fuentes, tal como João Ubaldo em *VPB*, satiriza a ideia de mobilidade social, afirmando que aqueles que não fugiram ou se rebelaram passaram de servos a vassalos, de vassalos a colonos, e de colonos a proprietários. Nesse sentido, o romance mexicano aqui estudado, assim como o brasileiro, é tanto uma obra de ficção histórica quanto um manifesto literário que desafia o leitor a questionar os fundamentos da compreensão do passado, da história e dos alicerces da cultura ocidental.

Por seu lado, a Alminha, em *VPB*, encarna a questão nacional, ao representar uma identidade mutável e plural, característica fundamental da sociedade brasileira. Ao longo do romance, tal personagem assume diversas formas, ora como servo, ora como líder insurgente, ora como vítima da violência histórica, refletindo as tensões e desigualdades estruturais do Brasil. Essa fluidez identitária representa o sincretismo cultural e religioso que permeia a formação do país, ressaltando a resistência das camadas populares diante das tentativas de apagamento promovidas pelas elites de uma nação tipicamente periférica. A Alminha, ao incorporar múltiplas vivências, expõe a historicidade da exclusão e da luta dos marginalizados, funcionando — sob o molde lukácsiano de herói mediano (2011), categoria norteadora compartilhada, igualmente, pelos demais personagens analisados neste estudo — como metáfora da brasilidade que se constrói no embate entre narrativas hegemônicas e sujeitos insurgentes. Seu caráter camaleônico, com efeito, reforça a ideia de que a identidade nacional é um processo contínuo de transformação, marcado por opressões, resistências e ressignificações.

Como já indicamos anteriormente, a questão nacional em *TN* manifesta-se por meio de personagens que incorporam e tensionam as contradições da identidade hispano-americana, e Celestina e Ludovico emergem como figuras centrais nesse processo. Carlos Fuentes estrutura a narrativa de modo a articular a formação da nação como um embate entre forças históricas, culturais e políticas que, ao mesmo tempo, se entrelaçam e se antagonizam. Celestina, evocando a tradição mítica e simbólica, personifica a mestiçagem e a fusão de linhagens, funcionando como um elo entre o passado e o futuro da América Hispânica. Sua presença na narrativa reforça o caráter híbrido da identidade nacional, ecoando a dialética entre dominação e resistência. Ludovico, por sua vez, encarna as forças institucionais que moldam a nação por meio da autoridade, da religião e da imposição de uma ordem que busca integrar, mas também submeter. Em sua trajetória, vemos a tensão entre o desejo de renovação e a permanência de estruturas que perpetuam o colonialismo sob novas formas. Se Celestina aponta para uma nação marcada pelo sincretismo e pela pluralidade cultural, Ludovico representa a permanência de um modelo

hegemônico que oscila entre a adaptação e a repressão.

Por fim, a questão autoritária em *VPB* é representada pela figura de Lavínio, personagem que representa o poder autoritário e a violência estatal. Lavínio encarna a arbitrariedade e brutalidade dos regimes autoritários que marcaram a história brasileira, especialmente durante as ditaduras militares, de modo que Ribeiro utiliza tal personagem para criticar o autoritarismo e repressão, destacando os perigos da concentração de poder e a necessidade de resistência e luta pela liberdade.

Já em *TN*, é Felipe II quem representa o poder absolutista e a repressão, personagem verídico cuja figuração pode ser entendida como uma crítica ao despotismo e à utilização do poder para subjugar e controlar. O relacionamento de Felipe II com a pintura, particularmente com a obra de El Bosco, serve como uma metáfora para a psique do monarca e o estado do império. Isso remete, igualmente, à figura de Lavínio em *VPB*, que encarna as tensões entre aparência e essência, aspectos fundamentais para a compreensão da sátira e da crítica aos sistemas de poder e autoridade (LUKÁCS, 2009a). Ambos os personagens, desta maneira, revelam as contradições subjacentes às estruturas de poder que sustentam suas imagens.

Da mesma forma, Lavínio, em *VPB*, ao tentar se integrar ao modelo colonial europeu, não apenas mimetiza a ordem e os valores europeus, mas se vê aprisionado nas contradições dessa imitação. O desejo de alcançar a posição de uma autoridade colonial, todavia, revela uma tentativa de ascensão que, ao se deparar com a dúvida em relação à origem do personagem, não passa de uma farsa autoimposta. A sátira, por essa via, não se limita à caricatura do personagem, uma vez que ela amplia sua crítica a fim de questionar a legitimidade de um sistema baseado na superposição de identidades e na imposição de uma cultura estrangeira sobre as subjetividades locais.

Portanto, Lavínio, em sua busca por incorporar as normas do colonizador europeu em tempos de ditadura, destituído de qualquer autenticidade, personifica a alienação de um modelo de poder que se desvia de suas próprias bases sociais e culturais. Semelhante farsa, porém, revela um sistema colonial que, ao engendrar a busca pela imitação da autoridade totalitária, esconde a fragilidade dessa estrutura sob uma camada de aparente legitimidade e nobreza. A sátira torna-se, deste modo, um veículo de denúncia das falácias de poder e da hipocrisia das elites autoritárias, além de expor a tentativa de reafirmação de uma identidade totalitária imposta sobre a realidade brasileira, que não resiste ao confronto com a realidade de suas contradições internas.

Verifica-se, ainda, a violência sofrida por personagens como Celestina em *TN* e Vu em *VPB*, cujas experiências de violação sexual vão além do ato físico, configurando-se como uma

corrosão espiritual e psicológica amplificada pelo contexto social opressor. Celestina, com sua fragilidade física e resistência silenciosa, personifica a violência sistêmica que aprisiona o indivíduo em um ciclo de culpa, repressão e autodestruição no contexto da colonização latino-americana (FRANÇOIS, 2017).

De modo geral, em *VPB*, João Ubaldo Ribeiro emprega a sátira como ferramenta para reconfigurar as representações históricas hegemônicas, enquanto denuncia as estruturas hierárquicas e opressivas que marcam a sociedade brasileira desde o período colonial. A obra, ambientada no Recôncavo baiano e centrada em uma pequena comunidade, transcende o âmbito local e abrange quase quatro séculos da história nacional, explorando desde a invasão holandesa até a Ditadura Militar. Por meio de uma complexa tecelagem narrativa, que transita entre a oralidade e a escrita oficial, Ribeiro cria um campo de tensão entre diferentes modos de contar a história: a história oficial, registrada nos livros e documentos, e a história dos derrotados, perpetuada pela oralidade popular. Nesse contexto, o leitor se depara com uma pluralidade de personagens que representam distintas facetas da sociedade brasileira e de além-mar, cada um contribuindo, de forma irônica e desafiadora, para dismantelar uma narrativa linear e homogênea.

Por intermédio de figuras como Maria da Fé, a Alminha e o Barão de Pirapuama, o romance revela as complexas relações de poder, violência e resistência. A construção de Maria da Fé como uma líder revolucionária e fundadora da Irmandade do Povo Brasileiro é mais que uma representação da luta contra a opressão: é uma redefinição das narrativas heroicas que tradicionalmente exalta os “vencedores” da história. Sua trajetória, que inclui a criação da referida irmandade com a intenção de equilibrar o poder, desafia a história oficial ao apresentar uma protagonista que transita entre os limites do real e do imaginário, da santidade e da transgressão. O conceito de “irmandade”, então, adquire uma dimensão mística, ao mesmo tempo social e política, ressaltando as relações de solidariedade e resistência que caracterizam a luta dos marginalizados. A sátira, assim articulada, não se restringe a um mero jogo de espelhos, mas expõe as contradições nas construções das identidades nacionais, que, longe de serem homogêneas e definitivas, são um campo de disputas constantes.

Um exemplo típico da manifestação da sátira em *VPB* ocorre na festa de São Gonçalo, presente no nono capítulo do romance, mais especificamente nas quadras recitadas, que não têm como tema a fé religiosa no santo, mas os desejos carnavais de homens e mulheres:

Os versos do santo? Mais que imorais. Os cantos do santo? Mais que carnavais. Os louvores do santo? Mais que veniais, senão mortais. Os pedidos ao santo? Mais que safadais. As festas do santo? Mais que bacanaís, em que se canta

*São Gonçalo do Almirante,
Casai-me, que bem podeis,
Pois tenho teias de aranha
No lugar que bem sabeis*

— e isso é nas novenas, coisa açucarada, imaginando-se muito bem que lugares são esses onde as aranhas teceram suas teias, no vaso da frente, no vaso de cima, no vaso de trás, podendo ser qualquer ponto do corpo por onde haja racha com fundo ou sem, e elas mostram esses lugares, esfregam esses lugares no santinho, passam a mão nas partes do santinho e ainda batem palmas lá fora, quando os homens cantam

*São Gonçalo vem do Douro,
Traz uma carga de couro,
Do couro que mais estica,
O qual é couro de pica* (RIBEIRO, 2005, p. 603).

Como se nota, o trecho citado evidencia seu tom satírico ao reformular a prática religiosa tradicional e expor contradições sociais e morais profundamente enraizadas. Com base nos pressupostos teóricos apresentados, especialmente de Lukács (2009a), a sátira funciona como uma ferramenta de desmascaramento. A escolha das quadras irreverentes e a associação do santo a símbolos de sexualidade explícita revelam um duplo movimento de crítica: por um lado, ao dogmatismo religioso que tende a ocultar aspectos mais primitivos e carnis da experiência humana; por outro, à estrutura social que tolera ou mesmo promove a hipocrisia entre a prática religiosa oficial e os desejos humanos inescapáveis.

A sátira presente nesses versos, como indicam as conjecturas de Lukács (2009a), expressa-se como um ódio transformado em clarividência, denunciando tanto a repressão quanto os impulsos disfarçados sob a capa de moralidade. Sobretudo a última quadra torna explícito esse rompimento entre o ideal religioso e a realidade carnal, provocando um choque ao expor a contradição entre a função espiritual do santo e sua reconfiguração como objeto de desejos terrenos. Essa manifestação da sátira, na prática, “mantém expressamente o ideal em contato com o real” (LUKÁCS, 2009a, p. 166), transformando a festa em um espaço de contestação à ordem social estabelecida.

Além disso, a sátira se converte em uma crítica materialista ao desmascarar os elementos simbólicos que sustentam a hierarquia social e religiosa. Podemos concluir, por conseguinte, que a referência às teias de aranha nos vasos sugere a decadência e a artificialidade do sistema que tenta sublimar o corpo e seus desejos, enquanto o trecho que trata das mulheres quebra essa fachada ao expor suas paixões de forma direta e desinibida. Desse modo, o texto excede a representação do conflito entre o real e o ideal, uma vez que ilumina a doença estrutural de um sistema que se pretende moralizador enquanto reprime os instintos humanos.

Já *TN* segue um caminho semelhante ao de *VPB*, ao explorar os meandros da história

utilizando a sátira — de modo mais sutil e menos humorístico — para questionar as narrativas convencionais sobre a formação das nações hispânicas a partir da Espanha. A complexidade das identidades, marcadas por uma herança colonial multifacetada e característica das sociedades periféricas, é abordada de maneira satírica, ressaltando o caráter contraditório da Espanha, tanto antes quanto após a chegada dos colonizadores às Américas. Nesse quadro, o império espanhol é concebido como um produto da imposição externa e da resistência interna. Ao satirizar figuras históricas como Joana, a Louca, Felipe II e outros membros da dinastia Habsburgo, além de incluir personagens de outras grandes obras do *boom* latino-americano, Fuentes questiona tanto a história oficial quanto o próprio ato de narrar, tornando a leitura de seu romance um desafio fascinante.

É o que se verifica, de modo evidente, no seguinte excerto, o qual narra a caminhada de Polo Febo na Paris apocalíptica de 1999:

O espetáculo explodiu diante de seu olhar e o arrancou de sua atitude nostálgica, temerosa, pensativa. Circo ou tragédia, cerimônia de batismo ou vigília fúnebre, o evento havia ressuscitado um sentimento ancestral. [...] Cada contingente era precedido por um monge com cilício e foice ao ombro e todos, descalços e fatigados, iam chegando a pé dos diversos pontos que seus estandartes escarlates anunciavam com letras de brocado: Mantés, Pontoise, Bonnemarie, Nemours, St. Saens, Senlis, Boissy-Sans-Avoir-Peur. Bandas de cinquenta, cem, duzentos homens sujos e barbados, rapazes que moviam com dificuldade os corpos doloridos, crianças com as mãos sujas, mocos e melecas; todos entoando aquele canto obsessivo:

*O lugar é aqui,
O tempo é agora,
Agora e aqui,
Aqui e agora.*

Cada contingente se unia aos demais em frente à igreja de Saint-Germain, em meio aos vivas, brindes e piadas de alguns, o espanto sepulcral e fascinação de outros, e os ocasionais, dispersos, flutuantes coros que voltavam a cantar La Carmagnole e Ca Ira. Contraditória e simultaneamente, as vozes exigiam a força para o poeta Villon e o fuzilamento para o usurpador Bonaparte, pediam marchas contra a Bastilha e contra o governo de Thiers em Versalhes, recitavam sem concerto o poeta Gringoire e o poeta Prévert, clamavam contra os assassinos do Duque de Guisa e os excessos da rainha Margot, anunciavam confusamente a morte do amigo do povo em sua banheira de água morna e o nascimento do futuro rei Sol na cama gelada de Ana da Áustria; [...] Um jovem, magro e febril, vestido com paletó, chapéu alto e calças de Nankin, caminhava lentamente, indiferente à multidão, sua atenção fixada na diminuta pele de onagro que por minutos se contraía sobre a palma de sua mão. (FUENTES, 1975, p. 21-22, tradução nossa).¹⁷⁶

¹⁷⁶ El espectáculo estalló ante su mirada y le arrancó de la actitud nostálgica, temerosa, pensativa. Circo o tragedia, ceremonia bautismal o vigilia fúnebre, el evento había resucitado un sentimiento ancestral. A lo largo de la avenida, las cabezas se protegían del sol con gorros frigos; abundaban las escarapelas tricolores y los banderines surtidos. La primera fila de asientos en las gradas había sido reservada para unas cuantas viejas que, naturalmente y en obsequio a consabidas imágenes, tejían sin cesar y lanzaban exclamaciones a medida que pasaban frente a ellas los contingentes de hombres, muchachos y niños portando banderas y cirios encendidos en pleno día. Cada contingente venía precedido por un monje con cilicio y guadaña al hombro y todos, descalzos

O fragmento acima revela uma crítica satírica incisiva que se manifesta por meio de uma cena apocalíptica e caótica, onde figuras históricas se mesclam com elementos de ficção e com as contradições da realidade política. Como no momento anacrônico em que personagens da Idade Média invadem a Paris do final do século XX, o caos se faz presente, representado por figuras como os flagelantes, que pertencem ao século XIII, embora surjam em uma Paris submersa nas trevas e envolta em chamas. A fumaça que rodeia a cena simboliza a convergência dos tempos, onde o passado e o presente se entrelaçam e se confundem, deixando em dúvida qual das realidades — a histórica ou a ficcional — é mais concreta ou verdadeira. A multiplicidade de vozes e datas, presentes neste cenário, cria um ambiente de confusão, refletindo a instabilidade ideológica e a falta de coerência no comportamento das personagens, gerando uma realidade delirante e fantástica, como descrito na reflexão de Polo Febo, que afirma que “não podia haver mal algum, a menos que a vida tivesse adotado as feições da morte e a morte o semblante da vida”. Esse processo de fusão entre diferentes épocas e realidades é uma manifestação clara do que Matthew Hodgart (2010) entende como sátira: um ataque mediado pelo ridículo, que visa expor as falácias e contradições das ideologias e da política por intermédio do caos e da disfunção.

Além do mais, as obras de Ribeiro e Fuentes aqui estudadas criam um espaço fundamental para a manifestação de grupos marginalizados — como os indígenas, os negros, os mestiços e os pobres — cujas histórias, frequentemente invisibilizadas ou distorcidas, encontram uma nova voz na literatura. Por meio de personagens como a escrava Vevé, em *VPB*, ou Celestina, em *TN*, a literatura se torna um instrumento de emancipação cultural e histórica,

y fatigados, iban llegando a pie de los diversos puntos que sus pendones color escarlata anunciaban con letras de brocado: Mantés, Pontoise, Bonnemarie, Nemours, St. Saens, Senlis, Boissy-Sans-Avoir-Peur. Bandas de cincuenta, de cien, de doscientos hombres sucios y barbados, muchachos que movían con dificultad los cuerpos adoloridos, niños con manos negras, mocos y lagañas; todos entonando esa cantinela obsesiva:

*El lugar es aquí,
El tiempo es ahora,
Ahora y aquí,
Aquí y ahora.*

Cada contingente se iba uniendo a los demás frente a la iglesia de Saint-Germain, en medio de los vivos, los brindis y las bromas de algunos, el sepulcral espanto y fascinación de otros, y los ocasionales, dispersos, flotantes coros que volvían a cantar La Carmagnole y Ca Ira. Contradictoria y simultáneamente, las voces exigían la horca para el poeta Villon y el fusilamiento para el usurpador Bonaparte, pedían marchas contra la Bastilla y contra el gobierno de Thiers en Versalles, recitaban sin concierto al poeta Gringoire y al poeta Prévert, clamaban contra los asesinos del Duque de Guisa y los excesos de la reina Margot, anunciaban confusamente la muerte del amigo del pueblo en su tina de agua tibia y el nacimiento del futuro rey Sol en el lecho helado de Ana de Austria; [...] Un hombre joven, delgado y febril, vestido con levita, sombrero alto y pantalón de Nankin, caminaba lentamente, indiferente a la multitud, su atención fija en la diminuta piel de onagro que por minutos se encogía sobre la palma de su mano.

permitindo a essas figuras expressarem-se em uma linguagem que rompe as amarras impostas pela história oficial. Nesse contexto, a sátira se converte em uma ferramenta de afirmação, um meio de resgatar os sujeitos negligenciados pela história convencional.

Com efeito, em *VPB*, João Ubaldo Ribeiro utiliza a sátira como uma estratégia para desmistificar a aura de heroísmo que envolve grandes figuras históricas brasileiras. Figuras como o Alferes Brandão Galvão são ironizadas, enquanto personagens insurgentes como a já mencionada Maria da Fé e Júlio Dandão desafiam a historiografia oficial ao representar o espírito coletivo da resistência popular (MAGALHÃES, 2020). Ribeiro estrutura sua narrativa como uma contra-história, destacando o papel das classes subalternas na formação de uma identidade nacional plural e em constante movimento.

Por sua vez, Carlos Fuentes, em *TN*, utiliza alegoria e narrativa mítica para reconstituir o processo de colonização espanhola e seus desdobramentos. A obra examina o poder absoluto e a religiosidade repressiva da Espanha imperial, cuja rigidez seria perpetuada nas colônias americanas. O personagem Felipe II, em sua busca obsessiva por poder e ordem, expõe os ideais de um Estado unificado, contrastando com as realidades fragmentadas das culturas subjugadas. Assim como em Ribeiro, Fuentes constrói uma visão crítica da história, que desafia a glória da colonização, expondo os custos humanos e culturais da dominação.

Tendo em vista que “todo escritor é filho de seu tempo” (LUKÁCS, 2011, p. 311), entendemos que a crítica à historiografia oficial e a abordagem contra-hegemônica em *VPB* e *TN* não afastam esses romances dos postulados lukácsianos, mas, ao contrário, reafirmam-nos. Como argumenta o próprio Lukács (2011), o realismo não se define pela simples reprodução da realidade empírica, mas pela capacidade de revelar, por meio da forma artística, as contradições sociais e históricas subjacentes. Nesse sentido, tanto João Ubaldo Ribeiro quanto Carlos Fuentes constroem romances históricos que, ainda que questionem as narrativas dominantes e eurocêntricas, o fazem dentro da lógica do realismo histórico, expondo, de maneira mediada e dialética, os conflitos e as tensões que estruturam a formação das sociedades americana e ibérica. Assim, ao invés de uma ruptura com a tradição do romance histórico realista, suas obras representam uma ampliação de seus pressupostos, incorporando a pluralidade cultural e os sujeitos subalternos sem abrir mão do compromisso com a historicidade e a totalidade social.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Tal reflexão indica que a evolução do romance histórico está intrinsecamente ligada a uma transformação ideológica e artística. A capacidade do romance histórico de representar a realidade histórica e as contradições sociais depende de sua relação com o presente e do modo como lida com as classes populares. A crítica de Lukács ao romance histórico da tradição burguesa, que distorce a história e subestima a luta das classes populares, aponta para a necessidade de uma narrativa que vá além da alegoria e que retrate o passado com fidelidade

De igual maneira, a presença de uma crítica às temáticas autoritárias, principalmente nas dinâmicas de poder e resistência, aproxima as duas obras em um nível mais profundo. Tanto em *VPB* quanto em *TN*, o autoritarismo, a violência política e a repressão social são abordados de maneira a revelar a construção de identidades nacionais que emergem de um campo de tensões entre o poder centralizado e as resistências periféricas. Essas obras, portanto, a um só tempo revisitam o passado histórico e revelam as complexas relações de dominação que perpassam as estruturas sociais e políticas, propondo uma reflexão crítica sobre o presente e o futuro dessas sociedades.

Tal questão, conforme formulada por Perry Anderson (2007, p. 218-219):

é a experiência da derrota — a história do que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período. Daí a centralidade de romances sobre ditadores nesse conjunto de escritos. As formas distorcidas e fantásticas de um passado alternativo, de acordo com essa leitura, seriam originadas a partir das esperanças frustradas do presente, bem como de muitas reflexões, advertências ou consolações. É difícil negar a força desse diagnóstico. Mas deveríamos lembrar que os temas das duas obras seminais de Carpentier, escritas bem antes dos anos sombrios da carnificina e da repressão no continente, foram a Revolução Haitiana e o impacto da Revolução Francesa no Caribe. Esses romances, textos fundadores do realismo fantástico, não minimizam os desapontamentos e traições de cada caso — que aliás ocupam a maior parte de suas narrativas —, mas a sua tendência é completamente afirmativa. [...] Ditaduras militares, assassinatos raciais, vigilância onipresente, guerra tecnológica e genocídio programado. O persistente pano de fundo da ficção histórica do período pós-moderno está nos antípodas de suas formas clássicas. Não a emergência da nação, mas as devastações do império; não o progresso como emancipação, mas a catástrofe iminente ou consumada. Em termos joyceanos, a história como um pesadelo do qual ainda não conseguimos despertar.

Trata-se, portanto, do pesadelo histórico legado pelo período colonial, cujas marcas permanecem enraizadas e se manifestam, ainda hoje, por meio do racismo estrutural e de preconceitos que permeiam as sociedades latino-americanas. Trata-se, também, do temor constante da reincidência de regimes autoritários, uma ameaça que ressoa nos desfechos de *VPB* e *TN*, onde os ecos da repressão e da violência política se fazem sentir como presságios. Essa preocupação não se limita ao campo literário: adquire urgência nas recentes experiências sociopolíticas do continente, em que sinais de autoritarismo emergem de maneira alarmante, em intervalos de tempo cada vez mais curtos.

Em última instância, o que se evidencia é uma sombra persistente que atravessa e

complexidade. O “ajuste de contas” proposto por Lukács é, portanto, uma busca por um novo realismo, mais consciente das dinâmicas sociais e políticas, que recusa as formas decadentes e busca um novo modo de representação do passado, em sintonia com as questões ideológicas e históricas do presente de cada escritor.

persegue a identidade latino-americana, impedindo que os povos da região se desvencilhem completamente de seu passado colonial e ditatorial. Esse passado, longe de permanecer confinado à memória histórica, insurge-se continuamente, visitando-nos na forma de pesadelos noturnos que invadem o inconsciente coletivo ou, pior ainda, de eventos concretos que reiteram as desigualdades e as opressões. Assim, a história da América Latina parece condenada a uma recorrência cíclica de seus traumas, perpetuando dilemas que nos obrigam a confrontar o passado como um espectro que insiste em se projetar sobre o presente.

Além disso, *VPB* e *TN* compartilham uma visão da história como processo contínuo de disputa e resistência. Em Ribeiro, a canastra da Irmandade, repositório de segredos e relatos de resistência, contrapõe-se aos registros da elite e expõe as injustiças que moldaram e continuam a moldar a história brasileira. Em *TN*, o palácio onde se narra grande parte da trama opera de modo análogo, funcionando como símbolo do poder opressor da monarquia espanhola. Com sua arquitetura labiríntica, o edifício manifesta as intrincadas histórias de violência, controle e resistência, simbolizando as tentativas da monarquia de impor domínio absoluto sobre a sociedade e as colônias. Ambos os romances, desse modo, utilizam tais símbolos como instrumentos de questionamento da ordem dominante, alinhando-se às ideias de Walter Benjamin sobre a necessidade de uma “história a contrapelo”, que privilegia os vencidos e marginalizados (BENJAMIN, 1994). Como consequência, Ribeiro e Fuentes oferecem ao leitor um convite à reflexão sobre os processos históricos, sugerindo que a verdadeira história se encontra não nas versões oficiais, mas nas memórias e narrativas dos oprimidos.

É por meio da escrita de autores como João Ubaldo Ribeiro e Carlos Fuentes, destacados romancistas latino-americanos, que sujeitos históricos marginalizados finalmente encontram espaço para emergir. As obras desses ficcionistas lançam luz sobre questões sistematicamente omitidas pela história oficial, seja por conveniência política, seja pela imposição de perspectivas dominantes e hegemônicas. Nesse sentido, tanto *VPB* quanto *TN* funcionam como veículos de crítica à opressão, propondo uma reestruturação das narrativas hegemônicas e desempenhando papel central na constituição de instrumentos de resistência. Além disso, tais romances configuram-se como meios para uma compreensão mais profunda das complexidades da identidade e dos dilemas que caracterizam a experiência latino-americana, marcada pelo legado da modernidade periférica. Essas narrativas desafiam o leitor a reavaliar concepções de história e memória, sublinhando, assim, a função essencial da literatura na reformulação do passado. Por conseguinte, como esta pesquisa evidencia, o romance histórico revela-se uma ferramenta insubstituível para iluminar os conflitos e contradições que delineiam o percurso histórico do continente. Sob essa ótica, as obras aqui analisadas resgatam vozes anteriormente silenciadas e

fomentam um contínuo diálogo crítico com o passado, incitando-nos a ressignificar a história em seus aspectos mais profundos e complexos, a fim de compreender o presente.

REFERÊNCIAS

ABEYTA, Michael. *Fuentes, Terra Nostra, and the Reconfiguration of Latin American Culture*. Columbia: University of Missouri Press, 2006.

_____. Le rire du sauvage et la souveraineté: traces de la pensée de Georges Bataille dans les œuvres tardives de Carlos Fuentes. *Cahiers du CRICCAL*, n. 50, p. 103-112, 2017.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

AGUIAR, Katrícia Costa Silva Soares de Souza. *Morte e heroísmo: interseções identitárias, ficção e História em Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. Orientador: Ângelo Adriano Faria de Assis. 2016. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2016.

AHMAD, Aijaz. Show Me The Zulu Proust: Some Thoughts On World Literature. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, ABRALIC/Curitiba (UFPR), n. 17, p. 11-46, 2010.

AÍNSA, Fernando. *La nueva novela histórica latinoamericana*. México: Plural, 1991.

_____. Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico. *Revista de la Casa de las Américas*, n. 202, p. 9-18, 1996.

_____. *Reescribir el pasado*. Caracas: El Otro & El Mismo/Celarg, 2003.

ALEGRÍA, Fernando. Aspectos fundamentales de la novela romántica latinoamericana. In: YÁÑEZ, Myrta (org.). *La novela romántica latinoamericana: recopilación de textos*. Série Valoración Múltiple. La Habana: Casa de las Américas, 1978. p. 86-121.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *Tornar-se o outro: o topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2002.

AMAYA, Lucas. O pessimismo metaliterário de Pérsio. *Cadernos de Letras UFF*, Niterói, v. 28, n. 56, p. 311-332, 1º sem. 2018.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Tradução de Milton Ohata. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 77, p. 205-220, 2007.

ANTUNES, Letizia Zini. Teoria da Narrativa: o romance como epopéia burguesa. In: _____. (org.). *Estudos de Literatura e Linguística*. São Paulo: Arte & Ciência; Assis, SP: Curso de Pós Graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998, p. 179-212.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Floração de imaginários: o romance baiano no século XX*. Itabuna, Ilhéus: Via Litterarum, 2008.

ARENAS, Carmen. Vidaurre. *Los signos del laberinto: Terra Nostra* de Carlos Fuentes. Guadalajara: Ed. Universidad de Guadalajara, 2004.

ARENDT, Hannah. *As origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 2. ed. São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1990. p. 397-428.

BALL, John Clement. *Satire & the Postcolonial Novel*: V. S. Naipaul, Chinua Achebe, Salman Rushdie. New York; London: Routledge, 2003.

BARRENECHEA, Antonio. Monstruosa beleza: el mestizaje metamórfico en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. *Revista Iberoamericana*, v. 236-237, p. 685-702, 2011.

BARRIENTOS, Juan José. *Ficción-historia*: la nueva novela histórica hispanoamericana. México: UNAM, 2001.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*: contribuição para uma sociologia das interpenetrações de civilizações. Tradução de Maria Eloisa Capellato e Olívia Kräuhennühl. São Paulo: Livraria Pioneira, 1985.

_____. *O candomblé da Bahia*. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BASTOS, Hermenegildo. *Relíquias de la casa nueva*: la narrativa Latinoamericana: El eje Graciliano - Rulfo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 168-177, 2000.

_____. O romance histórico: a vitalidade de um gênero. *Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 106-110, jan./jun. 2016.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. 7ª edição. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGAMO, Edvaldo. Mulheres atlânticas em movimento: o romance histórico pós-colonial de Ana Miranda e de José Eduardo Agualusa. *Iberoamericana*, v. XVII, n. 66, p. 55-72, 2017.

BERND, Zilá. A escritura mestiça de João Ubaldo Ribeiro. In: RIBEIRO, João Ubaldo. *Obra seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 13-26.

_____; UTÉZA, Francis. *O caminho do meio*: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2001.

BETHELL, Leslie (org.). *América Latina colonial*. Tradução de Maria Clara Cescato. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

BICKEL, Ernst. *Historia de la literatura romana*. Madrid: Gredos, 1987.

BONETT, Marcela. La nueva novela histórica y la pretendida búsqueda de una identidad latinoamericana. *Revista Borradores*, Universidad Nacional de Río Cuarto / IFDC Villa Mercedes, v. 2009, p. 1-10, 2009.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo na época de Filipe II*, vol. 1. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2016.

BRUSHWOOD, John. *La novela mexicana (1967-1982)*. México: Grijalbo, 1985.

_____. *México en su novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANEDO, Rogério Max. A permanência do compromisso estético do romance histórico: uma visão panorâmica da crítica sobre a forma literária anunciada por Georg Lukács. *Revista Cerrados*, v. 32, n. 62, p. 38-47, 2023.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

CAVALCANTE, Lorena Gois de Lima. A voz transgressora em *Doña Bárbara* e *Viva o povo brasileiro*. Orientadora: Francisca Zuleide Duarte de Souza. 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2012.

CECCANTINI, João Luís. Brava gente brasileira. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*: João Ubaldo Ribeiro. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 7, p. 104-126, 1999.

CHAGAS, Eduardo Lopez. *Rediscutindo a nação: mitos fundadores, história e memória em Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. Orientador: Alfeu SpareMBERGER. 2020. 113 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2000.

CHAVARIN GONZALEZ, Marco Antonio. La novela histórica mexicana en la primera mitad del siglo XIX (1837-1845). *Revista de Historia de América*, n. 161, p. 307-334, 2021.

CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de (orgs.). *Literatura e história na América Latina*. Tradução de Joyce Rodrigues Ferraz (espanhol); Ivone Daré Rabello e Sandra Vasconcelos (francês). 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

COFFEY, Michael. *Roman satire*. London; New York: Methuen; Barnes & Noble, 1976.

COIRA, María. El Siglo de Oro español en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. In: VILLARINO CELA, Edith Marta; FIADINO, Elsa Graciela (Coord.). *Estudios críticos de literatura española*, v. 2, p. 245-256, 2003.

COLCHERO GARRIDO, María Teresa. *Carlos Fuentes: hermetismo medieval y cultura hispánica*. Puebla, Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1994.

_____. *El milenarismo en Terra Nostra de Carlos Fuentes*. México: UAP, 2002.

_____. *Ensayos recientes sobre Carlos Fuentes: aproximaciones críticas*. México/El Paso: Eds. Eón/University of El Paso, 2011.

_____. La filosofía oculta en el barroco: *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. *Enlaces*. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, 10ª ed., pp. 28-36, 2003.

_____. ¿Qué es la novela para Carlos Fuentes? *Facultad de Filosofía y Letras, Puebla*. Magistralis (Puebla, Pue.), v. 11, n. 20, p. 147-160, ene./jun. 2001.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

COUTINHO, Eduardo. Literatura comparada, literaturas estrangeiras e o questionamento do cânone. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, n. 3, p. 69, 1996.

COUTINHO, Wilson. *João Ubaldo Ribeiro: um estilo de sedução*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/RioArte, 1998.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. A questão da sátira e a figuração do humanitismo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Inter Litteras* (nueva serie), v. 1, p. 67-83, 2019.

ČULO, Ines. *La metaficción historiográfica en la novela Terra Nostra, de Carlos Fuentes*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu. Filozofski fakultet, Katedra za hispanske književnosti, 2015.

CUNHA, Eneida Leal. *O imaginário brasileiro: entre a genealogia e a história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. Viva o povo brasileiro: história e imaginário. In: *Portuguese Cultural Studies*, Amherst, v. 1, n. 1, p. 1-13, Spring 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. A formação das elites em *Viva o povo brasileiro* e *O cortiço*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 2, p. 1-5, dez. 1999.

DALLEY, Hamish. *The Postcolonial Historical Novel: Realism, Allegory, and the Representation of Contested Pasts*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

DE MARCO, Valeria. O romance histórico de José de Alencar. *Revista de Letras*, v. 29, n. 2, p. 1-15, jan/jul. 2009.

DÍAZ, José Manuel Guzmán. El espacio de la ciudad de México en *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes. *Cultura Representaciones Sociales*, v. 7, n. 14, Ciudad de México, mar. 2013.

DÍEZ COBO, Rosa María. *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*. España: Universidad de Valencia, 2006.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Os motivos da sátira latina*. Coleção Teses nº7. Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1968.

DONOSO, José. *Historia personal del "boom"*. Barcelona: Seix Barral, 2007.

ENCINAS, Gerardo Francisco Bobadilla. Apuntes de poética narrativa: florecimiento y ocaso de la novela histórica mexicana en el siglo XIX. *Valenciana*, v. 11, n. 22, p. 7-35, jul./dic. 2018.

_____. Ruptura y continuidad de la novela histórica contemporánea en la tradición narrativa mexicana e hispanoamericana. *Revista de El Colegio de San Luis*, [S. l.], n. 6, p. 44-61, 2014.

_____. Sátira y nación en la novela mexicana del siglo XIX: el caso de *El periquillo sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi. *América. Cahiers du CRICCAL*, n. 37, p. 119-128, 2008.

ESTEVES, Antonio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Unesp, 2010.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, María Teresa. El lenguaje profanado: *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes. *Cuadernos Hispanoamericanos*. n. 359, p. 419-427, 1980. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/portales/nicanor_parra/obra/el-lenguaje-profanado-terra-nostra-de-carlos-fuentes-262021/. Acesso em: 05 nov. 2024.

FERRAZ, Salma; MAGALHÃES, Antônio; BRANDÃO, Eli (orgs.). *Teologia do riso: humor e mau humor na Bíblia e no cristianismo*. Campina Grande: EDUEPB, 2017.

FIGUEIREDO, V. F. Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o romance histórico hoje na América Latina. *Cânones e contextos: Anais do 5o. Congresso ABRALIC*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1998, vol. 1, p. 479-486.

_____. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago e UERJ, 1994.

FLECK, Gilmei Francisco. *O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo*. Curitiba: CRV, 2017.

FORLANO, Immacolata. *Terra Nostra* di Carlos Fuentes tra mito e storia. In: *XXX Convegno Internazionale di Americanistica*, 2008, p. 937-944. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2980890>. Acesso em: 27 ago. 2024.

FRANCH, José Alcina (Org.). *Indigenismo e indianismo en América*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

FRANÇOIS, Jérôme. Celestina, mediadora espacial en *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes. In: CRESPO-VILA, Raquel; PASTOR, Sheila (orgs.). *Dimensiones: el espacio y sus significados en la literatura hispánica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017. p. 431-439.

FREIRE, José Alonso Tôres. Um diálogo explosivo: sátira, paródia e história. *Itinerários*, Araraquara, n. 22, p. 187-203, 2004.

FREUD, Sigmund. *Obras completas volume 7: o chiste e sua relação com o inconsciente*. Tradução de Fernando Costa Matos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUDENBURG, Kirj. *Satires of Rome: threatening poses from Lucilius to Juvenal*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

FUENTES, Carlos. *Aura*. 46ª ed. México, DF: ERA, 2004.

_____. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México DF: Joaquín Mortiz, 1989.

_____. *Geografia do romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *La gran novela latinoamericana*. México DF: Alfaguara, 2011.

_____. *La muerte de Artemio Cruz*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.

_____. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1974.

_____. *La región más transparente*. Edición de Georgina García Gutiérrez. Madrid: Cátedra, 2006.

_____. *O espelho enterrado: reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *Os anos com Laura Díaz*. Tradução de J. Teixeira de Aguiar. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

_____. *Terra nostra*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1975.

_____. *Tiempo mexicano*. México. Cuadernos de Joaquim Mortiz, 1971.

_____. *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: FCE, 1997.

GANERI, Margherita. *Il romanzo storico di Lukács*. Roma: Vecchiarelli, 1998.

GARCÍA-CARO, Pedro. *After the nation: postnational satire in the works of Carlos Fuentes and Thomas Pynchon*. Pról. de Jean Franco. Evanston: Northwestern University Press, 2014.

GARCÍA CHICOTE, Francisco. Sátira en Marx y Engels. *Revista Cerrados*, [S. l.], v. 27, n. 47, p. 58-78, 2018.

GAUDÊNCIO, Bruno Rafael de Albuquerque; OLIVEIRA NETO, João Matias de. Não existem fatos, só existem histórias: nação e identidade nacional no romance *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro. *Escritas do Tempo*, [S. l.], v. 3, n. 9, p. 133-151, 2021.

GEREMIA, Valéria Regina da Costa. A biografia coletiva fictícia de *Viva o povo brasileiro*. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 23, n. 1/2, p. 38-41, jan./dez. 2001.

GERMANO, Idilva Maria Pires. *Alegorias do Brasil: imagens de brasilidade em Triste fim de Policarpo Quaresma e Viva o povo brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2000.

GERNERT, Folke. Mestizaje mitopoético en *Terra Nostra*: Carlos Fuentes entre el Panteón precolombino y los mitos hispánicos. In: LOSA GOYA, José Manuel; GUIRAO OCHOA, Marta (orgs.). *Myth and subversion in the contemporary novel*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 112-131.

GIACON, Eliane Maria de Oliveira. *Literatura e identidade nacional: uma leitura de Viva o povo brasileiro*. Jundiaí: PACO Editorial, 2012.

_____. O negro, o discurso, o povo e a literatura: relevos de leitura da obra ubaldiana. *Línguas & Letras*, [S. l.], v. 11, n. 21, p. 1-16, 2010.

_____. Pluralidade discursiva em *Viva o povo brasileiro* e *Livro de histórias*. *Revista Ágora*. Vitória, n. 17, p. 100-114, 2013.

_____. Quatro Rasgos: um novo romance histórico. *Estudos Lingüísticos*. São Paulo, v. 1, p. 1-8, 2003. Disponível em: <http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/volumes/32/htm/comunica/ci074.htm>. Acesso em: 14 nov. 2023.

GÓMEZ, Bianca Inés. Geografías imaginarias de Carlos Fuentes. *Literatura Mexicana*, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 157-170, 2006. Disponível em: <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/525>. Acesso em: 29 mai. 2024.

GONELLA, Carolina Catellanos. El discurso poético en *Noticias del imperio*: el sujeto lírico y la historia. *Literatura Mexicana*, v. 23, n. 1, p. 83-104, 2012.

GRECCHI, Rosana Bignami. *Identidade brasileira e condição do negro em Viva o povo brasileiro de João Ubaldo Ribeiro*. Orientadora: Marlise Vaz Bridi. 2010. 166 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.

GREENBERG, Jonathan. *Modernism, satire, and the novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

GRILLO, Rosa María. *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*. Prólogo de Beatriz Aracil Varón. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017.

_____. Tres novelas para la misma historia: el encuentro entre Cortés y Xicoténcatl. *América sin nombre*, n. 5-6, p. 104-114, dez. 2004.

GRÜTZMACHER, Lukasz. Las trampas del concepto la nueva novela histórica y de la retórica de la historia postoficial. *Acta Poética*, v. 27, n. 1, p. 141-167, 2006.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Anatomia da sátira. In: VIEIRA, Brunno V. G.; THAMOS, Márcio (orgs.). *Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011. p. 145-170.

HELENA, Lucia. A narrativa de fundação: *Iracema*, *Macunaíma* e *Viva o povo brasileiro*. *Letras*, v. 6, p. 80-94, 1993.

_____. A narrativa de fundação: *Viva o povo brasileiro* e a identidade esgarçada de uma cultura em crise. In: OLIVIERI-GODET, Rita; BERND, Zilá (Org.). *Obra polifônica de João Ubaldo Ribeiro* [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Edições Makunaima; Niterói: EdUFF, 2024, p. 40-59.

HERNÁNDEZ, Guillermo. *La sátira chicana: un estudio de cultura literaria*. México: Siglo XXI, 1993.

HERNÁNDEZ, Jorge F. *Carlos Fuentes: territórios del tiempo*. Antologia de entrevistas. México: Fondo de Cultura Econômica, 1999.

HERRERA, Fernanda Elisa Bravo. Sátira política y ficcionalización crítica de la historia en la escritura de Miguel Ángel Asturias. In: GRILLO, Rosa Maria (a cura di). *La letteratura ispanoamericana e il Nobel*. Salerno: Oèdipus, 2016. p. 72-100.

HIGHET, Gilbert. *The anatomy of satire*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HODGART, Matthew. *Satire: origins and principles*. London: Routledge, 2010.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Tradução de Hugo Mader. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 77, p. 185-203, 2007.

JIMÉNEZ QUENGUAN, Myriam *et al.* Pensar América Latina desde la *Tierra nuestra*. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, v. 43, n. 126, p. 1-34, 2022.

JITRIK, Noé. De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana. In: BALDERSTON, David (org.). *The historical novel in Latin America*. Gaithersburg, MD: Ediciones Hispanoamericana, 1986. p. 13-29.

JOSEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.

_____. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.

JUAN NAVARRO, Santiago. El teatro de la memoria de Carlos Fuentes: la utopía posible en *Terra Nostra*. *Acta literaria*, n. 64, p. 99-119, 2022.

_____. *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia: Universitat de València, 2002.

_____. Sobre dioses, héroes y novelistas: la reinención de Quetzalcóatl y la reescritura de la conquista en El mundo nuevo de Carlos Fuentes. *Revista iberoamericana*, v. LXII, n. 174, p. 103-128, jan./mar. 1996.

KLOCK, Ana Maria. *O romance histórico no contexto da nova narrativa latinoamericana (1940): dos experimentalismos do boom à mediação do pós-boom – histórias da outra margem*. Orientador: Gilmei Francisco Fleck. 2021. 331 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2010.

LÁZARO, Luis Alberto. El espíritu satírico en la novela británica contemporánea: Menipo redivivo. In: GALVÁN REULA, F. *Márgenes y Centros en la literatura británica actual*. Universidad de Alcalá: Servicio de Publicaciones, 2000. p. 93-119.

LEE, Jongsoo. Transformación colonial del pasado prehispánico: *Quetzalcoatl, The Epic of American Civilization* de José Clemente Orozco y *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. *Asian Journal of Latin American Studies*, v. 28, n. 2, p. 37-62, 2015.

LERGO MARTÍN, Inmaculada. El peregrinar simbólico a través de la mitología azteca en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. *Mitologías hoy: revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, n. 4, p. 46-55, 2011.

LLERA, José Antonio. Prolegómenos para una teoría de la sátira. *Tropelias*, v. 9-10, p. 281-293, 1999.

LONG, Ryan. The institution of fiction: From Yáñez, Rulfo, and Fuentes to Pitol and Del Paso. In: *Cambridge History of Mexican Literature*. Eds. Ignacio M. Sánchez Prado, Anna Nogar, and José Ramón Ruisánchez. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2016, p. 260-277.

LUKÁCS, Georg. A questão da sátira. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos (1932-1967)*. Organização, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009a, p. 163-191.

_____. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. Nota sobre o romance. In: NETTO, José Paulo (org.). *Georg Lukács: sociologia*. Tradução de José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 177-188.

_____. O romance como epopeia burguesa. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos (1932-1967)*. Organização, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009b, p. 193-245.

_____. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, Lacy Guaraciaba. *A construção do herói em Viva o povo brasileiro, de João Ubaldo Ribeiro*. Orientador: Ismael Ângelo Cintra. 2005. 265 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2005.

MAGALHÃES, Luiz Cláudio Bernardes de. *A sátira, o riso e a contestação em Vencecavallo e O outro povo de João Ubaldo Ribeiro*. Orientadora: Matildes Demétrio dos Santos. 2020. 81 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

MARX, Karl *et al.* *Los grandes hombres del exilio*. Traducción de Laura Sotelo y Héctor A. Piccoli. Prefacio y notas de Laura Sotelo. Buenos Aires: Las cuarenta, 2015.

MELERO BELLIDO, Antonio. La dicción satírica. *Fortunatae*: Revista Canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas, n. 2, p. 173-186, 1991.

MENTON, Seymour. *La novela histórica de la América Latina*. México: FCE, 1993.

_____. *Narrativa mexicana desde Los de abajo hasta Noticias del imperio*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991.

_____. Texturas épicas de Los de abajo. In: AZUELA, Mariano. *Los de Abajo*. Edição crítica, Jorge Ruffinelli (Coord.). Madrid: ALLCA XX, 1997. p. 285-296.

MESQUITA, Fábio Henrique Novais de; FEITOSA, Márcia Manir Miguel; MORAES, Cláudia Letícia Gonçalves. Memória tecida, identidades reclamadas: relações entre Brasil e África em *Viva o povo brasileiro*. *Revista Alere*, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 113-134, 2017.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

MOLINA, Mauricio. *Terra Nostra: la enfermedad del tiempo*. Revista de la Universidad de México, México, n. 58, p. 61-63, 2008.

MORA, Carlos de Miguel. A paródia literária no *Corpus Priapeorum*. In: Carlos de Miguel Mora (Coord.). *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2003, pp. 159-177.

MORETTI, Franco. Conjectures On World Literature. *New Left Review*. Num. 1, p. 54-68. Jan./Feb, 2000.

_____. O romance: história e teoria. Tradução de Joaquim Toledo Jr. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 85, p. 201-212, 2009.

MUNGUÍA, Martha Elena. La risa y el humor: apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana. *Acta poét*, Ciudad de México, v. 27, n. 1, p. 187-212, mayo, 2006.

_____. La sátira: utopía, enunciación y risa. In: CUEVAS VELASCO, Norma Angélica. *Ejes y figuras: estudios sobre problemas de teoría literaria*. México: BUAP/UV, 2010, p. 17-71.

NETTO, José Paulo. A Teoria do Romance do Jovem Lukács. In: *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, vol. LXX, n. 10, p. 75-94, 1976.

NETO, Pedro Barboza de Oliveira. De João Rosa a João Ubaldo. In: OLIVIERI-GODET, Rita; WREGE-RASSIER, Luciana (orgs.). *João Guimarães Rosa: mémoire et imaginaire du sertão-monde*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012. p. 255-264.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 2000.

OLIVEIRA NETO, João Matias de. *Traços do silêncio incômodo: nação e identidade nacional no Brasil e em Angola a partir do texto literário de João Ubaldo Ribeiro e Pepetela*. Orientadora: Eliane Veras Soares. 2018. 350 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

OLIVEIRA, Rosa Alda Souza de. *Itinerâncias no romance em língua portuguesa: A geração da utopia, O esplendor de Portugal e Luanda, Beira, Bahia: trespasses pós-coloniais, impasses nacionais*. Orientador: Edvaldo Aparecido Bergamo. 2020. 226 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*. Tradução de Rita Olivieri-Godet e Regina Salgado Campos. São Paulo: HUCITEC, 2009.

_____. *Viva o povo brasileiro: a ficção de uma nação plural*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

OLOFF, Kerstin. *Terra nostra and the rewriting of the modern subject: Archetypes, myth, and selfhood*. *Latin American Research Review*, v. 46, n. 3, p. 3-20, 2011.

ORDIZ, Francisco Javier. *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. 2. ed. León: Universidad de León, 2005.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditações do Quixote*. Tradução de Ronald Robson. São Paulo: Vide Editorial, 2019.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. IV. Madrid: Alianza/Cátedra, 2002.

PALOU, Pedro Ángel. El *Quijote* y *Terra Nostra*: intertextualidad y subjetividad. *Romance Notes*, v. 56, n. 1, p. 61-66, 2016.

PARK, Young Mee. *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes: claves para una nueva lectura. *Contribuciones desde Coatepec*. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, v. 3, n. 5, p. 21-42, jul./dez. 2003.

PASCAL, Debailly. Poétique de la satire. In: *Revista de Estudos Literários do Centro de Literatura Portuguesa*, Universidade de Coimbra, vol. 7, p. 17-36, 2018.

PÉREZ, Ignacio Ruiz. La nación según Fuentes: *La muerte de Artemio Cruz* y la nueva legalidad de la novela total. *Alpha: revist de artes, letras y filosofía*, n. 48, p. 237-245, 2019.

PERKOWSKA, Magdalena. *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana ante las teorías posmodernas (1985-2000)*. Madrid: Iberoamericana, 2007.

PICOLI, Tereza Raquel Guinesi. *A voz discursiva irônica em Viva o povo brasileiro, de João Ubaldo Ribeiro*. Orientadora: Lacy Guaraciaba Machado. 2016. 71 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2016.

PIERSON, Peter. *Felipe II de España*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1998.

PONS, Maria Cristina. *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI Editores, 1996.

PORTILLA, León Miguel. *Los antiguos mexicanos*. 4. ed. México: Fondo de Cultura Popular: México, 1973.

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

RAMA, Ángel. RAMA, Ángel. Dez problemas para o romancista latino-americano. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Gardini T. (orgs.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 47-110.

_____. El boom en perspectiva. In: VIÑAS, David; RAMA, Ángel (orgs.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984, p. 266-306.

_____. *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2008.

RAMÍREZ, María Rebeca Ramírez. *O tríptico literário em Terra Nostra, de Carlos Fuentes*. Orientador: Edgard de Assis Carvalho. 2011. 371 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015.

RIBEIRO, João Ubaldo. *O feitiço da ilha do Pavão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971.

_____. *Setembro não tem sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Vencecavalo e o outro povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Vila real*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

ROCHA, Rejane Cristina; PANTOJA, Tânia. As mobilidades da sátira na metaficção historiográfica: uma leitura de *Galvez, imperador do Acre*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 25, p. 121-147, 2012.

_____. *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea*. Orientadora: Sylvia Telaarolli. 2006. 226 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara, 2006.

RODRÍGUEZ, Carranza Luz. El yelmo de Mambrino: *Terra Nostra, Quijote y La Utopía*. In: SCHMIDT-WELLE, Friedhelm; SIMSON, Ingrid (coord.). *El Quijote en América*. Leida: Editora Brill, 2010, p. 235-252.

_____. *Un teatro de la memoria: análisis de Terra nostra de Carlos Fuentes*. Bélgica, Leuven University Press/Argentina: Danilo Alberio Vergara, 1990.

RODRIGUEZ, Rafael Antonio. *Los de Abajo: Mariano Azuela e o discurso histórico em torno à Revolução Mexicana (1910-1920)*. *Em Tempo de Histórias*, [S. l.], n. 27, p. 92-112, 2016.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTANA, Denise Moreira. *Terra Nostra, de Carlos Fuentes: um olhar de leitora-pesquisadora da epistemologia do romance*. Orientadora: Ana Paula Aparecida Caixeta. 2022. 179 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

SANTANA, Adilton da Cruz. *Viva o povo brasileiro: memórias, identidade e relações étnico-raciais*. Orientadora: Maria Anória de Jesus Oliveira. 2019. 111f. Dissertação (Mestrado em Crítica Cultural). Departamento de Educação, Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas, 2019.

SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SANTOS, João Paulo Ferreira dos. *Por uma interpretação literária da formação do Brasil: histórico do ciclo do cacau ampliado de Jorge Amado*. Orientador: Edvaldo Aparecido Bergamo. 2021. 274 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SERNA ARNAIZ, M. *La portentosa vida de la Muerte*, de fray Joaquín Bolaños: un texto apocalíptico y milenarista. *Revista de Indias*, v. 77, n. 269, p. 115-136, 2017. DOI: 10.3989/revindias.2017.004. Disponível em: <https://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/1039>. Acesso em: 11 nov. 2022.

SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispano-americana: boom, post-boom, postmodernismo*. Madrid: Cátedra, 2008.

SILVA, Arlenice Almeida da. *O épico moderno: o romance histórico de György Lukács*. 1999. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SILVA, Fabiana Cruz da. *A arte que faz história: uma narrativa de identidades no romance Viva o povo brasileiro*. Orientadora: Telma Cristina Delgado Dias Fernandes. 2019. 125 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

SILVA, Karin Hallana S. O poder do discurso e o discurso do poder em *Viva o povo brasileiro*. *Revista Garrafa*, v. 24, p. 15-30, maio-agosto 2011a.

SILVA, Rosângela Santos. *Viva o povo brasileiro: cultura e identidade*. *Litterata*, Ilhéus, v. 5, n. 2, p. 115-130, jul-dez. 2015a.

SILVA, Thaíse Araújo da. *O negro em Viva o povo brasileiro: representações na ficção ubaldiana*. Orientadora: Celeste Maria Pacheco de Andrade. 2015. 100 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2015b.

SILVA, Tiago Marcenos Ferreira da. “*Cousas passadas, cousas futuras*”: história e religião em *Esau e Jacó* de Machado de Assis. Orientador: Edvaldo Aparecido Bergamo. 2019. 206 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

_____; SIMÕES, Luciana Carvalho de Aguiar; MOTTA, Máira Basso. Poesia, história e modernização em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. *Revista Cerrados*, [S. l.], v. 29, n. 52, p. 192-208, 2020.

SILVA, Vieira Carlos Eduardo da. *Viva o povo brasileiro: modernidade tardia, formação nacional e o sistema literário em discussão*. Orientadora: Ana Laura dos Reis Corrêa. 2011. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2011b.

SKLODOWSKA, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispano-americana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.

SOETHE, Paulo Astor. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 7-27, jan.-jun. 1998.

SOMMER, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Traducción de José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004.

SPIELMANN, Ellen. Populismo como utopia: a novela histórica *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro e o estudo historiográfico *O povo brasileiro* de Darcy Ribeiro. In: STECKBAUER, Sonja M. *La novela latinoamericana: entre historia y utopia*. Eichstatt: Katholische Universität Eichstatt, 1999. p. 178-193.

STEENMEIJER, Maarten. *Terra Nostra: Crítica utópica de la historia. Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, v. 1, p. 21-33, 1991.

TERTULIAN, Nicolas. O romance histórico. In: LUKÁCS, Georg. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento crítico*. Tradução de Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Unesp, 2008, p. 178-197.

THOMAS, Peter. La nueva novela histórica y cultura democrática en América Latina. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, [S. l.], nº 10, p. 11-18, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

TORNERO, Ana González. El peregrino en la encrucijada: actualidad de *Terra Nostra*. INTI: *Revista de literatura hispánica*, n. 87-88, p. 255-263, 2018.

TREVISAN, Ana Lúcia. *O espelho fragmentado de Carlos Fuentes*. São Paulo: Ed. Universidade Presbiteriana Mackenzie/Mackpesquisa, 2008.

UTÉZA, Francis. A universalidade do espírito: hermetismo e candomblé em *Viva o povo brasileiro*. In: RIBEIRO, João Ubaldo. *Obra seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 119-144.

VAINFAS, Ronaldo. *A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VALENTE, Luiz Fernando. *Viva o povo brasileiro: ficção e anti-história*. *Letras de Hoje*, Rio Grande do Sul, v. 25, n. 3, p. 61-74, 1990.

VAN DER LINDE, Carlos-Germá. ¡Yo mando aquí! Sátira y novela latinoamericana del dictador. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, Año 8, n. 20, p. 13-35, set./dez. 2007.

VEDDA, Miguel. Notas sobre la novela histórica de Gyorgy Lukács. In: DUAYER, Mario; VEDDA, Miguel (orgs.). *Gyorgy Lukács: anos de peregrinaje filosófico*. Buenos Aires: Herramienta, 2013, p. 211-222.

VILAHOMAT, José Ramón. *Sátira y géneros menores: apuntes sobre literatura latinoamericana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vevuert, 2021.

VITORINO, Mônica. *Juvenal: o satírico indignado*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2003.

WALTER, Roland. Literatura comparada: diversidades, diferenças e fronteiras de identidades culturais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Porto Alegre, nº. 7, p.149- 67, 2009.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEINHARDT, Marilene (org.). A presença do sagrado em *Viva o povo brasileiro*. Letras, Curitiba, UFPR, v. 36, p. 167-179, 1987.

WILLIAMS, Raymond Leslie. *The Writings of Carlos Fuentes*. Austin: University of Texas Press, 2010.

ZABALGOITIA HERRERA, Mauricio. Génesis, repetición y dialéctica del mito en *Terra Nostra* y otras obras de Carlos Fuentes. In: USANDIZAGA LLEONART, Helena (Ed.). *Palimpsestos de la antigua palabra: inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. 2013. p. 255-282.

ZAMORA, Lois Parkinson. Magic Realism and Fantastic History: Carlos Fuentes's *Terra Nostra* and Giambattista Vico's *The New Science*. *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 8, núm. 2, p. 249-256, 1988.

ZICA, Guilherme da Cruz e. *Viva o povo brasileiro: revisitações críticas e diálogos com o pensamento social brasileiro*. Orientador: Haydée Ribeiro Coelho. 2019. 157 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

ZILBERMAN, Regina. Romance histórico: teoria e prática. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: PUC/RS, 2003, p. 109-139.

ZHIRMUNSKY, Victor. Sobre o estudo da literatura comparada. Tradução de Ruth Nogueira. In: COUTINHO, Eduardo e CARVALHAL, Tania Franco (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 199-214.