

Os Tambores Silenciosos e o Novo Romance Histórico

Os Tambores Silenciosos *and the new historical novel*

Alencar Guth*

Resumo

No século XX, a América Latina viu surgir um novo tipo de romance histórico e, a partir disso, Menton (1993) delineou seis traços que podem caracterizar o que chamou de *novo romance histórico*. Com esses traços, analisamos a obra *Os Tambores Silenciosos*, de Josué Guimarães, que mescla o real e o maravilhoso para retratar uma cidade fictícia do Rio Grande do Sul, em 1936, um espaço tomado pelo autoritarismo. Cotejamos a teoria de Menton (1993) com o contexto histórico narrado, com o momento da publicação da obra e com noções de realismo maravilhoso (CARPENTIER, 1985; 1987; CHIAMPI, 1973; MONEGAL, 1973), de autor- e leitor-modelo (ECO, 1994), de utopia e heterotopia (FOUCAULT, 2009), e dos conceitos bakhtinianos de dialogismo, heteroglossia, carnavalização e paródia.

Palavras-chave

Novo Romance Histórico. Realismo Maravilhoso. Insólito.

Abstract

In the 20th century, Latin America saw the birth of a new type of historical novel. Driven by this phenomenon, Menton (1993) designed six traces that can feature what he named as *new historical novel*. Through these traces, we have analyzed *Os Tambores Silenciosos*, by Josue Guimaraes, which mixes the real and the marvelous to portrait the year of 1936 in a fictional city in Rio Grande do Sul, a space taken by authoritarianism. We collate Menton's (1993) theory with the historical context that the narrative portraits, the moment of its publication and notions of marvelous realism (CARPENTIER, 1985; 1987; CHIAMPI, 1973; MONEGAL, 1973), implied author and implied reader (ECO, 1994), utopia and heterotopy (FOUCAULT, 2009), and the Bakhtinian concepts of dialogism, heteroglossia, carnivalization and parody.

Keywords

New Historical Novel. Marvelous Realism. Uncanny.

* Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Introdução: o escritor, a obra e os contextos históricos

O romance *Os Tambores Silenciosos*, publicado pela primeira vez em 1977 e escrito pelo gaúcho Josué Guimarães, evidencia o diálogo histórico logo nas primeiras páginas. No entanto, quando adentramos a trama, percebemos que é possível realizar uma leitura que o diferencie do romance histórico tradicional. Para isso, recorreremos, principalmente, a Seymour Menton (1993), teórico norte-americano que trata de um *novo* romance histórico, mais relacionado à realidade latino-americana da segunda metade do século XX. O livro de Guimarães nos ajuda a ler, como cidadãos, os contextos sócio-históricos brasileiros inseridos na narrativa, isto é, tanto a década de 1930 quanto os anos 1970 – e (por que não?) o nosso contexto atual.

Josué Marques Guimarães (São Jerônimo, 1921-Porto Alegre, 1986) produziu literatura para diversos públicos e “transitou por diferentes frentes literárias, escrevendo romances, contos, artigos, novelas, peças de teatro, livros de viagem, literatura infantil e infanto-juvenil” (MOURA, 2011, p. 11). Além de escritor, também foi jornalista e político. A biografia do escritor, que teve que escrever a respeito de personalidades internacionais para não se complicar com as autoridades brasileiras e que viveu na clandestinidade para ser poupado da perseguição, mostra a sua consciência a respeito da necessidade de se adaptar a linguagem para ler e para comunicar a realidade em um período hostil.

A narrativa em questão retrata um tempo delicado da história do Brasil: os anos 1930. Essa época se caracteriza por diversos conflitos sociais, mudanças políticas e autoritarismo. Já no início da década, a ruptura do sistema de governo, ocasionada por uma eleição turbulenta que culminou na posse inconstitucional de Getúlio Vargas, deu início a um governo ambíguo, que teve um amplo programa de reformas para mudar a República, mas que não alterava as bases em que ela se constituiu (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 362-363). Aproximadamente quarenta anos depois, considerando os movimentos políticos e sociais dos anos 1970, *Os Tambores* foi escrito e publicado em outro momento conturbado na história do Brasil – e na vida política de Guimarães.

Josué Guimarães foi diretor da Agência Nacional entre 1961 e 1964, durante o governo de João Goulart, o Jango. Desde que assumiu a presidência, em 1961, Jango teve que ser “um presidente equilibrista”, dado que o país enfrentava inflação alta, problemas com a dívida externa, urgência por uma reforma agrária e greves.

Esse jogo de equilíbrio durou até que, em fins de março de 1964, João Goulart foi deposto. A partir daí, houve a eleição indireta do general Humberto de Alencar Castello Branco e, por consequência, um golpe virando governo (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 448).

Sob comando militar, o Brasil sofreu com a ditadura outra vez, mas, nessa ocasião, por mais tempo e de forma mais escancarada, com perseguições, torturas e censura. Entre outros, um ponto que causou muito incômodo às autoridades foi a arte. Diversos escritores e músicos importunaram os militares, tanto que muitos deles tiveram que viver clandestinamente no Brasil, como é o caso de Josué Guimarães.

A trama d'*Os Tambores Silenciosos* se passa na cidade fictícia de Lagoa Branca, no Rio Grande do Sul, na primeira semana de setembro de 1936, quando a cidade se prepara para as festividades comemorativas da Semana da Pátria. O prefeito, figura importante na narrativa, trata de isolar a cidade das ameaças exteriores, acreditando que a felicidade do seu povo só se realizará se for preservada das “desgraças” que estão fora. Também se esforça para “limpar” a cidade, fazendo com que os mendigos, que deixariam o desfile de Sete de Setembro mais feio, desaparecessem. O povo parece não gostar da censura imposta pelo prefeito, mas se cala por conta do seu autoritarismo. Em meio a tanto cerceamento por parte da autoridade máxima do município, eventos insólitos começam a ocorrer na cidade, como a presença misteriosa de aves negras, de mau agouro, desconhecidas e misteriosas. Por fim, no dia do desfile de Sete de Setembro, a revolta irrompe com a descoberta de muitos segredos e culmina no suicídio do prefeito. Vemos, portanto, que o tempo diegético e o tempo de publicação encontram em comum o autoritarismo, elemento importante no enredo d'*Os Tambores*.

O romance histórico tradicional e o novo romance histórico

Para que possamos nos ater mais ao novo romance histórico, apresentamos uma breve caracterização do romance histórico tradicional, a partir do pioneiro das teorias sobre o gênero, György Lukács. O romance histórico tradicional teve uma de suas primeiras teorizações realizadas pelo filósofo húngaro Lukács na obra *O Romance Histórico* de 1937. O autor aponta para o surgimento de um novo tipo de romance – a partir do escritor inglês Walter Scott – no início do século XIX, o qual difere da literatura épica anterior (LUKÁCS, 2011, p. 46). Lukács assinala que houve

uma conscientização do povo europeu no que concerne ao caráter histórico da vida do homem. Antes dessa consciência, os escritores – assim como o povo em geral – apenas viam a história como um “‘repertório’ de nomes” (LUKÁCS, 2011, p. 36). Essa mudança se deu graças às revoluções que ocorreram naquele momento, especialmente à Revolução Francesa, pois, com elas, “fortalece-se extraordinariamente o sentimento de que existe uma história, de que essa história é um processo ininterrupto de mudanças e, por fim, de que ela interfere diretamente na vida de cada indivíduo” (LUKÁCS, 2011, p. 38).

Mais de um século depois, na América Latina da metade do século XX, desponta uma nova tipologia do romance histórico. Pesquisadores desse gênero literário não poderiam deixar de estudar esse fenômeno, o que fez com que Fernando Aínsa, em 1991, com a obra *La nueva novela histórica latinoamericana*, e Seymour Menton, em 1993, em *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992* (1993)¹, traçassem características desse novo tipo de romance.

Segundo Menton (1993, p. 35), a partir de *El Reino de Este Mundo*, de Alejo Carpentier, publicado em 1949, iniciou-se um subgênero do romance histórico, algo distinto dos romances históricos tradicionais. O auge desse movimento teria sido no ano de 1979, entretanto, já em 1975 houve um avanço no número de publicações do subgênero. Menton embasa seu trabalho em dados empíricos, tendo lido grande quantidade de romances latino-americanos com a ajuda de colaboradores de diversos países – os romances de Josué Guimarães, todavia, não estão presentes entre essas obras (MENTON, 1993, p. 9).

Para Menton, a finalidade dos novos romancistas

foi contribuir com a criação de uma consciência nacional, familiarizando seus leitores com as personagens e os acontecimentos do passado; e respaldar a causa política dos liberais contra os conservadores, os quais se identificavam com as instituições políticas, econômicas e religiosas do período colonial (MENTON, 1993, p. 36).

O norte-americano ainda afirma que, nesse novo tipo de romance, a ação deve se localizar total ou predominantemente no passado, um passado não

¹ Neste trabalho temos em conta, principalmente, a teoria de Seymour Menton, publicada na obra *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979 – 1992*, de 1993. Entretanto, outros teóricos se dedicaram a estudar a narrativa histórica desenvolvida na América da metade final do século XX. Em artigo, Esteves (2007, p. 114) reúne alguns deles: “González Echevarría (1984), Raymond Souza (1988), Fernando Ainsa (1991, 1997 e 2003), Alexis Márquez Rodríguez (1991), Marilene Weinhardt (1994, 1998 e 2004), Peter Elmore (1997), María Cristina Pons (1996), Celia Fernández Prieto (2003), Gloria da Cunha (2004) ou André Trouche (2006) [e] Linda Hutcheon (1991)”.

experimentado diretamente pelo autor (MENTON, 1993, p. 32). Porém, Weinhardt (2006, p. 187) questiona essa noção de tempo histórico proposto por Menton “por condicionar a classificação a um dado biográfico circunstancial, aleatório, absolutamente externo ao texto.” Segundo a professora, “o que determina a condição histórica, também para a ficção, não é a proximidade ou o distanciamento do tempo da narração com o da escrita, mas o modo de realizar a figuração do tempo e de concebê-lo” (WEINHARDT, 2006, p. 188). Ressaltamos esse ponto porque Guimarães tinha 15 de idade em 1936 (tempo diegético) e ainda não publicava trabalhos literários – inclusive, sua produção literária é considerada tardia, por haver iniciado aos seus 49 anos de idade (SECKLER, 2009, p. 16). Portanto, apesar de considerarmos a biografia do autor, esse dado não nos impediu de analisar a obra enquanto ficção histórica.

Assim sendo, vemos que o romance histórico tradicional e o novo romance histórico encontram uma interseção no fato de contribuírem com o desenvolvimento de uma consciência de participação do povo na história. No entanto, o primeiro o fez com uma visão de um tipo de temporalidade “horizontal, fruto de um otimismo racionalista, que pressupunha a história como um processo que vai em direção de um sentido” (FIGUEIREDO, 1994, p. 125), enquanto o *novo* “engendrou tanto uma maior consciência dos laços históricos compartilhados pelos países latino-americanos, quanto um questionamento da história oficial” (MENTON, 1993, p. 48-49). Isto é, os novos romances históricos tendem a duvidar da história oficial, bem como a refutar um mundo baseado na lógica, na razão ou no espírito científico, o que embasou a nossa sociedade ocidental desde o século XVIII.

Seymour Menton, então, delineou seis *rasgos*, ou traços, que caracterizam esse novo tipo de romance histórico. A escolha por esse autor se faz porque, além da consistência teórica, seus traços contêm, de certa forma, o que Aínsa (1991) classificou como dez características do novo romance histórico. Assim, considerando o curto o espaço para diálogo direto com Aínsa nesta análise, focaremos nos seis traços do norte-americano, embora estejamos atentos aos postulados de Aínsa (1991). Antes de apresentar os traços, no entanto, é importante destacar que Menton ressalva que não é necessário que cada obra se encaixe em todos eles (MENTON, 1993, p. 42). Esses traços são, resumidamente:

1. A subordinação, em diferentes níveis, da reprodução mimética de determinado período histórico à apresentação de algumas ideias filosóficas [...].
2. A distorção

consciente da história mediante omissões, exagerações e anacronismos. 3. A ficcionalização de personagens históricos [...]. 4. A metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação. [...] 5. A intertextualidade. [...] 6. Os conceitos bakhtinianos do dialógico, do carnavalesco, da paródia e da heteroglossia (MENTON, 1993, p. 42).

Temos em conta que alguns dos traços acima podem se fazer presentes em outros tipos de romance e, até mesmo, em outros gêneros literários. Sendo assim, daremos ênfase aos dois primeiros traços por distinguirem melhor o caráter *novo* do romance histórico, como já destacado.

Os Tambores Silenciosos pelos traços do novo romance histórico

Partimos para a análise da obra agregando à nossa leitura a perspectiva de Umberto Eco sobre o leitor-modelo e o autor-modelo. Em *Seis Passeios Pelo Bosque da Ficção* (1994), Eco utiliza uma metáfora para as narrativas: elas são como um bosque. Segundo o autor italiano, quando um leitor entra no bosque, deve fazer escolhas, é como se encontrasse bifurcações e tivesse que decidir para qual lado seguir – e faz isso o tempo todo. Os leitores, portanto, tomam as suas decisões acreditando que algumas são mais razoáveis que outras (ECO, p. 1994, p. 12-15).

Por isso, sobre as escolhas serem razoáveis, Eco elabora dois conceitos: o de leitor-modelo e o de autor-modelo. Sobre o primeiro, afirma que, quando ingressamos em uma leitura, devemos suspender o nosso bom senso, a atmosfera que nos envolve como leitores empíricos e nossas memórias particulares, para aceitarmos aquilo que extrapola o sensato e o razoável. O escritor de uma narrativa, então, utiliza dispositivos que fazem com que ativemos o leitor-modelo dentro de cada um de nós (ECO, 1994, p. 14-15).

Já o autor-modelo, segundo o teórico,

é uma voz que nos fala afetosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo (ECO, 1994, p. 21).

As instruções disponibilizadas pelo autor-modelo podem ser desde as mais explícitas até as mais vagas (ECO, p. 1994, p. 23-24). Diante de tudo isso, poderíamos acrescentar que analisar um texto considerando os conceitos de autor-modelo e de leitor-modelo nos permite pensar em como a obra é construída, tanto pelo autor como pelo leitor quando a lê. Dessa forma, compreendemos os traços de Menton de maneira associada à escrita de Josué Guimarães e à nossa leitura do

romance.

Iniciamos, portanto, a análise do primeiro traço: “a subordinação, em diferentes níveis, da reprodução mimética de determinado período histórico à apresentação de algumas ideias filosóficas” (MENTON, 1993, p. 42). Menton completa o primeiro traço dizendo que “as ideias que se destacam são a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade; o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, o caráter imprevisível dessa” (MENTON, 1993, p. 42). Esse traço nos mostra como, na literatura que emerge na metade do Século XX, a história é tratada com desconfiança e subversão pelos escritores.

Para Galindo (1999), nessa época ocorreu uma crise da história, fazendo com que ela fosse apagada dos textos do novo romance histórico como noção escolar. Desaparecia a “História como saber objetivo e sujeito à prova para se tornar um discurso relativo e instável, dependente sempre da ótica interpretativa” (GALINDO, 1999, p. 39). Dessa forma, os escritores do último século, especialmente em sua segunda metade, pareciam unidos em formar um novo modo de escrever e representar a história. De acordo com Davi Arrigucci Jr. (1999),

no Brasil, assim como nos países hispano-americanos, a força com que se impõe à consciência do escritor a necessidade de representar a realidade histórica imediata equivale ao peso das contradições que as exigências da modernização imprimem às sociedades retardatárias. Descentrado pelos descompassos do desenvolvimento, o escritor é, por um lado, puxado pelas necessidades de representar uma matéria histórico-social que parece pedir tratamento realista. Por outro, há a cara desajeitada do novo, fruto recente da modernização, pedindo tratamento conflitante com o anterior. Dificultada a síntese da totalidade, arrisca-se no fragmentário em busca do poder alusivo das formas alegóricas (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 19).

Com relação ao poder alusivo das formas alegóricas, notamos que uma possível chave de leitura para *Os Tambores Silenciosos* é a da alegoria política à ditadura militar (SECKLER, 2009, p. 26-28) – o que se torna compreensível quando observamos a trajetória política e intelectual de Josué Guimarães.

Por outro viés, quanto ao poder conflitante com o anterior, podemos pensar na inadequação da perspectiva histórica ocidental à realidade latino-americana, sendo essa história o modo como o romance histórico tradicional se referia à temporalidade. Essa inadequação pode ser ilustrada pela perseguição do presente pelo passado e pelo sentimento de marginalização em relação à história do outro, tornando recorrente o uso da noção de utopia – trataremos disso mais adiante – para que não se abra mão do futuro, mas, ao mesmo tempo, para que houvesse

um confronto com a história do colonizador (FIGUEIREDO, 1994, p. 12).

Até então, essa história do outro só havia provocado, como consequência, os constantes fracassos dos projetos sociais, políticos e econômicos da América Latina (FIGUEIREDO, 1994, p. 31). Sendo assim, por que não a subverter? Em *Os Tambores Silenciosos* a história é contestada pelo autor por meio do fracasso justamente daquilo que mais vinha ocorrendo na história do Brasil e de outras partes do mundo, tanto na década de 1930 quanto na de 1970, ou seja, a proeminência de governos autoritários.

Também é bastante clara, no tecido narrativo d'*Os Tambores Silenciosos*, a demonstração do caráter cíclico – sobre o qual, como vimos, teoriza Menton – que envolve os momentos de autoritarismo da história brasileira: a Revolução Federalista iniciada em 1893, a década de 1930 e o período de governos militares iniciado em 1964 (CARNEIRO, 2002, p. 14-15).

Vendo esse tipo de relação entre os tempos, percebemos que o caráter cíclico da história não é aquele que se baseia em datas e em razão cronológica, e sim aquele relativo a acontecimentos que se confundem e se relacionam. “O eixo passado-presente-futuro se quebra porque o presente repete degradadamente o passado e bloqueia o futuro” (FIGUEIREDO, 1994, p. 114). No romance de Guimarães, as irmãs Pilar, órfãs de pai e mãe, herdaram a casa e o binóculo de seu pai, cuja função era vigiar os arredores da cidade, protegendo o espaço da ameaça dos caudilhos, durante a Revolução Federalista de 1893:

Maria Madalena foi para a sentadeira, tirou o binóculo da parede e acomodou os cotovelos nas duas mossas da janela, que cada uma das marcas tinha a idade da Revolução de 93, e não devia ter sido outra a posição dos cotovelos do pai, sim, que muito caudilho e muito general havia morrido sem jamais haver suspeitado de que o coronel pai delas sabia a meia légua, graças àquele binóculo, até a cor dos botões dos seus fardamentos (GUIMARÃES, 1987, p. 3).

A narrativa mostra ao leitor como o espaço onde vivem as personagens ainda se relaciona com as memórias de outros tempos. As irmãs herdaram do pai não só os bens materiais, mas também a função de vigiar a cidade, embora tenham adicionado a isso uma dose de bisbilhotagem. A irmã mais nova e cega é quem tem maior habilidade para “enxergar” o que realmente estava causando a ruína da cidade: não era um inimigo que vinha a léguas de distância, mas, sim, o próprio governo municipal. Elas são as personagens que mais demonstram essa repetição do passado, em outras palavras, parecem apenas ver aquilo que já foi um dia, sem

surpresas:

Maria de Lourdes abanou com a mão: eu não me assusto com mais nada depois que Lagoa Branca se encheu desses bichos pretos que voam por todos os lados e que enchem as árvores, postes e fios do telégrafo, não me admiro de mais nada, lembro que a nossa avó contava uma história parecida, e que aconteceu antes da Independência do Brasil, quando uns pássaros assim pretos começaram a aparecer numa cidadezinha lá da fronteira com o Uruguai e que uma semana depois começou a chover, a chover tanto que o rio encheu e terminou por cobrir tudo (GUIMARÃES, 1987, p. 180).

No entanto, voltando ao traço proposto por Menton (1993), percebemos que a ideia do caráter cíclico se mostra paradoxal justamente na possibilidade de algo inesperado e assombroso acontecer em meio à repetição. Inclusive, o clímax d'*Os Tambores* ocorre quando o caos toma conta da cidade de Lagoa Branca, precisamente no dia em que tudo deveria ocorrer de acordo com o que estava previsto pelo governo municipal. Por mais (forçosamente) ordenada que houvesse sido a semana anterior, o dia sete de setembro – para o qual foi preparado um desfile pomposo – surpreende o leitor com o esfacelamento daquele regime.

O segundo traço da teoria de Menton é “a distorção consciente da história mediante omissões, exagerações e anacronismos” (MENTON, 1993, p. 42). A distorção consciente da história foi um artifício bastante utilizado na segunda metade do século XX para que muitos autores pudessem fugir da censura que lhes era imposta – e com Josué Guimarães não foi diferente. Além disso, como vimos anteriormente, tais autores deixaram de acreditar na história que vinha sendo contada porque ela já não convencia.

Se mesmo com o desenvolvimento de ideias filosóficas revolucionárias pouco havia mudado no mundo, então por que acreditar em uma história que não funcionava e que repetia o passado de tempos em tempos? Por que não contar a história com o que se tinha à mão – cultura, crenças, rituais – na América Latina? Uma maneira de se conceber isso e que se difundiu na literatura da América Latina da metade final do século XX foi o realismo maravilhoso. Esse tipo de discurso é capaz de criar uma atmosfera que mescla real e sobrenatural, que desafia a lógica da razão, demonstrando a relatividade da realidade e da verdade histórica – e por isso é capaz de distorcê-la.

A definição do conceito de realismo maravilhoso já foi causa de muitas querelas entre os estudiosos em literatura. Um de seus conceitos mais visitados nos estudos do romance é o de Alejo Carpentier (1987), o qual afirmou que, por tudo o

que a compunha, “a história da América Latina seria uma crônica do real maravilhoso” (CARPENTIER, 1987, p. 79). Ainda, no prefácio da obra *El Reino de Este Mundo*, o autor cubano termina o texto com a seguinte questão: “Mas o que é a História da América senão toda uma crônica da Realidade Maravilhosa?” (CARPENTIER, 1985, prefácio).

Emir Monegal (1973), por sua vez, critica o conceito carpentiano, afirmando que, “atrás de Carpentier, críticos, e até ficcionistas, puseram-se a louvar a maravilha da América sem reparar que o maravilhoso é um conceito literário europeu” (MONEGAL apud CHIAMPI, 1973, p. 11). Além disso, se a resposta à questão de Carpentier for afirmativa, negaremos a existência de outras formas de se entender a história da América Latina. Por isso, para entendermos melhor do que se trata o realismo maravilhoso, apresentamos também algumas considerações de Irleamar Chiampi.

Segundo Chiampi (1993), o realismo maravilhoso

é o extraordinário, o insólito, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano (...) O maravilhoso recobre uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição que pode ser mirada pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo do humano em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas (CHIAMPI, 1973, p. 32).

Sendo assim, entendemos o realismo maravilhoso como um tipo de discurso que subverte os padrões históricos da realidade ocidental, preservando algo de humano, mas que também é extraordinário, insólito e exorbita o curso ordinário das coisas dos homens. Ainda, “o realismo maravilhoso contesta a disjunção dos elementos contraditórios ou a irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal” (CHIAMPI, 1973, p. 61).

Tendo em consideração esses conceitos e o enredo d’*Os Tambores Silenciosos*, vemos que alguns elementos nos inserem nessa atmosfera que preserva a mimese ao passo que ultrapassa as normas humanas. Guimarães consegue juntar racional e insólito, real e irreal e, ainda assim, delineia a trama de modo que os leitores optem pela “bifurcação” que o autor indica – relembrando a teoria de Eco. Para manter o leitor dentro da proposta, mesmo com elementos insólitos, algo de humano ainda permanece.

N’*Os Tambores*, alguns desses elementos são os misteriosos animais

voadores, que surgem de repente, aparentes observadores e seres de mau agouro. São borboletas, morcegos e, principalmente, pássaros que começam pousando em locais onde parece se iniciar o fim, como sobre a casa do prefeito tirano, nas janelas de casais adúlteros e próximo a conversas conspiratórias.

Nas passagens que tratam desses animais, observamos algo que extrapola os limites do homem, ou seja, que faz que essas criaturas não sejam apenas animais voadores. Eles são comumente associados a entidades extraterrenas (Deus e Diabo) ou ao mau agouro. Na obra, o surgimento das aves é imprevisível e progride de maneira acelerada, o que prende a atenção do leitor e começa a promover uma desconfiança acerca desses bichos; ao final, as aves terminam por tomar conta da cidade toda, que é, enfim, levada ao caos no dia da Pátria. Entretanto, a associação que o autor faz com entidades e com sentimentos sobrenaturais, que estão presentes no nosso mundo, mantém o leitor fiel à leitura – o insólito se justifica, de certa forma, pela ação divina, diabólica ou do mau agouro.

As aves, vale notar, surgem como símbolo importante da resistência do povo na obra. Eram uma paixão do prefeito antes de saber que seriam símbolo de sua ruína. Os pássaros negros e de peito encarnado foram confeccionados pela irmã mais nova das Pilar, Maria da Glória, grande responsável pelos acontecimentos insólitos na trama. A jovem trabalhava durante a noite para dar forma e vida aos pássaros, mesclando o labor humano – já que ela não os criou em um estalar de dedos, como num passe de mágica – com a criação de algo insólito: os pássaros de arame e pano que voam.

O fato de a irmã mais nova ser cega desde sempre promove uma refutação ainda maior do mundo lógico, visto que pode enxergar até mais que as videntes – inclusive, videntes equipadas com binóculos, como suas irmãs. Maria da Glória viu o que as pessoas que a cercavam não percebiam: o regime ditatorial de Lagoa Branca não poderia continuar.

A propósito, as irmãs Pilar, personagens importantes da narrativa, provocam na leitura uma possível remissão à mitologia greco-romana. As sete irmãs virgens, solteiras e que só se vestem de preto remetem às moiras (mitologia grega) ou às parcas (mitologia romana), três irmãs fiandeiras responsáveis pelo destino dos homens. Elas eram Cloto, que era a responsável por preparar o fio da vida; Láquesis, quem esticava o fio; e Átropos, a irmã que cortava o fio da vida. Seus gestos representavam o nascimento, a sorte e a morte de cada ser vivo (LEITE,

2001, p. 26). As irmãs Pilar, artesãs e bordadeiras, de maneira semelhante, são co-narradoras da trama, pois desde sua janela e através do binóculo definem os passos dos outros personagens, tecendo o que lhes está por vir. No fim da trama, a irmã caçula, Maria da Glória, atuando como Átropos, dá fim à ditadura que se construiu em Lagoa Branca.

Elas são, também, as prováveis remanescentes da cidade a contarem as histórias, no futuro. Seriam as cronistas orais dos acontecimentos de Lagoa Branca, já que acompanharam cada movimento. O autor, inclusive, diferencia a fala da irmã da vez, ou seja, a que está portando o binóculo, com um travessão, que demarca a apresentação da próxima cena – evidenciando a sua co-narração. No fim do texto, elas não fogem da cidade e não saem à caça desesperada dos pássaros. Tendem a ser as herdeiras da história, assim como são da função de seu pai.

Outro elemento que nos leva à mitologia é o Rio Soturno. Ele delimita o município de Lagoa Branca e separa a cidade do mundo podre, do qual o prefeito pretendia isolar a cidade, proibindo a entrada de notícias ruins e ideias revoltosas. O fato de o transporte entre a cidade e a outra margem do rio se dar por meio de uma balsa nos remete a Caronte, o barqueiro do submundo, que transportava quem já havia morrido para o outro lado dos rios que marcavam a divisa entre o mundo dos vivos e o dos mortos – assim como o Soturno que, na visão do prefeito, protege a cidade da margem negativa.

Esse isolamento geográfico nos instiga a pensar na formação do espaço na obra. Michel Foucault, em conferência proferida no *Cercle d'Études Architecturales*, em 14 de março de 1967, mostra que, se a história foi a obsessão do século XIX, no século XX fomos obcecados pelo espaço (FOUCAULT, 2009, p. 411). O professor e sociólogo nos mostra que há dois tipos de espaço: o espaço utópico e as heterotopias.

Há, inicialmente, as utopias. As utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade, mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irrealis (FOUCAULT, 2009, p. 414-415).

Essa irrealidade do espaço se relaciona com a temporalidade. O tempo linear fracassou e, para evitarem o bloqueio do futuro que a história latino-americana sofria (FIGUEIREDO, 1994, p. 114), os escritores tiveram que fugir dessa marcha e projetar as utopias. Sendo assim, podemos associar essa relação à criação do

espaço e do tempo na obra *Os Tambores Silenciosos*.

Lagoa Branca é uma cidade fictícia, pequena, que se encontra em alguma porção do Estado do Rio Grande do Sul, às margens do Rio Soturno. As únicas maneiras de se sair desse espaço são por trem e pela balsa que liga a cidade à outra margem do rio. Os planos grandiloquentes do prefeito Coronel João Cândido visam a uma Lagoa Branca onde os moradores vivam felizes e protegidos das ameaças externas, eliminando-se o que há de feio e promovendo o que é belo. Dessa forma, constrói-se a utopia para o prefeito. Ele pretende que esse espaço seja um lugar inverso, como pondera Foucault, em comparação aos outros lugares do mundo naquela época, que enfrentavam problemas como guerras, epidemias e, inclusive, ditaduras. Por outro lado, para os intelectuais da cidade, que sabem que o isolamento não possibilitará a felicidade, mas apenas o silêncio forçado de suas ideias, constrói-se uma distopia.

No entanto, o objetivo do prefeito de criar uma cidade ideal não durou mais do que sete dias – e é difícil imaginar que duraria mais que isso. Inclusive, o autor parece usar esse intervalo de tempo, sete dias, como uma analogia ao tempo da criação do mundo, por Deus, na visão judaica – sete, número cabalístico, que também é o número das irmãs Pilar. O Coronel João Cândido tinha sete dias para criar a cidade ideal, que seria digna de admiração até mesmo pelos políticos da capital do Estado do Rio Grande do Sul. Entretanto, o desfecho da narrativa mostra o quão utópica a criação se mostrou e como os sete dias se invertem em relação aos da criação do mundo.

O prefeito fundamentou as melhorias da cidade em mudanças tecnológicas e estruturais, mas não se importou em pensar que o povo da cidade não estava feliz com a felicidade que ele forçava, por mais paradoxal que isso possa parecer. O Coronel João Cândido só queria mostrar o carro novo da prefeitura, encher a cidade de enfeites, construir um belo palanque para seu discurso e imprimir uma edição especial do jornal da cidade – no qual não poderia aparecer nenhuma reportagem sobre os problemas nas colheitas, nem notas de falecimento. Para ele, o que fazia era o suficiente, considerando-se que a cidade estava “protegida” dos males externos, sem acesso a correspondências, jornais de Porto Alegre, rádios, livros etc. Além disso, o prefeito queria fazer desaparecerem os mendigos, que eram figuras queridas aos cidadãos de Lagoa Branca. Essas atitudes, somadas à incompetência e à indolência dos seus subalternos, levou os resultados esperados pelo governo

municipal por água abaixo, literalmente: uma chuva torrencial atingiu o desfile de Sete de Setembro, desmanchando o sonho do Coronel. Tudo o que foi construído nesses sete dias, que parecia lindo, mostrou-se, na verdade, irreal.

Josué Guimarães deixa claro, desde o início do texto, que há um projeto a ser executado na cidade e que tudo será desenvolvido sem a necessidade do que é externo, ou seja, somente dentro daquele espaço utópico. A censura sobre a cidade também é um modo de manter o leitor-modelo dentro dos limites de Lagoa Branca, uma cidade onde informações do mundo “errado” são proibidas. Esse isolamento pelo rio mantém o leitor ilhado, preso ao que se passa na cidade e nas ideias do prefeito.

Além disso, seguindo a ideia de Foucault (2009), Lagoa Branca também se constrói como uma heterotopia e, mais ainda, um conjunto de heterotopias:

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contra posicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Isso quer dizer que Lagoa Branca, em relação ao Brasil retratado na obra, além de uma utopia, é uma heterotopia. Ela é todos os lugares, representa outros territórios, instituições e grupos ocidentais. Isso porque é um contra sítio do que está além do Rio Soturno. O seu isolamento territorial a torna um lugar do outro, ao qual não se pode aceder. Estar em Lagoa Branca é desconectar-se do tempo real.

Ainda, muitos espaços dentro da cidade são heterotopias. Um exemplo disso é a casa da dona Zica, o bordel da cidade. É um espaço que ajuda a compor Lagoa Branca, é conhecido por todos, mas é um lugar do outro, é um espaço que, para quem o mira de fora, é invertido em relação ao seu próprio espaço. Entretanto, para as prostitutas, é o espaço real. O bordel apresenta uma organização similar a todos os outros sítios, com regras de entrada e saída, porém pode contestá-los e invertê-los.

Pensando na forma como o autor isola a cidade, a Lagoa Branca almejada pelo prefeito Coronel João Cândido é a fuga do ciclo do tempo que mantém o passado se repetindo no espaço real – isolado pelo rio –, rumo a um espaço irreal, em busca de um futuro. A construção dessa utopia não é, em si, criminosa, uma vez

que é uma forma de fugir desse passado que ressurge teimosamente. O que foge do controle do prefeito são os modos pelos quais busca seu desejo. O prefeito acaba se tornando um personagem contraditório: por um lado libertário, por outro, autoritário – uma possível construção alegórica aos governos autoritários.

Depois dessa análise em torno da formação do espaço n’*Os Tambores Silenciosos*, retornemos à questão da negação da disjunção entre elementos heterogêneos. Vejamos a questão do sincretismo religioso presente na obra. Segundo Chiampi (1973), as referências frequentes à religiosidade problematizam os códigos sociocognitivos do leitor, mas sem instalar o paradoxo, dado que é “capaz de responder à sua aspiração de verdade suprarracional” (CHIAMPI, 1973, p. 63). Ou seja, a religiosidade na obra não deixa o leitor em dúvida quanto às possibilidades do realismo maravilhoso de mesclar racional e suprarracional.

Em *Os Tambores*, a religião se manifesta de diversas formas. Primeiramente, pela tolerância religiosa entre as seis irmãs mais velhas da família Pilar: duas são católicas, duas são protestantes e duas são espíritas. Todas as irmãs acompanhavam umas às outras nas missas, nos cultos e nas sessões espíritas. Além dessa característica, percebemos que a igreja católica reproduzia atitudes comuns à sociedade da época: os bancos da frente eram reservados a pessoas ilustres, enquanto indigentes e pessoas de outras religiões (como as irmãs Pilar não católicas) deviam se sentar em um banco lateral.

Maria Celeste e Maria de Jesus atravessaram todo o corredor, depois de fazerem o sinal da cruz com água benta da pia de pedra colocada junto à primeira coluna. Maria de Fátima, Maria de Lourdes, Maria Madalena e Maria da Graça caminharam sem ruído para a lateral onde havia um comprido banco para os pobres, os pretos e os doentes (GUIMARÃES, 1987, p. 153-154).

A igreja protestante, por outro lado, mostrava-se mais tolerante, e o centro espírita, ainda mais. Isso nos revela que até mesmo as instituições representativas do que podemos considerar sobrenatural seguiam os padrões dos homens. Outro ponto que envolve a religiosidade e a fusão entre real e irreal é o fato de o único médico da cidade ser o diretor do centro espírita de Lagoa Branca. É a personificação da junção entre a ciência – o terreno, o dos homens – e o espiritismo – o supra terreno, que exorbita as leis humanas. A prática do espiritismo, principalmente em relação aos pais das irmãs Pilar, reforça a distorção temporal, visto que as duas irmãs espíritas, juntamente com o Dr. Fadul, trabalham para que seus pais consigam acreditar que estão mortos e deixem de estar ainda presentes

no tempo da narrativa.

Ainda ontem recebemos os pais das irmãs Pilar, é um caso difícil, eles não querem acreditar que já estão mortos, acho que enquanto não desenterrarem os mortos daquele poço da casa delas os dois vão ficar ainda por muito tempo vagando pelo além, sem descanso e sem deixarem os outros descansarem. [...] No caso das irmãs Pilar elas pensam que vivem só as sete naquela casa, mas o pai e a mãe passam os dias e as noites lá, estão sempre ao lado delas (GUIMARÃES, 1987, p. 110).

Para completar a análise do segundo traço de Menton, notamos que a narrativa se subordina à mimese do período histórico retratado, mas não totalmente. Há omissões, principalmente no que concerne ao detalhamento das forças de resistência contra o governo autoritário. Não é dado destaque à organização dos famigerados comunistas que são combatidos pela Ação Integralista do Brasil - AIB, cuja atuação é mais explícita no romance. Também não é demonstrada a real situação do governo controverso de Getúlio Vargas que, na obra, aparece como um governo estável, apoiado pelo prefeito, e que não é criticado por nenhum outro personagem. Enfim, o autor constrói a narrativa dando foco ao governo ficcional e não entrega a pluralidade dos fatos históricos. O leitor é levado a mergulhar nos planos tirânicos do prefeito Coronel João Cândido e seus comparsas, sem perceber a resistência até o fim da narrativa. A resistência na obra existe, mas fica trancada nas salas de aula, anda às escondidas e aos cochichos, ou vai aparecendo de maneira misteriosa pelo elemento insólito dos animais voadores. Sua eclosão, no fim, causa a derrota do regime de repressão.

O terceiro traço trata da ficcionalização de personalidades históricas. Menton o completa afirmando que “os romancistas do final do século XX retratam *sui generis* as personalidades históricas de maior destaque” (MENTON, 1993, p. 43). Pensando que a narrativa d’*Os Tambores* se passa em um espaço inventado e com personagens inventadas, o fato de personalidades e eventos reais serem motes de diálogos fictícios já os torna ficcionalizados em determinado grau. Entretanto, Guimarães não tece um texto *sui generis* em torno dessas personalidades.

Nomes como Flores da Cunha e Getúlio Vargas (governadores do Estado e do país, respectivamente) e de líderes políticos como Plínio Salgado, da Ação Integralista, e Luís Carlos Prestes, do Partido Comunista, participam da narrativa como indivíduos existentes na história, mas não lhes são dadas características muito avançadas, apenas têm suas personalidades adequadas às personagens de Lagoa Branca e às intenções do autor. Contudo, mais adiante veremos a questão da

paródia, que é uma forma de remeter a alguém de forma caricata. Não é a ficcionalização proposta por Menton, mas trata-se de um tipo de representação que se relaciona aos personagens históricos de forma implícita.

Quanto ao traço quatro, Menton afirma que “não se pode negar a Borges sua influência em fazer entrar na moda as frases parentéticas, o uso da palavra “talvez” e seus sinônimos, e as notas, as vezes apócrifas, ao pé da página” (MENTON, 1993, p. 43). Ou seja, o escritor argentino teria posto em voga recursos de escrita que promovem uma reflexão do autor sobre o processo de escrita, criando mais uma forma de diálogo com o interlocutor. Em *Os Tambores Silenciosos*, contudo, Guimarães não comenta sobre o processo de criação de sua própria obra, nem no decorrer do texto narrativo, tampouco em notas de rodapé.

O traço de número cinco da proposta de análise de Menton versa em torno da intertextualidade. De acordo com o autor, essa característica esteve na moda entre os teóricos e os escritores do fim do século XX e consiste em se fazer alusão a outras obras, implícita ou explicitamente (MENTON, 1993, p. 43).

No caso d’*Os Tambores*, as relações intertextuais servem de mote para o desenvolvimento de situações na trama. Por exemplo, o dono da livraria da cidade foi preso por possuir em uma de suas prateleiras um exemplar de *Cacau*, publicado em 1933, por Jorge Amado, um dos livros desse escritor que foram incinerados pelo aparelho repressivo do governo de Vargas – uma possível denúncia de Guimarães à censura praticada no período que seguiu ao golpe de 64. *O Corvo*, filme de Lew Landers, do ano de 1935, adaptação do poema homônimo do poeta americano Edgar Allan Poe, estava em cartaz no Cine Thalia de Lagoa Branca, sendo o primeiro pássaro negro a visitar a cidade, uma possível “previsão” da visita inesperada do bando voador confeccionado por Maria da Glória.

Quanto às referências mais implícitas, é possível fazer uma alusão ao filme *Os pássaros*, de Alfred Hitchcock, lançado em 1963, visto que, tanto no longa-metragem quanto no romance de Guimarães, muitas aves sobrevoando a cidade compõem uma característica visual bastante marcante. Ainda, é importante notar a relação d’*Os Tambores Silenciosos* com outras duas obras publicadas na mesma época: *Incidente em Antares* de Érico Veríssimo, em 1971, e *Sombras de Reis Barbudos*, de J. J. Veiga, em 1972.

Dalcastagnè (1996) aproxima as três obras ao considerá-las alegorias de denúncias contra arbitrariedades, por serem ambientadas em cidades fictícias do

interior e por terem o espaço público como local de manifestação pública e protesto. Além disso, as três apresentam eventos sobrenaturais: em *Os Tambores* são os pássaros feitos de pano e arame que invadem a cidade; em *Incidentes em Antares* ocorre o levante dos mortos; e em *Sombras de Reis Barbudos* os moradores da cidade começam a voar – essa obra, é de se chamar a atenção, também tem pássaros negros que invadem a cidade. Suas narrativas formulam-se sobre “pequenos dramas particulares que, reunidos sob o jugo da opressão, tomam proporções maiores, implicando reelaborações constantes de significados” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 94).

O sexto e último traço de Menton aborda “os conceitos bakhtinianos do dialógico, do carnavalesco, da paródia e da heteroglossia” (MENTON, 1993, p. 42). Para Menton, o dialógico entendido no novo romance histórico é ao estilo de Dostoievski, ou seja, os autores “projetam duas interpretações ou mais dos acontecimentos, das personagens e da visão de mundo” (MENTON, 1993 p. 44). Nesse sentido, o leitor tem uma pluralidade de opções para sua interpretação, graças à multiplicidade de discursos e de níveis de linguagem presentes na obra – o que o Círculo Bakhtin conceitua como heteroglossia (MENTON, 1993, p. 45).

Sendo assim, n’*Os Tambores Silenciosos* podemos perceber as relações entre os discursos de quem está no poder, de quem executa as ordens e daqueles que estão submetidos a eles, ou seja, do prefeito, de seus subalternos e do povo de Lagoa Branca. O prefeito da cidade, Coronel João Cândido, crê, utopicamente, que pode criar uma cidade alheia às ameaças do mundo externo e tornar os cidadãos sob seu comando mais felizes. Seus subalternos executam suas ordens, mas nem sempre de acordo com as instruções do prefeito e, muitas vezes, sobrepõem suas vontades e visões de mundo às do seu chefe, por incompetência e indolência. A maioria dos civis de Lagoa Branca observa tudo impassivelmente até o fim da narrativa, embora alguns poucos concordem com as ideias do soberano e seus comparsas – geralmente suas esposas e filhos, ou as meninas da dona Zica, que sentem admiração por seus clientes importantes – e outros discordem do governo, mesmo sem poder se expressar livremente, como é o caso do professor e seus alunos, dos pais dos meninos presos por ouvir rádio e das irmãs Pilar.

Pensando nas interpretações possibilitadas pela multiplicidade de discursos, temos um prefeito que acredita que suas convicções estão corretas e, por mais tirano que seja, ainda é ingênuo; os capitães, tenentes, inspetores e praças estão

com um pé na rua e outro no gabinete e, assim como o prefeito, seguem uma ideologia ditatorial, executando planos terríveis como o assassinato dos mendigos da cidade e torturas contra inocentes; e o povo que percebe o que se passa na cidade, que não entende muito bem e que condena, ou não, silenciosamente. Há diferentes visões do que se passa na obra e o leitor pode interpretar a narrativa por pelo menos esses três caminhos. Todos os discursos se apresentam de forma que o leitor possa interpretá-los como verdadeiros, afinal, até mesmo os planos mais terríveis são executados com uma “justificativa”.

Quanto à paródia e à carnavalização, ressaltamos que tais recursos não se dissociam dos conceitos de dialogismo e heteroglossia. Paródia, segundo Bakhtin, é “uma das formas mais antigas e mais difundidas por representar diretamente as palavras alheias” (BAKHTIN apud MENTON, 1993, p. 45). O conceito de paródia não é estático na obra bakhtiniana, e essa forma de representar o outro já foi considerada inferior nas epopeias e tragédias. No novo romance histórico as paródias são comumente utilizadas como forma de fugir de uma censura imposta em momentos de repressão ou como modo de distorcer um discurso hegemônico.

Ela está ligada aos aspectos humorísticos do carnavalesco, que seriam “as exagerações humorísticas e a ênfase nas funções do corpo, desde o sexo até a eliminação” (MENTON, 1993, p. 44). Trazendo as palavras de Bakhtin, na literatura carnalizada abole-se

toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas de etiqueta e da decência. [...] Ao longo de séculos de evolução, o carnaval da Idade Média, preparado pelos tiros cômicos anteriores [...] originou uma linguagem própria de grande riqueza [...]. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e *pelos diversas formas de paródias*, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões (BAKHTIN, 1999, p. 9-10, grifo nosso).

Assim, vemos que a paródia é parte da cosmovisão da carnavalização. Ressaltamos, porém, que, para a visão moderna de paródia, é necessário que haja rebaixamento e posterior elevação. Se há apenas rebaixamento, é sátira – à qual não nos ateremos neste trabalho.

O Coronel João Cândido é um excelente representante dos conceitos de paródia, de carnavalização e, ainda, de grotesco. O personagem aparece proferindo palavrões, descrevendo partes dos corpos das mulheres sem nenhum cuidado no linguajar, coçando partes íntimas e exibindo sua vida privada sem qualquer pudor. A

cena que mais chama a atenção e expõe inescrupulosamente o prefeito grotesco é a reunião em pijamas – repleta de vestimentas espalhafatosas que expõem ao ridículo subalternos importantes ao prefeito. A referida reunião é realizada no quarto do Coronel, enquanto ele defeca em um tipo moderno de urinol:

O prefeito saiu da cama desenredando as pernas da grande e rodada camisola de morim, notou que o telegrafista olhava meio espantado: o senhor vai me desculpar, não repare, mas costume é como tatuagem, depois de entrar na pele da gente não sai nunca mais; só consigo tomar o café da manhã sentado aqui nessa poltrona que mandei fazer pelo carpinteiro da funerária, é igual a uma outra que vi num casarão de Laguna, [...] a gente levanta esta tampa assim, veja, aqui dentro tem um urinol dos grandes, senta-se na poltrona assim e para isso já mando fazer as minhas camisolas bem largas para que fique ao redor de toda a cadeira, e enquanto tomo descansado o meu café, às vezes com um ovinho quente, vou aliviando a barriga e assim mato dois coelhos com uma paulada só; o segredo da vida está em a gente não perder tempo com uma coisa e outra, podendo fazer as duas ao mesmo tempo (GUIMARÃES, 1987, p. 67).

Os detalhes da cena, que contém até mesmo a descrição dos odores, denotam uma grande inversão de papéis: é como se o rei fosse rebaixado a um trono de esterco, mas ao mesmo tempo, seus bajuladores não veem isso como algo estranho, e sim como algo prático e de muita perspicácia, eliminando as normas de etiqueta e decência, que são marcas da carnavalização: “O Dr. Lúcio mostrou-se surpreso com aquele tipo de poltrona que não conhecia, exclamou admirado: o que é a natureza, sim senhor, a ideia mais prática que vi na minha vida!” (GUIMARÃES, 1987, p. 71).

O prefeito também pode ser entendido como paródia aos governantes autoritários. É um personagem construído de maneira caricata, exagerada, que se utiliza do poder para implementar ideias descabidas. Com o fim de tornar Lagoa Branca um espaço protegido das maldades do mundo externo, “por bem ou por mal” (GUIMARÃES, 1987, p. 14), investe no desenvolvimento tecnológico e em atitudes superficiais para tal propósito. Ele, no entanto, conta com uma equipe que não está totalmente em sintonia com seus mandos e desmandos, e que realiza as tarefas de maneira grotesca – matam os mendigos e torturam os presos acusados de conspiração, chegando a assassinar um deles nas sessões de tortura –, tudo sem o conhecimento do prefeito. No fim, quem acaba prejudicado é o próprio coronel, que perde a lucidez e acaba cometendo suicídio.

Após essa leitura da obra *Os Tambores Silenciosos*, concluímos que o romance dialoga por alguns dos traços do novo romance histórico delineados por Menton (1993). Conseguimos, por meio deles, entender alguns artifícios de

Guimarães para criticar a sociedade em que vivia e que nos permitiram ler os contextos históricos que permeiam a narrativa. Nossa análise também demonstra como Guimarães faz parte do corpo de escritores preocupados em retratar e criticar os regimes ditatoriais que, infelizmente, marcaram a América Latina no século XX.

Considerações finais

Vimos que a teoria do novo romance histórico de Seymour Menton (1993) é pertinente à análise dessa obra e que o livro *Os Tambores Silenciosos* pode, também, ser considerado mais uma narrativa brasileira no rol dos novos romances históricos latino-americanos. *Os Tambores* é um registro de um período de renovações no Brasil (década de 1930), buscando criticar o momento no qual o escritor se encontrava (a ditadura que iniciou em 1964). A construção narrativa apresenta a história à maneira que os escritores latino-americanos haviam encontrado, diferente do modo usado no romance histórico tradicional, isto é, Guimarães utilizou uma concepção de temporalidade subversiva àquela que nos foi imposta e que fracassou.

O autor tratou de criticar a repetição de eventos de repressão que ocorreram por aqui, incluindo na trama remissões a diferentes tipos de discursos e modos de expressão. Possibilitou a relação de seu discurso com a mitologia, com outros escritores brasileiros, com costumes locais e com uma atmosfera maravilhosa. Relacionou elementos heterogêneos e anacrônicos, mantendo o leitor fiel ao texto mesmo quando o insólito poderia causar descrença. Também carnavalizou sua crítica por meio das paródias. Enfim, narrou de maneira distinta aos romances históricos tradicionais.

Os Tambores Silenciosos pode ser lido como uma alegoria à ditadura, mas não apenas isso. A pluralidade alegórica faz que, de qualquer parte do mundo, um leitor-modelo entenda, por meio das estratégias narrativas do autor-modelo, que o enredo fora escrito em um espaço e contexto de repressão. O uso da utopia, como forma de fugir do espaço onde se está, denuncia a quase desesperança quanto a um futuro real. Isso demonstra como a América Latina viveu (e tem vivido), desde sempre, um presente constantemente impregnado de passado – plantado pelos colonizadores – e sem muitas perspectivas de futuro. Para Menton (1993, p. 52), o que poderia soar como escapismo é, na verdade, o raio de esperança no amanhã.

A obra que analisamos, fruto do trabalho de um escritor de vida plurifacetada,

tem um caráter similar ao do seu criador: de pluralidade de leituras e diálogo com outros textos. Pretendemos, desde o início da análise, não delimitar a leitura a apenas uma possibilidade. Por entendermos que uma análise pode ir além e sempre contará com a interação de quem a lê, não intencionamos deixar as discussões por finalizadas. Esperamos, assim, que este trabalho suscite mais intenções e diálogos.

Referências

AINSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*, México, n. 240, p. 82 – 85, 1991.

ARRIGUCCI JR., D. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da UNB, 1999.

CARNEIRO, C. R. *Os Tambores Silenciosos: voz popular e alegria revolucionária*. 2002. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1884/24456>. Acesso em: 21 jan. 2021.

CARPENTIER, A. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1987.

CARPENTIER, A. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Record; Belém: Altaya, 1985.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

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

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESTEVES, A. R. O romance histórico brasileiro no final do século XX: quatro leituras. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 114-136, 2007.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. *Da profecia ao Labirinto: Imagens da História na Ficção Latino-americana Contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago; Ed. UERJ, 1994.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

GALINDO, O. Nueva novela histórica hispanoamericana: una introducción. *Documentos Lingüísticos y Literarios*, Valdivia, n. 22, p. 39-44, 1999. Disponível em: <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/311>. Acesso em: 21 jan. 2021.

GUIMARÃES, J. *Os Tambores Silenciosos*. 10. ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

LEITE, L. *Do Simbólico ao Racional* - Ensaio sobre a Gênese da Mitologia Grega como Introdução à Filosofia. Salvador: EGBA, 2001.

LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENTON, S. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MONEGAL, E. R. Apresentação. In: CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 9-14.

MOURA, V. S. *Josué Guimarães: uma análise de sua trajetória político-intelectual e de sua produção literária ficcional*. 2011. 136 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/56079>. Acesso em: 21 jan. 2021.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SECKLER, K. L. *Satire and social criticism in the novel Os Tambores Silenciosos, by Josué Guimarães*. 2009. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009. Disponível em: http://cascavel.ufsm.br/tede//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2468. Acesso em: 21 jan. 2021.

WEINHARDT, M. Uma leitura de La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992. In: MOREIRA, M. E.; CAIRO, L. R. V. (Org.). *Questões de crítica e historiografia literária*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006. p. 185-192.

Recebido em: 22/01/2021

Aceito em: 12/04/2021