



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO – CAC  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

WESLEY BRITO DOS SANTOS

**Memória, história, ficção e a (re)construção do passado: os anos de chumbo  
em *O lugar mais sombrio* (2017 -) e *Soledad no recife* (2009)**

Recife  
2024

WESLEY BRITO DOS SANTOS

**Memória, história, ficção e a (re)construção do passado: os anos de chumbo em *O lugar mais sombrio* (2017 -) e *Soledad no recife* (2009)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Oussama Naouar

Recife

2024

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Santos, Wesley Brito Dos.

Memória, história, ficção e a (re)construção do passado: os anos de chumbo em O lugar mais sombrio (2017 -) e Soledad no Recife (2009) / Wesley Brito Dos Santos. - Recife, 2024.  
90f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação Letras, 2024.

Orientação: Oussama Naouar.

1. Romance histórico contemporâneo; 2. O lugar mais sombrio; 3. Ficcionalização; 4. Soledad no Recife; 5. Literatura e Ditadura. I. Naouar, Oussama. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Ata da defesa/apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras - CAC da Universidade Federal de Pernambuco, no dia 24 de julho de 2024.

**ATA Nº 30**

Aos vinte e quatro dias do mês de julho de dois mil e vinte e quatro, às quatorze horas, em sessão pública realizada de forma REMOTA, teve início a Defesa da Dissertação de intitulada Memória, história, ficção e a (re)construção do passado: os anos de chumbo em O lugar mais sombrio (2017 -) e Soledad no recife (2009) do mestrando WESLEY BRITO DOS SANTOS, na área de concentração Estudos Literários, sob a orientação do Prof. Dr. OUSSAMA NAOUAR. A Comissão Examinadora foi aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras em 17/7/2024, sendo composta pelos examinadores: Prof. Dr. OUSSAMA NAOUAR, da Universidade Federal de Pernambuco; Prof. Dr. RICARDO POSTAL, da UFPE e Prof. Dr. BRUNO MARQUES, da UESPI. Após cumpridas as formalidades conduzidas pelo presidente da comissão, Prof. Dr. OUSSAMA NAOUAR, o candidato ao grau de MESTRE foi convidado a discorrer sobre o conteúdo da Dissertação de Mestrado. Concluída a explanação, o candidato foi arguido pela Comissão Examinadora que, em seguida, reuniu-se para deliberar e conceder, ao mesmo, a menção APROVADO. Para a obtenção do grau de Mestre em Letras. O concluinte deverá ter atendido todas às demais exigências estabelecidas no Regimento Interno e Normativas Internas do Programa, nas Resoluções e Portarias dos Órgãos Deliberativos Superiores, assim como no Estatuto e no Regimento Geral da Universidade, observando os prazos e procedimentos vigentes nas normas.

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** BRUNO MARQUES DUARTE  
Data: 29/10/2024 18:26:32-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Dr. BRUNO MARQUES, UESPI**

Examinador Externo à Instituição

**Dr. RICARDO POSTAL, UFPE**

Examinador Interno

**Dr. TIAGO HERMÃO BREUNIG, UFPE**

Examinador Interno

**Dr. OUSSAMA NAOUAR, UFPE**

Presidente

**WESLEY BRITO DOS SANTOS**

Mestrando(a)



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Ata da defesa/apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras - CAC da Universidade Federal de Pernambuco, no dia 24 de julho de 2024.

### FOLHA DE CORREÇÕES

ATA Nº 30

**Autor:** WESLEY BRITO DOS SANTOS

**Título:** Memória, história, ficção e a (re)construção do passado: os anos de chumbo em O lugar mais sombrio (2017 -) e Soledad no Recife (2009)

**Banca examinadora:**

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** BRUNO MARQUES DUARTE  
Data: 29/10/2024 18:24:35-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

BRUNO MARQUES

Examinador Externo à Instituição

RICARDO POSTAL

Examinador Interno

TIAGO HERMANO BREUNIG

Examinador Interno

OUSSAMA NAOUAR

Presidente

Os itens abaixo deverão ser modificados, conforme sugestão da banca

1.  INTRODUÇÃO
2.  REVISÃO BIBLIOGRÁFICA
3.  METODOLOGIA
4.  RESULTADOS OBTIDOS
5.  CONCLUSÕES

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** OUSSAMA NAOUAR  
Data: 29/10/2024 19:01:04-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

COMENTÁRIOS GERAIS:

**Prof. OUSSAMA NAOUAR**  
Orientador(a)



***UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO***

Ata da defesa/apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras - CAC da Universidade Federal de Pernambuco, no dia 24 de julho de 2024.

Dedico esse trabalho a todos aqueles que em diferentes níveis e formas se empenham em romper fronteiras e estabelecer pontes entre os saberes.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu senhor e criador, por conceder a mim vida, força e os dons da leitura e da escrita.

Agradeço a minha mãe, Maria da Conceição, por ter investido tempo e dedicação em meu processo educativo e por me orientar desde o início da minha vida escolar.

A todos os meus familiares, por sempre enxergarem algo de bom e especial em mim, mesmo quando nem eu mesmo enxergava.

Aos meus companheiros mais próximos nessa jornada: Lucas Diniz, Everton Vinícius e Alessandro Felipe, por me fazerem companhia em caminhadas, almoços e viagens.

A todos os professores do PPGL, com quem tanto aprendi nesses últimos dois anos.

Ao meu querido e indispensável mentor da graduação, professor Dr. Bruno Marques Duarte, por ter instigado em mim o desejo por entender os caminhos entre a literatura e a história.

Ao meu orientador, Oussama Naouar, por todo carinho e cuidado com meu bem-estar e com a condução desse trabalho.

Ao professor Dr. Helder Santos Rocha, por proporcionar, através do curso de extensão “Literatura, Memória e Política”, ofertado pela UFOB, o desenvolvimento de conceitos valiosos a escrita deste trabalho, e a leitura de obras como *Soledad no Recife*, que tornou-se objeto de nosso estudo.

As minhas amigas Elisa, Alana e Valéria, por mesmo de longe passarem a confiança de quem está vivenciando os mesmos desafios.

A minha amiga, Maria do Carmo Moreira de Carvalho, por sempre ser alguém com quem posso contar em todos os campos da vida, inclusive o acadêmico.

A minha grande amiga Lia Nayla Barbosa, por todas as correspondências trocadas esses anos de distância física.

Ao homem da minha vida, Leonardo Galvão, por ser meu porto seguro, me apoiar em todos os momentos e situações, e sempre acreditar em meu potencial.

Ao CNPq, pela bolsa de mestrado concedida.

Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram? (...) Se é assim, existe um encontro marcado entre as gerações precedentes e a nossa. (Benjamin, 1987, p. 223)

## RESUMO

A presente dissertação objetiva refletir sobre o papel e relevância dos elementos memória e história na elaboração dos quadros sociais do passado produzidos pela ficção histórica contemporânea. Para tanto, nos valem de uma análise comparativa entre a trilogia, ainda incompleta, *O lugar mais sombrio* (2017-), escrita pelo amazonense Milton Hatoum, e *Soledad no Recife* (2009), romance escrito pelo autor pernambucano Urariano Mota. As duas narrativas apresentam representações literárias do histórico período da ditadura civil-militar brasileira, vigente entre os anos de 1964 e 1985. Assim, em um primeiro momento, utilizando pesquisa bibliográfica encabeçada por teóricos como Lukács (2011), Menton (1993), Esteves (2010), Fleck (2017), Halbwachs (2006), Erll e Nünning (2016) e Neumann (2016), tratamos do entrecruzamento entre ficção, história e memória, seus encontros e desencontros, bem como o desenvolvimento e evolução de seu principal produto: o romance histórico. Na segunda parte dessa pesquisa refletimos sobre a ditadura civil-militar como material da ficção histórica, bem como sobre sua relevância, significância e capacidade de suscitar discussões, produções e recorrentes revisitações no Brasil contemporâneo. No terço final de nossa pesquisa analisamos as obras mencionadas de modo comparativo, visando discutir o processo de (re)elaboração e apresentação do passado em questão a partir de suas estruturas narrativas, estratégias escriturais e elementos de reconstrução. Nesse processo de (re)elaboração do passado, destacamos o uso integrado de características clássicas e contemporâneas, no que diz respeito aos moldes do romance histórico, além do uso dos elementos história e memória objetivando a apresentação de um produto autorreflexivo e autoconsciente de sua capacidade de ofertar verdades possíveis e desafiar a intraduzibilidade do passado traumático, mesmo que este nunca seja passível de total desvelamento.

**Palavras-chave:** Romance histórico contemporâneo. O lugar mais sombrio. Ficcionalização. Soledad no Recife. Literatura e Ditadura.

## ABSTRACT

This dissertation aims to reflect on the role and relevance of the elements of memory and history in the elaboration of the social pictures of the past produced by contemporary historical fiction. To this end, we used a comparative analysis of the still incomplete trilogy *O lugar mais sombrio* (2017), written by the Amazonian author Milton Hatoum, and *Soledad no Recife* (2009), a novel written by the Pernambuco author Urariano Mota. Both narratives present literary representations of the historical period of Brazil's civil-military dictatorship, which lasted from 1964 to 1985. In Hatoum's trilogy, in the two novels already published. Thus, at first, using bibliographic research led by theorists such as Lukács (2011), Menton (1993), Esteves (2010), Fleck (2017), Halbwachs (2006), Erll and Nünning (2016) and Neumann (2016), we deal with the intersection between fiction, history and memory, their encounters and disagreements, as well as the development and evolution of its main product: the historical novel. In the second part of this research we reflect on the civil-military dictatorship as material of historical fiction, as well as on its relevance, significance and ability to raise discussions, productions and recurrent revisitations in contemporary Brazil. In the final third of our research, we analyzed the aforementioned works in a comparative way, aiming to discuss the process of (re)elaboration and presentation of the past in question from its narrative structures, writing strategies and reconstruction elements. In this process of (re)elaboration of the past, we highlight the integrated use of classical and contemporary characteristics, with regard to the molds of the historical novel, in addition to the use of the elements of history and memory aiming at the presentation of a self-reflexive and self-aware product of its ability to offer possible truths and challenge the untranslatability of the traumatic past, even if it is never subject to full unveiling.

**Keywords:** Contemporary historical novel. *O lugar mais sombrio*. Fictionalization. *Soledad no Recife*. Literature and Dictatorship.

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | <b>11</b> |
| <b>CAPÍTULO 1 – MEMÓRIA, HISTÓRIA, FICÇÃO E A ELABORAÇÃO DE (RE)LEITURAS DO PASSADO</b> .....                    | <b>17</b> |
| 1.1 DO ENTRECruzAMENTO ENTRE FICÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA: A FICÇÃO COMO ESPAÇO DE LEGITIMAÇÃO DA HISTÓRIA .....   | 18        |
| 1.2 DO ENTRECruzAMENTO ENTRE FICÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA: A FICÇÃO COMO ESPAÇO DE QUESTIONAMENTO À HISTÓRIA ..... | 23        |
| 1.2.1 TEORIAS DA MEMÓRIA: DO FRAGMENTO AO RECONSTRUÍDO .....   | 24        |
| 1.2.2 A MEMÓRIA COMO ELEMENTO DA FICÇÃO.....   | 26        |
| 1.2.3 O ROMANCE HISTÓRICO NA CONTEMPORANEIDADE: ENTRE INOVAÇÕES, RESGATES E SINGULARIDADES .....                 | 30        |
| <b>CAPÍTULO 2 - A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA (1964-1985) E O CONSTANTE REVISITAR</b> .....                | <b>35</b> |
| 2.1 A DITADURA BRASILEIRA NA LITERATURA .....  | 38        |
| 2.2 MILTON HATOUM E <i>O LUGAR MAIS SOMBRIO</i> .....  | 41        |
| 2.3 URARIANO MOTA E <i>SOLEDAD NO RECIFE</i> (2009).....   | 48        |
| <b>CAPÍTULO 3 – POSSÍVEIS (RE)LEITURAS DO PASSADO EM <i>O LUGAR MAIS SOMBRIO E SOLEDAD NO RECIFE</i></b> .....   | <b>52</b> |
| 3.1 A FICCIONALIZAÇÃO DA VIVÊNCIA NOS ANOS DE CHUMBO .....   | 53        |
| 3.1.1 NARRANDO ÀS MARGENS DE UM CONFLITO .....   | 54        |
| 3.1.2 A SEMÂNTICA DO ESTADO DE OPRESSÃO.....   | 62        |
| 3.2 A MONTAGEM COMO REFLEXO DO REMEMORAR: A QUESTÃO DA FORMA .....   | 68        |
| 3.2.1 O REMEMORAR MULTIPERSPECTIVO E AUTOCONSCIENTE .....  | 69        |
| 3.2.2 A FICÇÃO E OUTRAS FORMAS.....  | 78        |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....   | <b>83</b> |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | <b>89</b> |

## INTRODUÇÃO

No dia 8 de janeiro de 2023, uma semana após a cerimônia de posse do recém-eleito presidente Luís Inácio Lula da Silva, um grupo de apoiadores do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro invadiu e depredou os prédios do Congresso Nacional, Supremo Tribunal Federal e Palácio do Planalto, localizados na capital brasileira, em uma clara tentativa de golpe de estado, marcando para sempre a história nacional.

O ato terrorista com investigação em curso, apesar de comprovadamente planejado por certo tempo, surpreendeu grande parte dos brasileiros que acompanharam atentos a horas de cobertura em noticiários de TV e em redes sociais. Mais de um ano depois, o grave afronte ao estado democrático de direito continua a repercutir de forma intensa na memória recente da nação. Como será que lembraremos desse dia futuramente? Em 50 ou 60 anos, como rememoraremos individualmente esse fato? A forma como consumimos notícias e interagimos socialmente em nosso tempo afetará nossa futura compreensão? E, por fim, enquanto nação, como narraremos esse passado?

Tentativas de resoluções a essas questões apontarão para um quadro de dúvidas e imprecisões unidas por uma certeza: narraremos esse fato a futuras gerações e a nós mesmos das mais diversas maneiras. Isso ocorre pois o ato de narrar é inerente à vivência humana, é uma forma de sistematizar o mundo e de se auto inserir nesse sistema.

Segundo Ricoeur (1994), a narração é o meio mais antigo pelo qual o homem “semantiza” o paradoxo temporal que impõe limites entre o antes, o durante e o depois. Na presente pesquisa, nos limitamos a investigar o ato narrativo, que é presente em diversas esferas (história, cinema, jornalismo, outras), dentro do espaço literário. Espaço esse em constante processo de alteração, e cada vez mais propenso ao diálogo com as formas mais diversas, como a própria história, ou ainda os estudos da memória, pautas centrais de nossa pesquisa.

Se por um lado não sabemos de forma exata como lembraremos do recente 8 de janeiro de 2023, por outro podemos vislumbrar as formas como lidamos com eventos passados que se fazem mais distantes, como é o caso do período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). São muitos os trajetos rumo a tentativas de compreensão desse ponto de nossa história nacional. Podemos citar a própria história que ganha vida em registros e documentos oficiais, ou ainda a vasta produção de filmes, documentários, dentre outros objetos artísticos.

Como mencionado, são mais caras a nossa reflexão os produtos literários, que de acordo com Zila Bernd (2013) são “[...] receptáculos de resíduos e traduções daqueles discursos e práticas do passado que deixam suas marcas de fantasmas em nós mesmos, no que chamamos nosso presente, na identidade de hoje[...].” (Bernd, 2013, p. 51).

Com intuito de compreender e refletir sobre os procedimentos com os quais a literatura revisita os anos de chumbo no Brasil, nos valeremos de uma análise comparativa entre três romances brasileiros: *A noite da espera* (2017), *Pontos de Fuga* (2019), partes da trilogia incompleta escrita por Milton Hatoum, e *Soledad no Recife* (2013), escrito por Urariano Mota.

Nos romances de formação<sup>1</sup> escritos por Hatoum acompanhamos a trajetória de formação socioemocional do personagem central, Martim, um jovem que vivencia diversos estágios de mudança a partir do momento em que seus pais, Lina e Rodolfo, optam por um divórcio, e o personagem precisa mudar, junto de seu pai, de São Paulo para Brasília, em meados de 1967.

A capital brasileira, assim como Martim, cresce às custas de severas alterações em sua estrutura física, social e política, causadas pela instauração do golpe militar executado em 1964. As dores pessoais de crescimento do protagonista são alinhavadas no tecido áspero dos anos de chumbo, que é como ficaram conhecidos os anos em que a ditadura civil-militar vigorou no Brasil.

Conduzido por recursos metaficcionalis, analisados de maneira mais precisa em capítulos posteriores, o leitor é levado à compreensão de que o personagem divide seu processo narrativo em dois momentos. Ao primeiro deles chamaremos “presente da seleção”, em que o protagonista vivencia a experiência de exílio em Paris entre os anos de 1977 e 1979. Nesse período, Martim lida com a solidão do exílio e é assombrado por recordações de seu tempo em Brasília e em São Paulo.

O ato de rememorar e dar sentido ao passado surge do sufocamento que as memórias lhe causam, impedindo-o de viver seu presente em Paris, como podemos notar no trecho: “nem tudo é suportável quando se está longe... A memória ofusca a

---

<sup>1</sup> Utilizamos o termo romance de formação na perspectiva de Franco Moretti (1999) que define o gênero como uma narrativa que trata do desenvolvimento moral, psicológico e social do protagonista desde sua juventude até a maturidade. Ou seja, contempla a jornada de crescimento, aprendizado e formação de identidade do personagem principal, como é o caso do protagonista Martim na obra em análise.

beleza da cidade” (Hatoum, 2017, p. 13). Segundo Bal (1999), o ato de revistar o passado pode surgir a partir do desejo nostálgico resultante da perda; no caso de Martim, a perda do convívio em seu país, com sua família e seu grupo de amigos, ou ainda a ânsia por usar o passado na intenção de compreender o presente, ou moldá-lo.

O segundo momento narrativo é justamente seu passado em Brasília e em São Paulo. Por meio de diários, cartas e “manuscritos: anotações intermitentes, escrita aos solavancos: palavras ébrias num tempo salteado” (Hatoum, 2017, p. 17), datilografadas e refletidas por Martim em seu “tempo de seleção”. Assim, temos um recurso narrativo que Gérard Genette, em *Figuras III* (1972), chama de retrospectção ou analepse. Em perspectiva dialógica, ao tratar da memória construída ficcionalmente, Neumann (2016) afirma que esse recurso ocorre quando o narrador “relembra seu passado, tentando impor significado às memórias que emergem de um ponto de vista presente” (Neumann, 2016, p. 336).

De modo semelhante, por também possuir um narrador que usa a retrospectção na ânsia de processar um passado traumático, temos *Soledad no Recife* (2009), romance escrito pelo pernambucano Urariano Mota. Apesar de versarem sobre o mesmo período da história nacional, no romance de Mota temos como foco narrativo a trajetória real e documentada da militante Soledad Barret, durante sua breve passagem pelo Recife, contada de um ponto de vista ficcional por Urariano por intermédio de um narrador não nomeado.

Soledad Barrett Viedma foi uma guerrilheira e militante comunista paraguaia que participava da organização conhecida como VPR (Vanguarda Popular Revolucionária). Durante sua curta estadia na capital pernambucana, entre os anos de 1971 e 1973, Soledad relacionou-se com Cabo Anselmo, agente duplo responsável por sua morte e de mais cinco integrantes do VPR, num episódio que ficou conhecido como Massacre da chácara São Bento. O trágico acontecimento foi um dos casos investigados pela Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Comissão instituída por meio da Lei nº 9.140, de 04 de dezembro de 1995 tem por objetivo reconhecimento de pessoas mortas ou desaparecidas em razão suas atividades políticas; de envidar esforços para a localização dos corpos de tais indivíduos; e de emitir parecer sobre os requerimentos relativos à indenização que venham a ser formulados por seus familiares.

O romance ambientado em Recife, mesmo ao tratar de personagens e acontecimentos reais para a história, ainda nos garante um produto ficcional, como bem nos lembra o crítico literário Flávio Aguiar na apresentação do romance em questão, quando escreve: “Urariano Mota criou uma ficção tão impressionante que parece verdade” (Aguiar, 2009, p.13).

O escritor pernambucano, assim como faz Hatoum, constrói uma narrativa pautada na rememoração, encenando ficcionalmente a construção de um testemunho. Ambos, a partir da representação do funcionamento da memória de seus narradores, pintam quadros do passado, valendo-se da ficção para transitar entre o que aconteceu e o que pode ter acontecido, remontando o passado “através dos mecanismos da memória, do esquecimento e também da imaginação, que preenche os buracos da memória” (Bernd, 2013, p. 17). O narrador criado por Mota deixa clara essa não pretensão à verdade ao afirmar “que houve fatos sobre os quais não há como discutir, e neles há mistura de outros, em uma realidade física não acontecida” (Mota, 2009, p. 53).

O interesse de nossa pesquisa habita no processo do (re)criar ficcional. Buscamos compreender de que maneira a literatura de Hatoum e de Mota, aqui representadas pelos romances mencionados, consegue penetrar o vivido através das incongruências da história e da memória, e mais que isso, verificar como os autores se valem das falhas desses mecanismos para acessar, contar e reinventar os não-ditos que assombram e opacam nosso passado.

A fim de tornar mais claras nossas reflexões, estruturamos essa dissertação em três capítulos. O primeiro tratará do entrecruzamento entre literatura, ficção e memória, bem como da trajetória percorrida pelo principal produto dessa relação: o romance histórico, da forma clássica a suas manifestações contemporâneas. Esse percurso apresenta significativas mudanças na constituição e nos objetivos de escrita do subgênero híbrido, que saiu da qualidade de imagem de representação máxima do passado amparada pela historiografia positivista, configurando-se contemporaneamente como apresentação conscientemente lacunar e alternativa de um passado contemplado pelo ponto de vista memorial no presente. Para tanto, pesquisas de Lukács (2011), Menton (1993), Esteves (2010), Fleck (2017), Halbwachs (2006), Erll e Nünning (2016) e Neumann (2016) foram utilizadas nesse primeiro momento.

Na segunda parte de nossa pesquisa refletimos sobre a ditadura civil-militar como material da ficção histórica, bem como sua relevância, significância e capacidade de suscitar discussões, produções e recorrentes revisitações ao Brasil contemporâneo. Além disso, fez-se necessário um levantamento de considerações críticas acerca tanto dos escritores Milton Hatoum e Urariano Mota, quanto de suas obras escolhidas como objetos de análise dessa pesquisa.

Por fim, antecedendo nossa conclusão, executamos uma análise comparativa entre as obras *Soledad no Recife* (2009), *A noite da espera* (2017) e *Pontos de Fuga* (2019). Consideramos todo o material teórico que antecede a discussão a fim de refletir sobre elementos como os narradores (Martim e o narrador sem nome), o espaço (Brasília, Recife e São Paulo), a condução metaficcional, a pluralidade de perspectivas e vozes, e o uso de documentos, registros, fatos e figuras históricas. Além disso, é pauta de discussão o diálogo entre esses elementos de composição ficcional e os modelos de escrita que antecedem e coexistem ao romance histórico contemporâneo.

Isso posto, destacamos que a referida pesquisa é relevante por intencionar a contribuir com a fortuna crítica dos autores dos romances em questão, trazendo discussões e propondo novos olhares interpretativos a respeito das obras em estudo. Além disso, o cinquentenário do golpe militar de 1964, em 2014, bem como a chegada aos 60 anos em 2024, tornam a temática relacionada a esse momento histórico cada vez mais presente, seja por meio das mídias ou das artes.

Ademais, é necessário ainda citar a recente onda de saudosismo ao modelo ditatorial que ganha vigor em meio a movimentos e ideologias antidemocráticas, culminando em episódios como o relatado no início dessa introdução. Dessa forma, a publicação e estudo de obras sobre esse capítulo da história nacional se fazem cada vez mais necessárias; mais que isso, assumem a função de manter viva essa memória.

A partir dessa visão sobre o papel da Literatura, Fonseca Júnior (2019) pontua que esta seja “meio propício para resistência, empenhando-se em deixar vivo na memória o passado sangrento de um período autoritário e repressivo” (2019, p. 133). Em perspectiva dialógica, Regina Dalcastagnè (1996) afirma que toda produção, incluindo romances como os discutidos aqui, que em certa instância apresentam personagens oprimidos por Estado autoritário, é equiparada à categoria de documentos essenciais para a compreensão de “um tempo que ainda não nos foi

revelado por inteiro, de uma história que se tem de continuar fazendo, múltipla e indefinidamente” (Dalcastagnè, 1996, p. 17). Portanto, é papel da Literatura, bem como dos estudos acerca dela, fazer com que se ouçam os ecos de uma geração silenciada, mas que não deve ser esquecida.

Sendo assim, refletir sobre obras como *A noite da espera*, *Pontos de Fuga e Soledad no Recife*, que se apresentam como imagens alternativas de um passado coletivo, se faz relevante à medida em que vivenciamos, atualmente, desafios que suscitam um movimento de reconstrução do passado. Ao defender uma estética dos vestígios memoriais, Zilá Bernd (2013) destaca a importância do entendimento do papel da literatura na reconstituição da história. Nas palavras da pesquisadora, faz-se importante entender como os “detritos, elementos fragmentares que permaneceram nas memórias individuais e coletivas...” (Bernd, 2013, p.18) utilizados pela literatura participam dessa reconstrução.

## CAPÍTULO 1 – MEMÓRIA, HISTÓRIA, FICÇÃO E A ELABORAÇÃO DE (RE)LEITURAS DO PASSADO

A perda de um princípio explicativo único precipitou-nos num universo fragmentado, ao mesmo tempo em que promoveu todo objeto, seja o mais humilde, o mais improvável, o mais inacessível, à dignidade do mistério escrito. (Nora, 1993, p. 19)

Pierre Nora, em sua obra *Les lieux de mémoire*, publicada originalmente em 1984, aponta conceitos cruciais ao entendimento da relação entre os saberes que intitulam nosso capítulo inicial. Segundo o pesquisador, memória e história não devem ser entendidas como sinônimos; pelo contrário, representam um par repleto de oposições.

Dessa forma, para Nora, a história seria uma “reconstrução incompleta do que não existe mais...pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá vocação para o universal” (Nora, 1993, p. 9)<sup>3</sup>. Em oposição, a memória seria esse elo vivido no presente, objeto inacabado, propício a evoluções, revitalizações. Enquanto a história almeja apresentar uma reconstituição livre de ausências e lacunas, a memória tem como elemento principal de sua constituição o ausente, o falho, o perdido, o transferido, o censurado.

Considerando essas oposições, o pensador francês ainda nos leva a refletir sobre as alterações vivenciadas por sociedades, em especial as novas nações, que passaram por um intenso processo de independência que teve como consequência a historicidade e o fim das chamadas ideologias-memórias. Assim, história e memória saíram da condição de objetos de adequação para serem objetos de reformulação e questionamento. Consequentemente, “a materialização da memória, em poucos anos, dilatou-se prodigiosamente, desacelerou-se, descentralizou-se, democratizou-se” (Nora, 1993, p.15).

É o percorrer desse trajeto (que tem como ponto inicial, história e memória como objetos de validação de uma narrativa absoluta, e como ponto atual, esses mesmos elementos como material de reconstituição questionadora do passado) que elegemos como fio condutor desse capítulo. Assim, visamos apresentar a relação da ficção literária com ambas as fases mencionadas, bem como o processo de transição

---

<sup>3</sup> Utilizamos aqui não o texto original, mas uma tradução de um de seus capítulos (Entre memória e história: a problemática dos lugares) feita por Yara Aun Khoury, com publicação em 1993.

entre esses momentos através das alterações conceituais e estruturais dos produtos da ficção, em específico os romances históricos.

Em prol de melhor organização e compreensão, o capítulo foi dividido em dois momentos. O primeiro tratará, principalmente, da relação entre ficção e história em tempos em que a ficção se limitava a pintar quadros absolutos da nação, e tinha por objetivo a reconstrução de um passado sem lacunas ou falhas. Já a segunda metade versa sobre a ascensão da memória, do regime de descontinuidade, do testemunho individual, enfim, do subjetivismo e do questionamento às percepções de imagens totalizantes do passado.

### **1.1 Do entrecruzamento entre ficção, história e memória: a ficção como espaço de legitimação da história**

Antes de adentrarmos na discussão proposta em título, consideramos importante alertar que não é nossa pretensão esmiuçar todos os passos e percalços que permearam e permeiam a relação entre literatura, história e memória, visto que seria algo improvável de se fazer no espaço que delimitamos para essa tarefa. Sendo assim, o que apresentaremos nos parágrafos a seguir são apenas breves considerações teóricas, com o objetivo de esclarecer a relação que proporciona o nascimento de obras, como as que aqui são refletidas.

Em um passado que antecede a grande virada de pensamento proporcionada pelo romantismo, as linhas imaginárias e teóricas que delimitavam e especificavam os saberes eram bem menos visíveis. Nesse período, história e literatura eram apreciadas de maneira mais harmônica e conjunta, por compartilharem a função de buscar “orientação e compreensão do presente pelo revisionismo do passado, em busca de novas projeções para o futuro” (Fleck, 2017, p. 28).

No entanto, ambas as áreas foram submetidas a um afastamento que parte da evidenciação de suas singularidades, e conseqüentemente da busca pela construção de uma identidade própria. Nesse sentido, tornou-se evidente a distinção funcional entre elas, sendo a história um saber científico e a literatura uma integrante do espaço das artes. Apesar de clara, essa delimitação não impediu que história e literatura se entrecruzassem novamente.

Milton (1992) esclarece que a ficção literária e a história se aproximam a partir de um conjunto de características compartilhadas: a representação da vivência

humana, o uso narração e a estruturação a partir da categoria do tempo. Esse entrecruzamento também é refletido, de modo mais aprofundado, por Paul Ricoeur (1997), que afirma que nesta relação (historiografia e ficção) houve certa tendência de aproximação à medida em que se passou de uma fase, denominada por ele, de “heterogeneidade das intenções”, para uma fase de interação. Ambos os apontamentos convergem no sentido de confirmar que esse entrecruzamento surge a partir do destaque das afinidades formais e finais entre os campos.

Para um melhor entendimento desse entrecruzamento narrativo, Ricoeur o prova em dois momentos de sua tese. No primeiro, “a historização da ficção”, seu pensamento dialoga com duas das características apontadas acima por Milton (1992), ao considerar que a ficção espelha a história, ao passo que ambas possuem a função de narrar algo. Nesse sentido, “a narrativa de ficção é quase histórica, na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor” (Ricoeur, 1997, p. 329).

Em um segundo momento, “ficcionalização da história”, Ricoeur destaca “o papel do imaginário no encarar do passado tal como foi” (Ricoeur, 1997, p. 317). Para o pesquisador, o imaginário possui lugar assinalado tanto na história quanto na ficção, “visto que o ter-sido não é algo observável” e que a intenção de reconstruir o passado é feita por historiadores, de maneira quase intuitiva. Seguindo essa linha de raciocínio, se atribuímos a função imaginativa ao historiador, de modo semelhante, na mão contrária, podemos também atribuir ao leitor de história, que a recebe de modo ativo e subjetivo, causando assim também, o efeito de ficção.

Apesar de coerente, a aproximação ilustrada pelo pensamento de Ricoeur esbarra em algumas importantes especificidades atribuídas ao longo dos tempos à historiografia, principalmente se a considerarmos em sua forma tradicional positivista. Nesta, temos a defesa da história enquanto ciência autêntica, meio de memória por excelência, produtora de “verdades”, que se opõe à liberdade criativa da literatura. Desse modo, acreditamos que o fator “imaginação”, apontado por Ricoeur, encontra-se limitado ao material documental, que, portanto, está “sitiado pelo critério da ‘verdade’” (Milton, 1992, p. 08).

É nesse solo de incertezas, afinidades, oposições, sobreposições, aproximações e distanciamentos, que surge ainda no século XIX o fruto da relação entre os dois campos aqui debatidos: o romance histórico. Inicialmente situada em um contexto em que a história ainda era o meio de memória por excelência, ou como

define Pierre Nora, um “quadro unitário que encerrava a consciência da coletividade” (1993, p.12), a produção de romances históricos funcionou como objeto de validação dessas imagens produzidas pela história.

Se imaginarmos uma linha cronológica que dê conta de organizar as principais e relevantes reflexões sobre a trajetória do conceito de romance histórico, encontraríamos na ponta esquerda dessa linha, as contribuições de György Lukács. Em *O romance histórico* (1955), o teórico sintetiza informações como surgimento, motivações, definições e exemplos do que ele acredita representar o romance que objetiva “ficcionalizar” um período histórico.

Ao conceituar o romance histórico, o filósofo estabelece como ponto de partida a obra inglesa *Waverley* (1814), escrita por Walter Scott, no século XIX, quem o teórico considera o pioneiro neste ramo de escrita. Segundo Lukács, o novo modelo de escrita inaugurado por Scott surge em função do momento de instabilidade vivenciado na Europa entre o fim do século XVIII e início do século XIX. Tal inconstância pode ser notada, por exemplo, na Alemanha, que vivia um momento de fragmentação política e econômica, causada pelo choque entre a ideologia iluminista e o atraso econômico vivenciado no país. Essa fragmentação contribuiu para a necessidade de um renascimento nacional, que só se concretizou a partir do desenvolvimento do historicismo, influenciando a formação de obras históricas, como a de Scott.

De maneira semelhante, a necessidade do historicismo também ocorre durante a Revolução Francesa e as guerras napoleônicas, pois é a partir da eclosão destas que as massas se enxergam como indivíduos que vivenciam a história. Segundo Lukács, isso ocorre em razão dos estímulos das repúblicas em guerra, que, interessadas em criar exércitos de massas, elevam seu nível de quantitativo à qualitativo, através do que o filósofo chama de “guerras de propaganda”. Estas fazem com que as massas tomem ciência, de forma clara, dos conteúdos e finalidades do contexto de guerra a que estão inseridas.

Portanto, o filósofo descreve a mudança que ocorre no olhar da sociedade, em relação à história, em razão da ocorrência das inúmeras revoluções e guerras ocorridas nesse período, que acabam por diminuir a impressão de naturalidade, que antes se tinha, em relação aos acontecimentos históricos. Essa celeridade contribuiu para que a história se tornasse experiência das massas, principalmente na Europa, culminando assim no historicismo, que seria esse despertar de uma necessidade de se apreender a própria existência.

Ainda segundo o pensador húngaro, esse contexto histórico e social de revoluções serve de base econômica e ideológica para o surgimento do romance Scottiano, que apesar de ter como fio condutor a relação entre história e literatura, que conforme o crítico já perdura por séculos, se mostra inédita em sua forma. Esse ineditismo se justifica por comparação, pois apesar de que, na história da literatura universal já se trabalhasse temáticas históricas bem antes do surgimento da obra de Scott, que podem ser notadas desde a Idade Média, a obra em questão se diferencia de suas antecessoras de cunho “histórico” em vários aspectos, que segundo o filósofo, tornam a obra única e distinta.

Desta forma, para salientar essa diferença, Lukács elenca alguns fatores que diferenciam a literatura Scottiana de suas antecessoras, dentre eles, a presença, do que ele vem a nomear de “elemento especificamente histórico”, que seria, “[...] a particularidade dos homens, que deve derivar da especificidade de seu tempo” (2011, p. 33), como exposto na passagem:

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. (Lukács, 2011, p. 60)

Ou seja, para o húngaro as obras anteriores se dedicavam apenas em trazer a história enquanto temática, explorando apenas aspectos próprios da época vivida pelo escritor. Elas não possuíam a preocupação com o elemento especificamente histórico, que seria a retratação em totalidade da psicologia, modos e costumes dos sujeitos da época em questão, aspecto pelo qual a obra de Scott se distingue.

Além dessa característica, o herói de Scott, segundo Luckács, também se diferenciava dos demais por seu caráter mediador, que surgia por ter contato com ambos os lados em conflito e estar sempre em “[...] solo neutro sobre o qual as forças sociais opostas possam estabelecer uma relação humana entre si” (Luckács, 2011, p.53). Dessa forma, o herói possui o papel de mediar e também a função de aproximar o leitor humanamente em dois lados, visto que se mantém neutro, mas em contato com ambos.

Além do herói mediano, Scott ainda apresenta as grandes personalidades históricas que surgem apenas após a descrição das condições reais de vida, como as camadas da população se comportam e depois de termos nos “[...] transformado em

participantes compassivos e conscientes dessa crise, depois de termos compreendido bem os fundamentos dos quais ela emerge, porque razões a nação se cindiu em dois lados [...]” (Luckács, 2011, p. 55).

Só então, o grande herói histórico é apresentado, aparentando toda sua real grandeza histórica, porém humanizado, ou seja, possuindo vícios e virtudes. Ele tornar-se distinto do herói romântico até mesmo por ser apresentado como coadjuvante, pois a narrativa concentra-se nas ações dos personagens historicamente desconhecidos.

Ainda de acordo com o crítico húngaro, Scott se destaca pela construção nada comum de seus personagens, que em algumas de suas obras, como é o caso de *Waverley* (1814), encontram-se inseridos em um contexto de declínio e mudanças socioeconômicas. Esse contexto é convertido em enriquecimento ficcional psicológico desses personagens, fazendo com que declínios sociais como o da sociedade gentílica sejam retratados como tragédia heroica.

Assim, Luckács reforça a premissa de que Walter Scott inaugura o chamado romance histórico clássico, não apenas por tratar de períodos históricos conturbados, retratando os acontecimentos relevantes de cada época, mas sim pela sua representação histórica da psicologia dos indivíduos que a vivenciaram. Desse modo, ficcionaliza essa vivência por meio de um anacronismo essencial para o entendimento do público leitor, que entra em contato, por meio da literatura Scottiana, com a representação da realidade de períodos históricos distantes de seu presente.

Mesmo sem trazer um panorama completo do que foi considerado romance histórico clássico, podemos notar o excesso de regras, que buscavam “encaixar” as obras em um modelo único. No entanto, como nos alerta Compagnon (2011), toda produção literária, e aqui podemos incluir os romances históricos, é produto de realidades sociais, portanto, a literatura, de modo geral, é uma “[...] realidade complexa, heterogênea e mutável” (Compagnon, 2011, p.44).

A forma de se produzir e recepcionar a literatura que trabalha com história também se alterou, conforme as necessidades, objetivos e concepções de cada tempo e sociedade. Dessa maneira, como aponta o pesquisador Gilmei Fleck na obra teórica *O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção* (2017), mesmo ainda na primeira metade do século XIX os parâmetros estabelecidos por Scott começam a ser rompidos, culminando assim, na forma do romance histórico tradicional. A partir

de obras como *Cinq Marsm*, escrita por Alfred de Vigny, e *Xicoténcatl*, publicada anonimamente, ambas em 1826, é perceptível o rompimento com características chaves estabelecidas a partir do modelo scottiano.

Nessa nova forma em que a narrativa histórica se apresenta, Fleck (2017) elenca algumas das principais características do “novo modelo”. Dentre essas, o protagonismo de personagens e eventos históricos; a exaltação e mitificação do passado e de seus heróis, transformando-os em modelos para o presente; a retitude cronológica, que sugere uma história incontestável e a validação da história oficial hegemônica.

Se considerarmos ambos os moldes apresentados até aqui, é possível, apesar das claras diferenças, aproximá-los por uma característica comum: o diálogo mais harmonioso com a história tida como oficial. Ambas, em níveis distintos, endossam, legitimam e mitificam os grandes nomes e acontecimentos, antes narrados pela história. Entretanto, novamente, possibilitado pela plasticidade literária e pela vivência e consciência de inúmeros processos sócio-políticos, o romance histórico ressurgiu respirando novos ares e se alimentando de novas perspectivas, sendo essas de teor mais crítico e questionador em relação à história, como veremos no tópico adiante.

## **1.2 Do entrecruzamento entre ficção, história e memória: a ficção como espaço de questionamento à história**

Retomando o conceito de historicismo apontado a partir das ideias Luckacsianas, temos o aflorar da necessidade de apreender a própria história surgindo em situações-limites, eventos catastróficos, momentos de intensa mudança social. O filósofo aponta como exemplos de estopim para o historicismo, momentos de instabilidade social vivenciados pelo povo europeu.

Para além das crises e declínios das nações europeias, todo o arco histórico de “descobrimento”, colonização e independência das Américas também proporcionou a necessidade de as novas nações independentes apreenderem sua própria história. Por terem suas trajetórias narradas pelos colonizadores, as sociedades do novo mundo vivenciaram e vivenciam um intenso processo de resgate de sua voz, de revisitação e questionamento de sua própria tradição.

Esse processo de resgate surge simultaneamente ao despertar da ilusão da possibilidade de representação total do passado, seja pela história ou pela ficção. Assim sendo, com o avanço da necessidade de recontar a própria história,

principalmente por parte das sociedades latino-americanas, e com a tomada de consciência da impossibilidade de uma tradução absoluta do passado, a representação das nações do passado são, cada vez menos, quadros singulares detentores da consciência de coletividade para serem, cada vez mais, retratos subjetivos, particulares e opacos.

Conseqüentemente, a memória, que é um registro mais seletivo que a história por atuar entre a lembrança e o esquecimento, é, cada vez mais, elemento valioso no processo de construção das ficções que lidam com o passado real, como aponta Márcio Seligman-Silva no excerto abaixo, presente na introdução da obra *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes* (2003):

Conceitos como progresso e ascensão linear da história dão lugar à ascensão do registro da memória – que é fragmentário, calçado na experiência individual e da comunidade, no apego a locais simbólicos e não tem como meta a tradução integral do passado (Seligman-Silva, 2003, p. 65).

Desse modo, a produção artística e literária contemporâneas tem como miolo o trabalho com a memória, deixando de ser a narração de uma trajetória de vitórias para explorar os fragmentos e estilhaços do ontem, para que assim nos deparemos não mais com a retitude intacta do percurso histórico, mas sim com “um palimpsesto aberto a infinitas releituras e reescrituras” (Seligman-Silva, 2003, p. 389). No entanto, antes de refletirmos sobre a presença da memória no processo de elaborações ficcionais, fez-se necessário apresentar, no tópico adiante, um apanhado sobre as principais teorias acerca das configurações e usos desse saber.

### **1.2.1 Teorias da memória: do fragmento ao reconstruído**

De acordo com reflexões propostas por Zilá Bernd (2013) em *Por uma estética dos vestígios memoriais*, a memória é qualificada como elemento integrante de várias disciplinas, como é o caso dos eixos (história e literatura) de nossa pesquisa. Essa interdisciplinaridade é possível na medida em que a memória apresenta o atrativo da reconstrução, caro às disciplinas com que interage, seja por emular o status de processo em movimento, seja por ser uma “forma fragmentária e inacabada” (Bernd, 2013, p.25).

Ainda segundo Bernd, ao tratarmos dos estudos acerca da memória é preciso registrar o papel fundamental do pensamento francês na elaboração das principais

teorias sobre esse objeto. Teóricos franceses como Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur e Pierre Nora foram essenciais na busca pela compreensão da memória e suas características.

Ao refletir sobre a forma da memória, Paul Ricoeur em *A Memória, a História, o Esquecimento* (2007), obra seminal no campo desse estudo, salienta a não confiabilidade como condição crônica do registro memorial. Segundo o pesquisador, isso ocorre porque o ato de lembrar é automaticamente associado à criação de imagens, fragilizando o limite entre lembrar e criar. Logo, a capacidade de rememoração estaria intimamente ligada à capacidade imaginativa, o que resulta no comprometimento da credibilidade atribuída à memória.

Apesar dessa constatação, a partir de um levantamento de distinções entre lembrar e imaginar, Ricoeur estabelece que a memória difere da imaginação por não apenas representar algo, mas sim trabalhar com o processo de reapresentação de algo já ocorrido em tempo anterior. Apesar de qualquer descrença, a memória ainda se apresenta como nosso último referencial na busca pelo que um dia passou.

Ao também tratar sobre a disposição da memória, Maurice Halbwachs em *A memória coletiva*, obra publicada originalmente em 1950, defende que o testemunho de acontecimentos passados é usado para reforçar, questionar ou completar certas percepções e colocações. Para tanto, a primeira “testemunha” a ser levada em consideração é o “eu”, que possui a percepção do que de fato foi visto pelo indivíduo e a percepção construída por lembranças passadas, ou ainda opiniões baseadas em depoimento externo. Ou seja, o ato de tentar montar um parecer acerca de qualquer circunstância carrega um confronto entre a visão que se tem no presente e aquela construída individual e coletivamente.

É nesse sentido que o sociólogo francês defende a tese de que nunca estamos sozinhos, pois “as lembranças são coletivas e nos são lembradas pelos outros, mesmo quando só nós estivermos envolvidos” (Halbwachs, 2006, p. 32). Portanto, mesmo que se esteja sozinho, o olhar sempre será coletivo, carregado de percepções alheias, seja por lembranças de conversas, leituras ou pelo uso de um ponto de vista de outrem.

Ao considerar Ricoeur (2007), temos uma perspectiva menos definitiva sobre o caráter coletivo e subjetivo da memória. Se para Halbwachs (2006) a memória é sempre coletiva, mesmo quando aparentemente individual, para Ricoeur (2007) é natural pensá-la como algo pessoal, afinal a edificação de uma identidade individual

constrói-se em paralelo às lembranças, ou seja, o que o sujeito é se identifica com suas próprias memórias. Assim, Ricoeur busca um estágio de intermédio, que seria onde ocorrem as permutas entre o “eu” e os “outros”.

Ainda à luz do pensamento de Halbwachs (2006), citamos o conceito de quadros sociais, que segundo o teórico seriam instrumentos criados a partir da memória coletiva e que são capazes de reconstruir uma imagem do passado contemplativa da mentalidade prevalecente por determinado período em uma sociedade. Nesse sentido, entendemos as elaborações ficcionais como um dos meios de se pintar quadros sociais do passado.

No entanto, antes de tomarmos por referência os conceitos de Maurice Halbwachs ou Paul Ricoeur para discutirmos os produtos da ficção, é necessário refletir sobre a memória atribuída aos narradores de romances e a memória mencionada pelos teóricos. Cremos que ao ponderar sobre a temática da memória, Halbwachs, Ricoeur e inúmeros outros teóricos que se ocuparam dessa tarefa referem-se a uma memória real, mesmo com todas as aspas que requer essa qualificação. Cogitemos: estaríamos aqui discutindo apenas o papel que a memória exerce no plano da realidade, ou esse conceito se estenderia a obras ficcionais?

### **1.2.2 A memória como elemento da ficção**

Aristóteles em sua *Poética* (2008)<sup>4</sup> defende que a poesia é uma imitação (mimesis) da realidade, uma representação artística da vida, mesmo que essa imitação não seja o único objetivo da arte, como trataremos melhor adiante. Se considerarmos que a memória é um elemento inerente à vivência humana, não deveríamos considerá-la também como elemento a ser imitado, tal qual os sentimentos, ações, conflitos e demais elementos? Ou seja, a memória construída dentro do cosmos ficcional também não seria memória, devendo ser apresentada enquanto construto seletivo, individual, e ao mesmo tempo, produto de seu meio?

Ao utilizarmos o termo *mimese da memória* é provável a fácil e rápida associação ao processo de mera reflexão ou imitação. No entanto, ao tratarmos desse conceito no contexto de representação literária da memória, nos referimos a ideias

---

<sup>4</sup> O ano referenciado trata da edição utilizada nessa pesquisa, visto que a obra de Aristóteles foi escrita por volta de 300 anos a.C.

como as defendidas por Paul Ricoeur (1997), que considera o conceito de modo mais complexo, o definindo como criação ativa de realidades.

Nessa colocação, Ricoeur propõe o processo de mimese em três níveis: I – o processo de referência ao mundo extratextual; II – a configuração textual que cria o objeto ficcional, e III – o processo de refiguração por parte do leitor. Mais que uma mera imitação, o procedimento de mimese engloba três dimensões: os sistemas culturais semânticos, o fazer literário e a recepção. Para que assim, a realidade não seja “apenas refletida, mas criada poeticamente” (Erll; Nünning, 2016, p. 248).

Além disso, ainda podemos estabelecer outras pontes entre memória e literatura, visto que a memória, assim como a literatura e a história, está sujeita a atos individuais de intervenção. Sob amparo teórico dos estudos de Hutcheon (1991), história e ficção aproximam-se em razão da natureza de serem discursos carregados de intencionalidade seletiva, produtos de seu meio social. De modo semelhante, podemos aliar a memória a esse complexo por ela também estar “aberta à revisão e manipulação social [...] uma instância de ficção em vez de uma impressão, mais frequentemente de esquecimento do que recordação” (Erll; Nünning, 2016, P. 246 *apud* Bal, 1999, vii).

Segundo Erll e Nünning (2016) em *Conceitos e métodos para o estudo da literatura enquanto memória cultural*, o estudo dos conceitos de memória associados ao fazer literário é um campo de pesquisa recente. De acordo com os pesquisadores, a partir de discussões propostas por nomes como Halbwachs e Warbug, considerados pioneiros deste tipo de estudo, a memória vem sendo discutida de forma crescente em âmbito social, cultural e político. Assim, tanto ela quanto a literatura, bem como a presença recíproca de seus elementos constitutivos em ambos os fazeres, vêm sendo amplamente discutidas em ambientes acadêmicos.

Convergindo com o proposto por Erll e Nünning (2016), Birgit Neumann (2016) em seu artigo *A representação literária da memória* afirma que apesar de sempre haver interesse sobre o estudo das representações literárias da memória individual e coletiva, este ainda é um campo considerado recente. Há inclusive um movimento de procura a alternativas viáveis por parte de estudiosos de romances que representam o funcionamento da memória em suas páginas; esse amparo teórico é buscado em áreas como a psicologia, etnologia e história. Esta última, inclusive, é utilizada nesta pesquisa como um dos eixos.

Segundo os Erll e Nünning (2016), o caminho para o entendimento dos elos que conectam literatura e memória é perpassado por três eixos possíveis de pesquisa. O primeiro deles é chamado pelos teóricos de memória da literatura, que corresponde a relação de intertextualidade própria à estrutura literária. O movimento de repetição entre gêneros e formas, encarado nessa leitura como uma espécie de memória involuntária e natural, ultrapassa fronteiras geográficas e temporais na execução do processo de escrita criativa.

O segundo eixo de pesquisa proposto por Erll e Nünning (2016) é mais caro à nossa análise e é peça-chave no processo de condução desta discussão. Trata-se da representação literária da memória, também chamada pelos teóricos de mimese da memória. Esse eixo possui como objeto de estudo as estratégias utilizadas por literatos a fim de ilustrar “funções, processos e problemas da memória no meio ficcional, através de formas estéticas” (Erll; Nünning, 2016, p. 248).

Por fim, o terceiro elo de conexão entre a literatura e a memória trabalha a produção literária enquanto meio para memória coletiva, capaz de interferir no processo de formação e transformação cultural. Em nossa discussão, tanto o segundo quanto o terceiro eixo proposto pelos teóricos possuem extrema relevância na condução de raciocínio, sendo o processo de mimese da memória o foco dos tópicos discutidos a seguir.

Dessa forma, existem obras, como os romances discutidos em nossa pesquisa, que “disseminam modelos influentes de memórias individuais e culturais, bem como da natureza e funções da memória” (Neumann, 2016, p. 333). A essas literaturas, Neumann atribui o nome de ficções de memórias. Segundo o pesquisador, seriam textos que retratam o funcionamento da memória, resgatando fatos do passado em busca de respostas que se fazem necessárias no tempo presente.

Ainda segundo Neumann (2016), nas ficções de memória ocorre o uso de ferramentas narrativas e técnicas estéticas que visam a encenação do funcionamento da memória. Para tanto, essas narrativas possuem o narrador que Neumann chama de figura relebrante, pois opera em alternância entre passado e presente, misturando-os de maneiras múltiplas e complexas a fim de que “a ordem cronológica seja dissolvida à custa da experiência subjetiva do tempo, sendo os desvios carregados de significados pois ilustram o funcionamento da memória” (Neumann, 2016, p. 336).

Essa fusão entre a perspectiva presente e a recordação do passado ocorre em paralelo a uma autorreflexão dos processos de funcionamento da memória, evidenciando a problemática e os limites da apropriação do passado. Desse modo, esses romances destacam a natureza construída da memória, ao sublinharem sua não confiabilidade, levando o leitor a reconhecer a inconsistência do processo narrativo e a incredibilidade do narrador e de seu relato.

Outro dispositivo apontado por Neumann como fundamental na construção estética das memórias no campo ficcional é a estrutura de perspectivas. Segundo o pesquisador, nas ficções de memória é adotado o modelo de multiperspectivismo, em que mais de uma visão sobre o passado são contempladas, friccionando versões de um mesmo passado e contribuindo para o questionamento de uma perspectiva hegemônica.

Neumann ainda aponta a semantização do espaço como instrumento de encenação ficcional do resgate da memória. Nessa perspectiva, representar o espaço como expressão simbólica de recordações individuais ou coletivas pode “evocar inúmeros ecos e nuances do passado de uma comunidade” (Neumann, 2016).

Halbwachs também defende o espaço como um dos principais instrumentos necessários na construção do que chamou de quadros sociais, pois o espaço seria um lugar praticado, assim as memórias ressurgem de modo mais significativo quando associadas aos seus espaços de vivência. Isso se justifica, segundo Halbwachs, pois apenas o espaço é estável o suficiente para atravessar as fronteiras do tempo sem se corromper ou perder seus elementos. Em consonância a essa ideia, Bernd reforça que “mesmo as memórias mais pessoais se explicam em função de nossas relações com os diversos ambientes coletivos onde os fatos que deram origem a essas lembranças foram vivenciados” (Bernd, 2013, p.30).

Em diálogo com os conceitos de Halbwachs, Bernd e Neumann, Pierre Nora (1993) propõe a problemática dos lugares de memória, que não seriam necessariamente espaços físicos, mas também espaços simbólicos, como celebrações, museus, emblemas, monumentos. Eles carregam consigo a ilusão da eternidade. Assim, segundo Nora, vivenciamos uma época em que “não se celebra mais a nação, se estudam suas celebrações” (Nora, 1993, p. 14).

Diante do exposto, podemos atribuir à memória importância capital no processo de estabelecimento de um novo comportamento da produção ficcional, centralizando em seu fazer dispositivos estéticos como a fragmentação temporal, o

multiperspectivismo, a simbolização do espaço e a evidenciação da dificuldade de apropriação do passado. Assim, a produção contemporânea de romances históricos é fruto dessa nova abordagem subjetiva. No tópico a seguir tratamos mais a fundo dos modelos e configurações contemporâneas da produção desse subgênero do romance, bem como da ampliação e diversificação de suas estratégias escriturais.

### **1.2.3 O romance histórico na contemporaneidade: entre inovações, resgates e singularidades**

Considerando o despertar da ilusão da possibilidade de tradução integral do passado e o tratamento dos registros da história e da memória como dispositivos de questionamentos desse passado, é possível enxergar novos modelos de romances históricos, frutos desse novo pensamento. É o caso do novo romance histórico da América Latina, pesquisado por estudiosos como Seymour Menton, e a metaficção historiográfica, teorizada principalmente por Linda Hutcheon.

Ambos surgem majoritariamente no contexto latino-americano em decorrência do processo de colonização ocorrido no último milênio. A partir da consciência sócio-histórica de que nossa história vinha sendo contada sob uma perspectiva eurocêntrica, essas novas narrativas trazem em sua essência a criticidade, que questiona e reconta marcos históricos como os “descobrimientos” e o processo de colonização. Assim, nessa nova fase o grande diferencial encontra-se na contestação do discurso historiográfico e na busca por expor perspectivas distintas da europeia em registros.

De acordo com os estudos de Menton (1993), o novo romance histórico da América Latina surge no fim da década de 1940, mais especificamente no ano de 1949, com a publicação de *El reino de este mundo*, escrito por Alejo Carpentier. No entanto, para o crítico o novo romance histórico só adquire predominância a partir do fim da década de 1970, e segue em ascensão nas últimas décadas. Esse fenômeno ocorre, segundo Menton, muito em razão da proximidade do quinto centenário de “descoberta” da América, que traz de volta questionamentos à história oficial, além de colocar em evidência os laços históricos compartilhados por países latino-americanos e ainda reacender a polêmica entre críticos e defensores da conquista ibérica da América.

Menton (1993) ainda elenca as principais características próprias ao novo romance histórico. A primeira delas diz respeito à apresentação de alguns

pensamentos filosóficos aplicáveis a diferentes períodos históricos em detrimento do foco na reprodução mimética do período histórico ficcionalizado. Somadas a isso, as ideias que mais se destacam são as de questionamento à verdade histórica e a imprevisibilidade dela, uma abertura a eventos inesperados e surpreendentes.

Outras características listadas por Menton são a distorção consciente da história, por meio de omissões, exageros e anacronismos; a ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos, contrariando assim a fórmula cunhada por Scott de ter protagonistas fictícios; a inserção de comentários do narrador sobre o processo de criação, ou metaficção; a intertextualidade, dialogismo, carnavalização, parodia e heteroglossia.

Compartilhando de finalidades semelhantes, a metaficção historiográfica também se constitui a partir de uma visão crítica da história. No entanto, o que a diferencia do novo romance histórico estudado por Menton são suas formas e estratégias escriturais. Nessa modalidade, de acordo com estudos de Hutcheon (1991), a ficção deve se apresentar como mais uma das versões construídas e elaboradas discursivamente pelo homem, assim como a história. Esse conceito retoma o que já foi discutido na introdução desse capítulo, no tocante ao aspecto de que história e ficção são incapazes de atingir o status de “verdade” por serem discursos permeados por intromissões ideológicas, condicionados por aspectos contextuais que os determinam.

O termo cunhado por Linda Hutcheon entrega as principais características da modalidade: o forte teor reflexivo e a autorreferencialidade. As metaficções historiográficas trazem consigo o forte diálogo entre narrador e leitor, em que é revelado o processo de construção da narrativa, incluindo escolhas, direcionamentos e descartes de peças narrativas, em prol da elucidação da máxima de que, tanto história quanto ficção podem ser manipuladas de acordo com os objetivos de quem as utiliza. Dessa maneira, a pesquisadora defende que essa nova leva de produtos ficcionais é fruto de um paradoxo ocorrido pelo reencontro entre literatura e história no contexto pós-moderno; portanto, a metaficção historiográfica “reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico (Hutcheon, 1991, p.121).

Recorrendo aos estudos de Gilmei Fleck (2017), é possível elencar, assim como feito ao tratar das demais modalidades, as principais características presentes no modelo de escrita denominado metaficção historiográfica. Temos assim, o uso de

uma multiplicidade de perspectivas, sendo ao menos uma dessas de teor metaficcional; o desvelar dos mecanismos estruturais de composição da narrativa, explicitando a situação enunciativa do romance, a partir do constante diálogo narrador/leitor; confluência entre história, ficção e teoria; a elevação de vozes periféricas e ex-cêntricas, proporcionando uma perspectiva da história a partir da visão dos silenciados por ela; reflexão constante sobre a impossibilidade de conhecimento verdadeiro sobre o passado e a inserção da história como objeto de questionamento, feita por recursos como a paródia e as intertextualidades.

Destacadas as quatro formas de apresentação do romance histórico (clássico, tradicional, novo e metaficcional), é possível verificar dois grupos que se opõem a partir do tratamento que designam ao material histórico. O primeiro, formado pelas duas modalidades inicialmente apresentadas, tende a dialogar pacificamente com o discurso histórico, por meio da exaltação, legitimação ou sacralização de seus heróis e acontecimentos “oficiais”. Por outro lado, as duas últimas modalidades apresentadas representam a virada crítica, caracterizada pelo embate e questionamento ao material histórico. Assim, é válida a reflexão sobre a predominância dessas tendências dentro da produção contemporânea. É possível um caminho de mediação?

Antes de ambicionarmos produzir qualquer tentativa de resposta a esse questionamento, devemos deixar registrado que responder tais perguntas, considerando a natureza da contemporaneidade, é uma tarefa complexa, que provavelmente não será satisfatoriamente executada. Isso, pois, segundo Agamben (2013), o estado de contemporaneidade é perpassado por uma ininterrupta descontinuidade causada pela alternância constante entre o atual e o inatual, o que faz com que o conceito do “agora” se perca entre o âmbito do “ainda não” e do “não mais”. O ser contemporâneo exige ainda reconhecer no presente as marcas do passado, e mais que isso anseia perceber que o passado não deixa de influenciar o presente, visto que um é parte do outro.

Podemos constatar esse teor paradoxal em outros pensamentos, como o de João Alexandre Barbosa (1986), ao refletir sobre a poesia moderna, que segundo ele, é por essência, mediadora, ao lidar constantemente com tradição e ruptura. No entanto, é preciso aclarar a forma com que ocorre esse contato com a tradição. Ainda de acordo com Barbosa, na produção artística moderna, “a tradição que interessa é aquela, que traduzida, implica no desbravamento de novas possibilidades de utilização da linguagem” (BARBOSA, 1986, p. 28). Em reforço, ainda pode ser

acrescentada uma colocação de Hutcheon (2011), que ao tratar sobre o processo de adaptação, aponta que, adaptar (e aqui sugerimos, entender o processo de adaptar, em analogia ao produzir contemporâneo) é “desejar tanto a repetição quanto a mudança” (HUTCHEON, 2011, p. 31).

Acreditamos que seja a partir dessa linha de raciocínio que pesquisadores como Gilmei Fleck (2017) sugerem um novo modelo de romance histórico no presente. Fleck defende o surgimento de narrativas que não conseguem ser enquadradas em nenhuma das quatro modalidades apresentadas no tópico anterior, justamente por seu caráter mediador, que combina aspectos das modalidades tradicionais e das modalidades críticas. Nessa perspectiva, o termo sugerido para essa nova forma de hibridização é *romance histórico contemporâneo de mediação*. Por enquanto, acreditamos ser mais pertinente focarmos em suas principais características para que mais adiante, com o auxílio da análise dos romances escolhidos, possamos refletir sobre a pertinência e significação de cada uma das partes que compõe o termo, bem como sua funcionalidade enquanto nova categoria.

De acordo com os estudos de Fleck (2017) o romance histórico contemporâneo de mediação, carrega consigo, não diferente das demais modalidades, uma gama de características definidoras. Dentre elas, o pesquisador destaca seis: o retorno da busca por uma releitura verossímil do passado, sem que se abandone a criticidade; a volta da linearidade na narração do evento histórico recriado; a centralização do foco narrativo, que se mantém sob personagens ex-cêntricas; o uso de linguagem mais simples e coloquial; o emprego de estratégias escriturais bakhtinianas (dialogia, intertextualidade, paródia), em detrimento de outros recursos, que são abandonados, como multiperspectivismo e anacronia; e a permanência dos recursos metaficcionalis, de forma mais moderada, sem que estes constituam o sentido global do texto.

Tal qual sugere o pesquisador, é notável nesse levantamento de característico o signo de mediação entre as características clássicas e críticas. Ao propor retornos de características próprias aos romances históricos clássicos e tradicionais, como a busca por verossimilhança, linearidade e centralização do foco narrativo, também é sugerida manutenção de características próprias às modalidades mais críticas, como o questionamento da “verdade histórica”, a preferência por visões ex-cêntricas. Notado esse caráter mediador entre tradição e criticidade, permeado por mais uma seleção de especificidades, seria possível afirmar que, agora, os romances históricos já produzidos e em produção, podem ser classificados de forma acertada em uma das

cinco categorias? Há a possibilidade de termos narrativas híbridas que, ainda assim, demonstrem singularidades que impeçam essa classificação certa?

Questões como essas serão mais bem analisadas no capítulo três e na conclusão dessa pesquisa, quando nos valem de uma análise comparativa entre os romances *A noite da espera* (2017) *Pontos de Fuga* (2019) e *Soledad no Recife* (2009). Porém, é possível adiantarmos que o romance histórico contemporâneo flerta com o indefinido, tende a cruzar fronteiras, e mais que isso, confunde a linha divisória que antes estabelecia moldes, a fim de atingir o grau de complexidade necessária à tarefa do rememorar ficcional. Boa parte dessa indefinição composicional parte da presença cada vez mais palpável da memória, como apontamos ao longo desse capítulo teórico.

Além do forte signo da indefinição, a produção de romances históricos contemporâneos adere ao que Seligman-Silva (2003) nomeia de ética da representação do passado. Desse modo, a produção ficcional “é perpassada por um engajamento moral, por um compromisso ético...” (Seligman-Silva, 2003, p.54).

Essa ética da representação é produto, principalmente, da vivência de situações-limites, como é o caso, no contexto latino-americano, das ditaduras militares. Desse modo, pela temática dos romances analisados nessa pesquisa, no capítulo seguinte trazemos como foco de discussão a relação entre literatura e a ditadura militar brasileira, bem como a problemática em torno da ética da representação e suas possibilidades.

## CAPÍTULO 2 - A DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA (1964-1985) E O CONSTANTE REVISITAR

Uma sociedade que permitiu o aniquilamento planejado de multidões afeta, como uma mancha indelével, toda configuração estética e converte em escárnio a obra que finge não ouvir o grito de horror dos massacrados (Franco, 2003, p. 62)

Dissertar sobre a relação entre literatura e ditadura, ou qualquer outro contexto social catastrófico, como pontua Franco (2003) no trecho que abre este capítulo, é refletir sobre a dimensão ética presente no fazer artístico. A existência de possíveis pontes que interliguem o fazer literário em toda sua condição de produto estético a um compromisso ético é uma temática debatida há séculos, e inclusive é uma questão atrelada a indagações antigas sobre composição e potencialidade da matéria arte.

De acordo com o pensamento platônico, mais especificamente expresso nos livros II, III e X de *A República* (2002)<sup>5</sup>, a arte é objeto de condenação no contexto grego em que viveu Platão. No entanto, é importante destacar que essa “censura” de Platão à arte não se aplica à arte em si mesma, em seus atributos artísticos e estéticos, mas sim à arte em função da polis, com seus objetivos não alcançados, como o de promover uma educação positiva que atendesse a exigências jurídico-políticas, morais, justas e verdadeiras dentro de um Estado ideal.

Dessa forma, Platão alimenta a ideia de que a justiça pressupõe o domínio dos desejos e das paixões humanas de maneira a conduzir o indivíduo e o coletivo ao alcance do bem e da verdade. Assim, os guerreiros e filósofos, base integrante da classe dominante do Estado ideal, deveriam ter acesso a uma “boa” educação, que de acordo com Platão estava comprometida por narrativas de poetas como Homero, Sófocles, Ésquilo, dentre outros, pois estes compunham personagens carregados de fraquezas, vícios e outros elementos distanciadores da juventude social do ideal de verdade e justiça.

Alan Badiou, em *Petit Manuel D’inesthétic* (1998), também enxergou o potencial caráter ético da arte ao tratar da relação entre ela e a filosofia. Ele afirma que há um grande conflito em torno da identidade da matéria arte, o que o faz questioná-la na

---

<sup>5</sup> O ano referenciado trata da edição utilizada nessa pesquisa, visto que a obra de Platão foi escrita por volta de 380 anos a.C.

qualidade de objeto do estudo filosófico. A filosofia encontra na arte um campo fértil para tentativas principalmente de definições, que acabam por gerar decepções advindas da insuficiência de um produto carente de uma delimitação mais exata. Muito dessa indefinição, segundo o filósofo, ocorre pela relação complexa entre arte e verdade.

Em seu texto, Badiou apresenta a arte em três vertentes: didática, romântica e clássica, que partilham do interesse pelo papel da verdade na produção artística. Entre as duas primeiras é possível enxergar um conflito de opostos causado pelo entendimento, distinto entre elas, da relação arte/verdade. Dessa maneira, para o esquema didático, tem-se a arte como incapaz da verdade, apenas um produto da imitação do efeito da verdade, que tem por essência, não a obra, mas sim o controle de seus efeitos públicos, e que, portanto, deve ser formulada/selecionada atendendo às necessidades educacionais da construção social.

Por outro lado, o esquema romântico, ainda segundo Badiou, entende a arte como a única capaz da verdade, realizando o que a filosofia apenas indica, sendo fonte de subjetividade, se opondo assim à exacerbada conceitualidade da esfera didática. Por fim, a esfera clássica se apresenta como uma terceira via, em que há uma autoconsciência sobre aspectos da arte, como seu potencial reduzido a mimeses sem destino à verdade, bem como o poder de elementos como a catarse e seu caráter terapêutico por transferência, além de sua função de operação/serviço público. Ou seja, Badiou, assim como Aristóteles, em sua *Poética* (mencionada no capítulo anterior), e Platão, em *A República*, enxerga na arte uma destinação para além do potencial mimético.

Além da ambição platônica pela construção de um Estado ideal, ou do esquema proposto por Badiou, é possível citar diversos outros objetivos e contextos situacionais pelos quais a arte é censurada, moldada ou especificamente utilizada como elemento agente. Dentre estes, faz-se interessante citar como ilustração complementar a própria literatura brasileira, que carrega um histórico extenso de uso da ficção em prol de objetivos sociopolíticos. Podemos citar como exemplos produções que vão desde os textos associados a Gregório de Matos Guerra, que se constituíam em sátiras à sociedade de sua época, até os dias atuais, quando é perceptível o *boom* de estudos decoloniais, de gênero, *queer*, dentre outros. Essa percepção nos conduz ao entendimento de que a arte, compreendida aqui em seu significado mais abrangente

e com toda a sua relação de opacidade com a verdade, apresenta em seu construto estético um compromisso ético.

Ainda seguindo essa linha de raciocínio, Jean-Paul Sartre, em sua obra *Que é Literatura?* (1989)<sup>6</sup> aponta um conceito de literatura voltada para o âmbito da defesa dos valores sociais da humanidade, e que é produto das ações do homem social, o ligando à realidade social em que está inserido. Assim, para Sartre, a literatura pode ser encarada como instrumento de alteração social, sendo todo produto estético composto por um imperativo ético/moral, sendo o engajamento, elemento indispensável a um escritor, como deixa claro no trecho:

Não basta mais denunciar, com belo estilo, os abusos e as injustiças, nem descrever com brilhantismo e negatividade a psicologia da classe burguesa, nem mesmo colocar nossa pena a serviço dos partidos sociais: para salvar a literatura é preciso tomar posição na nossa literatura, pois a literatura é por essência tomada de posição. (Sartre, 1989, p. 204).

Linda Hutcheon (1991), ao tecer ponderações acerca das relações entre literatura e história, também aponta a existência de um engajamento ético em ambos os fazeres. Segundo a pesquisadora, tanto a literatura quanto a história são construtos discursivos e narrativos influenciados por seus contextos sociais. Nesse sentido, temos a literatura enquanto potência capaz de se valer do material histórico a fim de subverter suas estruturas e desvelar elipses e lacunas, bem como trazer aos holofotes acontecimentos e tipos antes relegados à margem, como ficará mais claro na seção de análise das obras.

Como já discutido, para que haja o remonte de um passado, seja pela história, pela ficção ou por um mix dessas grandezas, é necessário o uso da memória. Sobre esse uso, com a finalidade de construção de imagens do passado, Ricoeur (2007) levanta alguns questionamentos. Segundo o pensador, “o caráter seletivo da memória nos leva a privilegiar certos fatos em detrimento de outros, em função de mecanismos de culpa, resistência ou negação” (Ricoeur, 2007, p.35). Nesse sentido, o francês define três formas de possíveis abusos do uso da memória.

No primeiro desses abusos, encontra-se a problemática da memória impedida. Esse impedimento ocorre relacionado a situações históricas em que houve dois lados de uma disputa, um vencedor e um vencido. Nesses casos, segundo Ricoeur, há

---

<sup>6</sup> Ano da edição utilizada para essa pesquisa. Esse livro de Sartre foi publicado primeiramente em 1947, na revista *Les Temps Modernes*, para mais adiante integrar o livro *Situations II*.

memórias a serem negadas por uns e celebradas por outros, resultando no impedimento de um quadro geral mais autocrítico. Já o segundo risco de abuso diz respeito a memória manipulada, mais associada à narrativa histórica oficial. Esta manipulação tende a instrumentalizar a memória, que serve de fiadora de um discurso unificador a ser aprendido e comemorado por uma nação. O último abuso considerado por Ricoeur advém da esfera ético-política, que defende um dever da memória e que a utiliza como molde de conduta futura e se autoproclama canal de comunicação do clamor por justiça. Assim, é justamente “essa captação da palavra muda das vítimas que faz uso se transformar em abuso” (Ricoeur, 2007, p.102).

A dimensão ético problemática da arte discutida até aqui entra em maior evidência em produtos literários frutos de situações-limites, como as ditaduras que afetaram a América Latina. Nesses casos, em que a história é construída sob um amontoado de traumas, corpos e vidas interrompidas, há o que podemos nomear de ética da representação do passado, “que implica a nossa dívida para com ele e para com os mortos” (Seligman-Silva, 2003, p.64). Essa relação entre literatura e as ditaduras, em especial a vivenciada no Brasil entre os anos de 1964 e 1985, será explorada no tópico adiante.

## **2.1 A ditadura brasileira na literatura**

A segunda metade do século XX na América Latina é marcada pela vivência de situações-limites, em especial a ascensão dos regimes ditatoriais que se alastraram pelo continente. Do golpe de Estado ocorrido no Paraguai em 1954 até o fim do período ditatorial chileno em 1990, a história dessas sociedades foi marcada por opressão, totalitarismo, mortes e censura, o que faz com que esse período seja obscuro, e por isso mesmo, tão propenso a revisitações e reflexões advindas de diversas esferas acadêmicas, como a história, a sociologia, a política, a psicologia e a literatura.

Quanto à ditadura militar brasileira, nosso foco de discussão, tivemos a deflagração do golpe de Estado no ano de 1964. Abarcada por origens e justificativas pautadas em questões ideológicas, como o patriotismo exacerbado, o desenvolvimento econômico liberal e um ideal de segurança nacional, a manobra golpista executada por militares brasileiros e apoiada pelo governo dos EUA ganhou força sobre acusações a governos anteriores que teriam certa tendência ao comunismo.

Com o decreto dos atos institucionais que burlavam a constituição e colocavam em xeque a liberdade, o país seguiu o caminho da polarização. De um lado o totalitarismo militar pautado na defesa de um patriotismo excedido, que oprimia qualquer pensamento contrário. De outro, opositores do governo, que se fortaleciam principalmente por um movimento estudantil engajado, instruído, que usava de arte e conhecimento para questionar e lutar pelo direito à liberdade.

No campo da literatura, essa vivência estimulou e estimula a produção de obras que se dividem entre o anseio por uma ficcionalização realista que beira o documental, e a escrita sublime e alegórica própria ao fazer literário. Engajando-se em construir representações estéticas desses períodos sombrios, a literatura brasileira que trata da ditadura reestrutura seus meios de expressão, aproximando-se de técnicas antes distantes, como o testemunho autobiográfico, o jornalismo, o cinema, dentre outras.

De acordo com Renato Franco (2003), no artigo *Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70*, o ato institucional de nº 5 executado em 13 de dezembro de 1968 foi fator determinante na vida cultural da sociedade brasileira. Tal tratado endurecia a censura e rompia drasticamente qualquer elo pacífico entre arte e política. Desse modo, “a literatura se viu forçada, ou a elaborar a intensa sensação de sufoco, ou a narrar impasses do escritor que se dedica entre escrever ou fazer política” (Franco, 2003, p.354).

A prática de utilizar a literatura como objeto refletor dessa asfixia da liberdade criativa gerou romances com características peculiares, que segundo Franco podem ser chamados de romances desiludidos. São exemplos de produtos dessa cultura da derrota os romances *Os novos*, de Luiz Vilela, e *Bar Dom Juan*, de Antonio Callado, ambos publicados em 1971. Estas obras apresentam narrativas que privilegiam diálogos em lugar de ação, e trazem o escritor não mais como a figura engajada que se via nos anos 1960, mas sim como um retrato do declínio das esquerdas.

Da segunda metade da década de 1970 em diante, com o movimento de atenuação da censura, houve o desenvolvimento de novas formas literárias como o romance-reportagem e o romance-denúncia, que objetivavam evidenciar o caráter criminal e desumano das ações praticadas durante a fase mais dura do regime. A obra *Os que bebem como os cães*, publicada em 1975 por Assis Brasil, é citada por Renato Franco como exemplo dessa nova leva de romances sobre a ditadura.

Ainda guiadas pelo anseio da denúncia, obras como *Em câmera lenta* (1977), escrita por Renato Tapajós, e *O que é isso, companheiro?* (1979) de Fernando

Gabeira também marcaram o fim da década pelo caráter testemunhal de sua escrita, já que funcionam como instrumento de voz a autores ex-militantes que narram suas próprias experiências. Segundo Franco, esses textos focavam no relatar da fragilidade do preparo estratégico por parte dos grupos revolucionários e na construção particular de uma visão acerca da decadência do projeto político revolucionário.

Outra seleção de romances listada por Renato Franco, e que integra a safra final dos anos 1970, são os romances de resistência. Eles retomam estratégias escriturais que foram tendência na década de 1960, e que ainda pautam a produção dos romances contemporâneos uma vez que abordam o período da ditadura por meio de recursos como a fragmentação narrativa, o multiperspectivismo e autoconsciência do narrador, que reflete sobre o próprio processo de escrita e sobre a potencialidade da literatura. Franco cita *A festa*, de Ivan Ângelo, e *Quatro olhos*, de Renato Pompeu, ambos com primeira edição em 1976, como exemplos de romances de resistência. Nessas narrativas o objetivo não é mais reaver algo que foi perdido, mas “comunicar que algo de fundamental foi esquecido” (Franco, 2003, p 367).

Ao traçar um panorama sobre a produção de romances sobre a ditadura, Eurídice Figueiredo em *A literatura como arquivo da ditadura* (2017) divide tal produção em três períodos principais. No primeiro deles, a pesquisadora engloba todo o momento de alternância entre desilusão e denúncia, que tem início com a deflagração do golpe em 1964, e segue até a promulgação da Lei da Anistia em 1979. Nesse primeiro momento, Figueiredo cita a maioria dos romances aqui já citados na voz de Franco (2003), com acréscimo de *Pessach* (1967), escrito por Carlos Heitor Cony, e *Zero* (1975), de Inácio de Loyola Brandão.

As duas últimas décadas do século (1980-1999), aquecidas pelo movimento de resistência iniciado no fim da década de 1970, apresentam a ascensão dos relatos de testemunhas elaborados por vítimas da ditadura. Para exemplificar a produção desse período, Figueiredo apresenta romances como *Os Carbonários* (1981) de Alfredo Sirkis, *Batismo de sangue* (1983) escrito por Frei Betto e *Memórias do esquecimento*, de Flávio Tavares, publicado em 1999.

No terceiro período proposto pela estudiosa, temos a produção publicada de 2000 até a data de escrita de sua pesquisa (2017). Nesse agrupamento, salvo exceções, os romances, apesar de ainda simularem a elaboração de um testemunho, tendem a se afastar do que podemos chamar de testemunho puro. Isso ocorre porque seus autores não foram vítimas diretas do regime militar, nem se apresentam como

torturados. Assim, os textos transmutam experiências, pois em sua maioria “os autores eram jovens durante os anos da ditadura, conheceram-na de perto e podem reelaborar o vivido no modo ficcional, inspirando-se de casos verídicos, porém já transmutados” (Figueiredo, 2017, p. 87).

Esse é o caso dos três romances eleitos como objetos de análise de nossa pesquisa. Tanto Milton Hatoum, autor da trilogia *Um lugar mais sombrio* (2017-), quanto Urariano Mota, autor de *Soledad no Recife* (2009), viveram o período da ditadura, mas ambos afirmam não terem sido vítimas diretas do período, ou seja, não são *superstes*<sup>7</sup>. Nos tópicos adiante, apresentamos um levantamento superficial da trajetória de produção dos autores em questão, bem como os principais apontamentos sobre suas obras escolhidas para análise.

## **2.2 Milton Hatoum e o *Lugar mais sombrio***

Ao tratarmos em específico das possíveis funções e objetivos sociais presentes na prosa Hatoumniana, deparamo-nos com variadas vertentes e problemáticas contempladas pela escrita do autor. É possível citar desde um forte empenho em representar regionalismos relegados à margem, se considerarmos um panorama cultural nacional, até a dedicação ao processo de ficcionalização de consideráveis momentos históricos nacionais, como a ditadura militar (1964-1985), presente na trilogia *O lugar mais sombrio* (2017-).

Com a finalidade de alcançar uma maior compreensão das facetas do autor, faz-se necessária a apresentação de um breve apanhado de sua trajetória e dos principais apontamentos críticos dirigidos a sua escrita, pois como elucida o próprio escritor, há muito de si mesmo em tudo que produz, e o entendimento entre obra e autor, nesse sentido, pode ser encarado como uma via de mão dupla.

Milton Hatoum, autor de dois dos nossos objetos de análise, nasceu em 1952, em Manaus, onde viveu até o ano de 1967. Após mudar-se de sua cidade natal, viveu em outras cidades como Brasília, São Paulo, Madri, Barcelona e Paris. Atualmente, voltou a viver em São Paulo. Hatoum é considerado por parte da crítica um autor com produção relevante no cenário da literatura brasileira contemporânea.

---

<sup>7</sup> Utilizamos o conceito no sentido que advém do Latim, que significa pessoa que atravessou uma provação, o sobrevivente.

O hoje autor iniciou a vida acadêmica estudando arquitetura na USP e estreou na ficção com *Relato de um certo oriente* (1989), vencedor do prêmio Jabuti de melhor romance do ano. Sua segunda obra, *Dois irmãos* (2000), mereceu outro Jabuti e foi traduzida para doze idiomas e adaptada para televisão, teatro e quadrinhos. Com sua terceira produção, *Cinzas do Norte* (2005), Hatoum ganhou os prêmios Jabuti, Bravo!, APCA e Portugal Telecom. No ano seguinte, lançou *A cidade ilhada* (2006), uma reunião de contos breves. Em 2013, sua primeira novela, *Órfãos do Eldorado* (2008), foi adaptada para o cinema, e ainda no mesmo ano Hatoum teve suas crônicas reunidas em *Um solitário à espreita*. Além disso, é colunista dos jornais O Estado de S. Paulo e O Globo. Em 2017, recebeu do governo francês o título de Officier de L'Ordre des Arts et des Lettres.

O mais recente trabalho do escritor é a trilogia *Lugar mais sombrio* (2017-), que narra a história de uma família e a formação de seu protagonista em meio a conflitos emocionais e ao período de ditadura militar brasileira. A trilogia, que ainda está em produção, conta com dois de seus três volumes publicados: o primeiro, *A noite da espera* (2017), e o segundo, *Pontos de fuga* (2019). O terceiro e último volume da trilogia ainda não possui data de publicação.

Os textos de Hatoum possuem um número alto de publicações e já foram traduzidas em doze línguas e publicadas em catorze países, além de adaptações para o cinema e televisão. Fora da escrita ficcional literária, ele possui ensaios e artigos publicados. Ao analisar o sucesso da trajetória do escritor, podemos afirmar que suas obras possuem boa receptividade crítica, intento comprovado pelo número de premiações recebidas pelo autor. Além disso, o número de edições das obras e as diversas traduções apontam para uma boa receptividade também por parte dos leitores. A difusão acentuada, de certa forma, está relacionada ao fato de muitas universidades terem adotado a ficção de Hatoum como leitura obrigatória em processos seletivos.

A temática central da obra do escritor manauara gira em torno de uma narrativa pautada no resgate da memória. É uma constante em suas obras personagens centrais que narram de maneira intimista e complexa acontecimentos passados que formam uma espécie de mosaico de relatos. Esses dizeres envolvem tanto relações familiares quanto acontecimentos históricos, que geralmente se apresentam como pano de fundo em suas narrativas.

Analisando criticamente a obra de Hatoum, temos alguns teóricos literários. Dentre eles podem ser citados nomes como Alfredo Bosi, que em sua *História concisa da literatura brasileira* (2016) usa algumas linhas para falar da literatura de Hatoum, mais especificamente de sua primeira obra, *Relato de um certo oriente* (1989), priorizando localizá-la quanto a seu estilo. De acordo com Bosi, que é contrário a parte das opiniões, a produção de Hatoum não se encaixa dentro do grupo de obras ditas regionalistas e possui uma escrita agradável e sem exageros sintáticos ou lexicais.

Defendendo uma perspectiva um tanto distinta a de Bosi, a pesquisadora Tania Pellegrini, em seu artigo *Milton Hatoum e um regionalismo revisitado* (2004) defende que o autor revisita o regionalismo. Tomando por análise apenas as duas primeiras obras, *Relato de um certo oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000), a pesquisadora afirma que os romances em questão apresentam traços de ambientação que pertencem a um território único e específico do país. É nesse sentido que segundo a pesquisadora “[...] podem-se aí reconhecer usos culinários, manejos lingüísticos, crenças fundamentais que impregnam por igual os membros da comunidade [...]” (Pellegrini, 2004, p.125).

Essa perspectiva surge amparada ao fato de que, a partir de 1960, o par cheio de oposições formado por urbano/regional enfraquecia-se com o avanço da urbanização, sendo cada vez mais raros na literatura apesar de continuarem presentes temas ligados à terra, à natureza, ao misticismo, ao clã familiar e ao sincretismo religioso, peculiares a uma narrativa de fundamento telúrico. Segundo Pellegrini, Hatoum se distingue por reinserir características próprias ao estilo regional, porém com uma ambiência peculiar, construída pela memória e amparada simultaneamente na lembrança e no esquecimento.

O artigo intitulado *Um autor várias vozes: identidade, alteridade e poder na narrativa de Milton Hatoum* (2006) trata da voz narrativa escolhida por Milton Hatoum para seus romances. Retomando conceitos que surgiram no pós-modernismo quanto às narrativas históricas, Gabriel Albuquerque nota na escrita de Hatoum a legitimação da voz subalterna e excluída. De acordo com o escritor, Hatoum prioriza a visão marginalizada em detrimento da visão oficial e mais difundida, criando um lugar e um tempo para os quais a história brasileira oficial recente (em que se situa a narrativa de Hatoum) parece não dar tanta importância.

Albuquerque também levanta uma questão sobre a classificação da obra de Hatoum como regionalista. Segundo suas considerações, a ponderação é bem mais

complexa e encontra-se em desenvolvimento devido à singularidade da narrativa de Hatoum, que mimetiza vozes brasileiras pertencentes a um mundo isolado, e que de tão isolado parece ser uma história à parte. Dessa forma, o que antes seria regionalista encontra um outro lugar de expressão, lugar que ainda não foi devidamente mapeado” (Albuquerque, 2006, p. 139).

A partir dos posicionamentos críticos aqui mencionados, conclui-se que a obra de Hatoum, além de ter êxito no que diz respeito ao público leitor, ainda se constitui de uma avaliação crítica positiva, que lhe rende elogios quanto à linguagem e à sensibilidade em suas abordagens. Seu modo narrativo também apresenta excelentes considerações, pois leva seu leitor a repensar sobre as relações familiares e seus conflitos e o contato entre culturas e a miscigenação, desembocando na tolerância ou intolerância ao outro.

Portanto, apesar de parte da crítica localizar o autor entre aqueles que compõem a lista de regionalistas, há certo consenso em relação a não o classificarem dessa forma. Essa conclusão é tomada por suas obras estimularem a discussão de temas universais e históricos que não são exclusivos da região, como a ditadura ou ainda como as relações e os conflitos familiares, que podem ser reconhecidos em praticamente todo o país. Porém, essa afirmação não anula o fato de que o autor aborda questões próprias à região, no entanto comprova que a obra não se reduz a esta abordagem.

Partindo para uma abordagem acerca do último trabalho literário de Milton Hatoum, temos a trilogia *O lugar mais sombrio*, projeto em construção, que conta apenas com seus dois primeiros romances publicados: *A noite da espera* (2017) e *Pontos de Fuga* (2019). Ambos os romances compõem nosso corpus analítico e serão analisados no capítulo terceiro dessa pesquisa.

Quanto ao primeiro volume da trilogia, temos a trajetória de formação de Martim, que no tempo de enunciação é um homem exilado em Paris entre os anos de 1978 e 1979, que cola registros de seu passado. O personagem reúne suas memórias usando cartas, diários e imagens de sua adolescência para assim narrar sua história, que tem por foco as relações familiares e de amizade. A exploração de conflitos emocionais, abandono, estrutura familiar, deslocamento e exílio também configuram uma constante na escrita de Hatoum. No entanto, em *A noite da espera*, além de explorar as relações emocionais e conflitos internos de Martim, o escritor usa como

pano de fundo a inserção de seu protagonista em um momento histórico, a ditadura militar no Brasil, que ocorreu entre os anos de 1964 e 1985.

A história narrada por Martim tem seu início quando Lina, sua mãe, se apaixona por um artista e decide deixar o pai do personagem, o engenheiro Rodolfo. Além da separação dos pais, o protagonista lida com o abandono da mãe, pois sem dinheiro suficiente, Lina permite que Martim mude para Brasília com o pai, que consegue um emprego na capital no ano de 1968. Em Brasília, Martim sente o deslocamento ocasionado pela mudança de cidade, a distância do restante da família e a ausência da mãe, que em certo ponto da história repentinamente deixa de responder suas cartas.

Na nova cidade, a relação fria e silenciosa, antes mediada pela mãe, entre ele e o pai torna-se cada vez mais desconfortável e conflituosa. Por essa razão, Martim busca apoio em seus novos conhecidos: um dono de livraria, um professor de teatro e um grupo de estudantes, mais tarde conhecidos como a Tribo de Brasília, reunião de jovens unidos pelo teatro, uma publicação impressa e pelo engajamento na luta pela volta da democracia ao país.

Em uma trajetória de evolução de sua consciência política, Martim se insere cada vez mais nos movimentos liderados por seus colegas, e mais adiante, abandonado pelo pai, o jovem passa a depender da bondade de seu grupo de amigos e de algumas figuras ricas que encontra no decorrer de sua trajetória. É nesse cenário em que há o desfecho em aberto de *A noite da espera*, quando Martim e os amigos são perseguidos pelas forças militares de Brasília sem nenhum motivo palpável ou crime registrado. Com isso, o protagonista decide sair de Brasília no fim de 1972, abandonando os amigos e a namorada, Dinah, para fugir de uma eminente prisão.

No segundo romance da trilogia, *Pontos de Fuga* (2019), temos a continuação direta da narrativa iniciada em *A noite da espera* (2017). Assim, reencontramos Martim em um ônibus com destino a São Paulo, fugindo de uma possível prisão. Chegando a sua terra natal, o protagonista reencontra velhos conhecidos e conhece um novo grupo de amigos com quem divide espaço numa pousada na Vila Madalena.

Ingressante no curso de arquitetura da USP, o protagonista da trilogia procura escrever um novo capítulo de sua vida sem abandonar seu maior objetivo: descobrir informações sobre o paradeiro de sua mãe. Ao longo da narrativa também encontramos Martim mergulhado na angústia causada pela incerteza sobre a situação dos integrantes da Tribo de Brasília.

Aos poucos, proporcionado pela inserção de relatos do grupo, descobrimos versões dos ocorridos desde a partida de Martim, assim como nos são apresentados novos dramas e rotas de fugas a partir de uma estrutura de relatos mosaica, já característica à escrita Hatoumniana. A segunda parte também é responsável por unir os tempos de enunciação e vivência, pois ao final do volume temos a narração da partida de Martim para o exílio em Paris no fim de 1977. *Pontos de Fuga* encerra-se com o protagonista finalmente recebendo notícias sobre o paradeiro de sua mãe e avaliando um possível retorno para o Brasil.

Partindo para uma exposição das principais considerações críticas sobre os romances que integram o projeto mais recente de Hatoum, temos o artigo intitulado *Nos trilhos da narração: um estudo sobre a estrutura e a focalização narrativa em 'A noite da espera', de Milton Hatoum (2018)*, produzido por Francisca Andrea Ribeiro Silva, que analisa a fundo a estrutura narrativa do romance em questão. Em seu texto, Silva enfatiza a não linearidade do romance de Hatoum, que faz uso da subjetividade proporcionada pelo gênero diário.

A pesquisadora ainda destaca a duplicidade temporal abordada na obra de Hatoum. Esta, proporcionada pela fragmentação narrativa, ocorre pelo uso da narrativa em dois momentos distintos. O primeiro deles, que seria o tempo da enunciação, correspondente ao exílio de Martim em Paris, e o tempo passado, resgatado pelas memórias registradas em diários e anotações sobre o período que viveu em Brasília. Segundo Silva, tal recurso intensifica a verossimilhança do romance (Silva, 2018, p. 111).

Já no artigo *O recurso ao diário em A noite da espera, de Milton Hatoum: o desenho de um conflito pessoal e de um conflito histórico-político*, escrito por Alexandre Ribeiro, o romance de Hatoum é investigado na perspectiva da relação entre os conflitos pessoais do protagonista e a vivência do momento histórico-político da ditadura militar.

No texto em questão Ribeiro afirma que Hatoum se distancia do teor regionalista ao criar uma narrativa pautada no compromisso de ficcionalizar a realidade histórica representada pela ditadura civil-militar brasileira. Para tanto, segundo o artigo, Hatoum faz uso de uma narrativa de memória apoiada pelo recurso dos diários escritos pelo protagonista do romance, Martim (Ribeiro, 2019, p. 133-134)

Ribeiro ainda discute em seu texto que *A noite da espera* (2017), assim como outros romances que tenham como foco narrativo o marco histórico da ditadura militar

brasileira, são concebidos e recebidos como “literatura empenhada”. Tal concepção está empenhada “[...] em recuperar ficcionalmente o tenebroso regime militar e dar voz aos silenciados e censurados, e contemporaneamente, e fazer com que essa voz seja ouvida e nunca esquecida[...].” (Ribeiro, 2019, p. 133).

Sobre *Pontos de Fuga* (2019), Marcos Pereira (2020) enxerga no segundo romance da trilogia um aprofundamento das conexões sociais entre o passado narrado por Martim, o presente da vivência de Milton Hatoum e as expectativas futuras de um possível perfil de leitor da obra. O pesquisador demonstra essa conexão pelo fato de o romance de Hatoum retratar, a partir de personagens secundários, a soberania do patriotismo e da religiosidade, alicerces que mantinham o poder do comando militar no fim dos anos 1970. De acordo com Pereira, é possível notar o acentuamento da defesa desses ideais nos últimos anos, principalmente no arco em que tivemos a eleição de um governo de extrema direita.

Patrícia Andrade (2023), em análise comparativa, aponta a construção multiperspectiva acerca da violência do período ditatorial. Ela destaca a dilatação do espaço cedido a outras vozes, diminuindo a centralização em Martim, que se acomoda ainda mais à posição de organizador. Andrade (2023) conclui que esse subjetivismo proporcionado pelo multiperspectivismo dilatado auxilia a elaboração de um quadro mais complexo da violência ditatorial, que deriva de percepções que ao mesmo tempo que são convergentes, são também distintas de forma modular por serem frutos de vivências particulares. Desse modo, todos os ângulos proporcionados em *Pontos de fuga* (2019) “compõem, em conjunto, o retrato de uma geração de jovens estudantes de classe média naquele período no Brasil, impactados pelo contexto de opressão e violência” (Andrade, 2023, p. 203).

Portanto, conclui-se que os romances integrantes da trilogia escrita por Milton Hatoum até o momento são considerados necessários pela crítica, à medida que se inserem na categoria de literatura de resistência, empenhada em impedir o esquecimento de uma dura realidade histórica vivenciada em um passado recente. Além disso, os romances ainda se destacam por sua fragmentada e verossímil narrativa de formação, que pautada no recurso da memória constrói uma trama que recria com diversos recursos um importante momento histórico do país.

### 2.3 Urariano Mota e *Soledad no Recife* (2009)

Urariano Mota é um escritor brasileiro ainda timidamente explorado pela crítica. Diferente de Milton Hatoum, sua obra ainda é pouco discutida no meio acadêmico se considerarmos a potência de sua escrita no que diz respeito ao trato com o passado recente da nação. Natural de Pernambuco, mais especificamente do bairro de Água Fria, localizado na Zona Norte do Grande Recife, onde continua a morar, Mota, que é jornalista de formação, trabalha atualmente como colunista dos sites Portal Vermelho, Brasil 247 e Portal GGN. O jornalista encontrou na literatura um canal para elaboração estética de um passado que vivenciou, os Anos de Chumbo no Recife. Desse modo, a maior parte do conjunto de sua obra localiza-se temporalmente no período da ditadura militar brasileira (1964-1985), tensionando entre o estético, o fictício e o documental.

Ao ser questionado sobre a sua marginalidade enquanto literato, o autor responde que é mais reconhecido em esferas mais amplas, mas que está <sup>8</sup>“à margem dos jornais, da mídia e do mundo acadêmico das universidades e academias de letras do estado” (Mota, 2011). O autor estende esse não reconhecimento ao meio acadêmico de seu próprio estado ao afirmar que *Soledad no Recife* foi “discutido na Universidade de Bolonha (a mais antiga da Europa); com ele abri um seminário na USP; com ele fui convidado para a Universidade Federal de Uberlândia.... mas na UFPE, UFRPE, Unicap, UPE, todas as universidades do meu estado, só o silêncio” (Mota, 2011).

O escritor recifense possui cinco romances publicados, sendo sua segunda publicação a obra *Soledad no Recife* (2009), que integra nosso corpus analítico. Além do romance que trata da trajetória real da militante paraguaia, Mota ainda escreveu *Corações futuristas* (1999), *O filho renegado de Deus* (2013), que lhe rendeu o Prêmio Guavira de Romance 2014, e *Dicionário amoroso do Recife* (2014). Seu trabalho mais recente é o romance *A mais longa duração da juventude* (2017), obra que proporcionou a Mota reconhecimento internacional, ao ser seu primeiro texto traduzido para o inglês. A tradução foi executada pelo poeta Peter Lownds, com o título *Never-Ending Youth* (2022), publicado pela International Publishers.

---

<sup>8</sup> Entrevista concedida por Urariano Mota à revista Zena, publicada no blog Boitempo em 2011. Disponível em: [Urariano Mota: Escrever mais e melhor – Blog da Boitempo](#)

O maior alcance lhe rendeu apontamentos internacionais positivos, como os feitos pelo crítico Joel Wendland-Liu, em resenha<sup>9</sup> à revista digital People's World. Em seu texto, Wendland-Liu afirma que o romance de Mota “oferece instantâneos do movimento radical da juventude brasileira na década de 1970... resgata as personalidades, as ações e idiossincrasias dos homens e mulheres que lutaram contra a ditadura repressiva”.

No Brasil, a escrita de Urariano Mota ganhou análises a partir do romance *Soledad no Recife* (2009), objeto de nossa análise. Na trama acompanhamos o olhar retrospectivo de um narrador anônimo que mergulha no inconsciente de personagens reais de um caso que marcou o movimento esquerdista do Recife, o massacre da Chácara São Bento, ocorrido em 8 de janeiro de 1973, que acabou vitimando Soledad e outros cinco companheiros, também integrantes do VPR, Vanguarda Popular Revolucionária. Na verdade, como esclarecido no trecho: “mas em uma ditadura nem as datas dos jornais são verdadeiras. Por exemplo, Soledad morreu em 7 de janeiro” (Mota, 2009, p.102); os seis assassinados foram capturados, torturados e mortos antes, e somente no dia 8, sob o comando do delegado Fleury (que atuava no Departamento de Ordem Política e Social, o DOPS), tiveram seus corpos unidos na Chácara São Bento a fim de simular um embate entre o grupo e as forças armadas.

Além do resgate de um fato documentado, *Soledad no Recife* também é sobre um amor abortado mesmo antes de existir, talvez o possamos entender, assim como entendemos o Brasil que germinava em terra de cultura, arte e conhecimento, antes do golpe militar, mas que nunca pôde de fato florescer. Assim, o narrador criado ficcionalmente por Mota não poupa palavras para falar sobre seu amor por Soledad, e sobre uma possível reciprocidade por parte da protagonista, amor esse que só existe no que ele chama de reino das hipóteses, da livre imaginação, do “se”.

A chance do amor não vivido e o trabalho de recapitulação do trágico ocorrido ainda dividem espaço no romance com a descrição do ódio cultivado pela figura ficcional do narrador ao delator infiltrado responsável pela morte de Soledad e de outros 200 militantes. Esse sentimento é intensificado pela impunidade proporcionada

---

<sup>9</sup> A resenha está disponível no site Viomundo, com Tradução livre de Guanaira Amaral. Disponível em: [Romance de Urariano Mota é elogiado nos EUA: "Jamais pude esperar tamanha consagração crítica", diz o escritor pernambucano - Viomundo](#)

pela Lei da Anistia, promulgada em 1979 e que impediu processos contra torturadores, resultando na liberdade de Cabo Anselmo, que viveu impune até sua morte em 2022. A narrativa assim opera para a construção de um quadro físico e psicológico de José Anselmo dos Santos, o Cabo Anselmo, constituindo um mix das percepções do passado e do presente, além da construção de trajetórias lógicas que podem ter levado a seus atos.

Com ares de um relato testemunhal, o romance transita entre o documental e o fictício, entre a realidade inalcançável daquele passado traumático e a reconstrução artificial e melindrosa, um narrar que mescla percepções passadas e presentes. Sob a voz desse narrador desconhecido e simpatizante do movimento revolucionário, conhecemos de perto a personagem Soledad e o relacionamento com seu algoz, Cabo Anselmo. Em meio à construção da atmosfera de vivência do regime ditatorial, o narrador de Mota alterna entre a apresentação de fatos documentais, recortes de jornais, trechos de entrevistas reais, e o uso de lógica, delírio e imaginação na tarefa do preenchimento de lacunas deixadas pela história. Assim, ficção e realidade relacionam-se reciprocamente trocando enxertos na busca pela compreensão dos ecos ouvidos no presente.

Sobre o romance, o crítico Márcio Seligman-Silva, em seu artigo *Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil* (2014), destaca o modo como a obra se inicia como um claro romance histórico, mas que “aos poucos se esfacela e assume o caráter híbrido de ficção, reportagem e homenagem a Soledad” (Seligman-Silva, 2014, p.27), apresentando um esgarçamento do gênero romance, que transborda para uma narrativa testemunhal em primeira pessoa.

A pesquisadora Tânia Sarmiento-Pantoja também inclina-se para uma partilha de fronteiras entre romance, documento e testemunho em seu artigo *Soledad no Recife, de Urariano Mota e K, de Bernardo Kucisnki: Romance histórico? Romance de testemunho? Documentário ficcional? Ou testemunho romanceado?* (2014), disponível nos Anais do XIV Congresso do ABRALIC. No texto, Sarmiento-Pantoja afirma que o romance de Mota se enquadra na categoria de narrativas que “transcendem os fundamentos do romance histórico, na medida em que subvertem ou alargam procedimentos ficcionais próprios desse formato” (Sarmiento-Pantoja, 2014, p. 1144).

Considerando os apontamentos factuais e críticos sobre Urariano Mota e sua obra, podemos considerar que o autor é elogiado por localizar seu texto em um espaço

de fronteiras entre gêneros, contribuindo para um alargamento das formas que compõem o que chamamos de romance histórico contemporâneo. Assim como Hatoum, Mota produz uma literatura que podemos encarar como resistência ao esquecimento; literatura, essa calçada pela autoconsciência das formas e temáticas com que lidam.

Apresentado o aporte teórico sobre a relação entre literatura, história e memória, nossa reflexão sobre a conexão entre ditadura e literatura, bem como o levantamento de informações sobre os autores e obras envolvidos por nossa pesquisa, no capítulo seguinte, trazemos, finalmente, nossas considerações analíticas sobre as obras em questão.

### **CAPÍTULO 3 – POSSÍVEIS (RE)LEITURAS DO PASSADO EM *O LUGAR MAIS SOMBRIO E SOLEDAD NO RECIFE***

Em sua importante obra *Literatura e Sociedade*, publicada originalmente em 1965, Antonio Candido nos oferta reflexões valiosas sobre os caminhos pelos quais a literatura percorre ao cruzar com o contexto social. Ao descrever a trajetória da relação entre o estético e o social, o pesquisador aponta que fomos de extremos, em que atribuiu-se importância máxima tanto ao contexto social quanto às operações estéticas, até enfim chegarmos a um meio termo, em que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto, interno (Candido, 2006, p. 13).

Desse modo, a leitura que propomos aqui dialoga com essa percepção. Assim, buscamos direcionar nossas análises a uma perspectiva que investigue de que modos a representação literária dos fantasmas da sociedade que vivenciou a ditadura militar brasileira, feita pelas obras aqui em análise, se converte em enriquecimento estético da estrutura desses textos. Buscamos ainda compreender a releitura do passado através da ótica estética e complexa da literatura, bem como a participação dos elementos história e memória nesse processo.

Para tanto, neste capítulo final estabelecemos um forte diálogo com todos os apontamentos teóricos propostos nos capítulos anteriores a fim de estabelecermos as chaves de leitura que nos auxiliaram na compreensão dos procedimentos e estratégias de releitura executados pelos escritores Milton Hatoum, a partir dos romances que compõem a trilogia *Um lugar mais sombrio*, e Urariano Mota em *Soledad no Recife* (2009).

Prezando pela organização de nossas ideias, dividimos nossas considerações analíticas em dois momentos. O primeiro deles dedicar-se-á a descrição do processo de emulação da vivência da ditadura militar nos romances analisados, atentando para a representação de dispositivos próprios ao período como a censura, a violência, a polarização ideológica, dentre outros elementos. Na parte final do capítulo, atentamos à análise de recursos e formas estéticas, como o multiperspectivismo, a transição entre gêneros do discurso e o uso de aparatos que fogem à estrutura literária mais tradicional, bem como os significados que essas escolhas atribuem às obras e ao fazer literário.

### 3.1 A Ficcionalização da vivência nos anos de chumbo

Trazendo como ambiência temporal o contexto da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), Milton Hatoum e Urariano Mota lidam nos romances aqui em análise, em intensidades distintas, com o processo de mimetização da vivência desse período. É interessante pontuarmos que no romance de Mota o contexto ditatorial assume um protagonismo maior, seja por executar o processo de ficcionalização de um caso real e documentado, seja por ter seu foco nas práticas do movimento revolucionário que atuou no Recife nos anos 1970.

Já nos romances que compõem a trilogia de Hatoum, a ditadura militar aparece em uma posição mais secundária, atuando como contexto situacional que corrobora com o entendimento de conflitos mais latentes da vida do protagonista Martim e de seu grupo de amigos, como as questões familiares, de amizade e emocionais. Assim, enquanto o romance que se passa no Recife traz a ditadura como eixo central da narrativa, em *O lugar mais sombrio* somos convocados a entender como a ditadura se infiltra no dia a dia de jovens de classe média, que possuem certos privilégios sociais, e como esse contexto social adiciona à vida dessas personagens uma carga extra de sofrimento.

Nesse sentido, nos romances de Milton Hatoum é possível notar o trato com três dimensões - a individual, a familiar e a nacional. A construção dessa interação complementar é uma marca que Hatoum carrega em seus escritos desde a publicação de seu primeiro romance, *Relato de um certo oriente* (1989), e que se perpetua em seus trabalhos mais recentes. Em entrevista<sup>10</sup> o autor revela que conduzir uma narrativa imbuída nessas três dimensões é um de seus objetivos enquanto escritor. Assim, ele destaca que sua “intenção, do ponto de vista da escritura, é ligar a história pessoal à história familiar: este é o meu projeto. Num certo momento de nossa vida, nossa história é também a história de nossa família e a de nosso país” (Hatoum, 1993).

É desse modo que podemos enxergar os conflitos individuais de Martim como um reflexo do conflito vivido pela nação daquela época. Logo, quando pensamos em uma longa noite da espera vivenciada pelo protagonista à espera do reencontro com

---

<sup>10</sup> Entrevista – Milton Hatoum. Entrevista concedida a Aida Ramezá Hanania em 5-11-93. Transcrita e editada por ARH. Acesso: 14 de agosto de 2023. Disponível em: [Entrevista - Milton Hatoum / Escrever à Margem da História \(hottopos.com\)](https://hottopos.com/entrevista-milton-hatoum-escrever-a-margem-da-historia)

sua mãe, podemos considerar em paralelo o longo período que a nação brasileira esperou pelo retorno da liberdade, da democracia. Inclusive, as últimas linhas do volume dois, última publicação da trilogia, se passam em 1980, quando o regime militar começa a perder força, o que coincide com as primeiras notícias recebidas sobre o paradeiro da mãe do personagem.

*Soledad no Recife*, como o próprio autor define em entrevista<sup>11</sup> à Revista Zena durante o Alt Fest Fliporto, “é um acerto de contas com um trauma de nossa juventude” (Mota, 2011). Ou seja, não há espaço para algo que fuja do imediatismo que é narrar as barbaridades do caso que vitimou Soledad e seus companheiros de revolução. As linhas do romance tentam redesenhar os fatos, na busca por expor crimes e culpados, sem o cuidado, muito bem dispensado, de ofertar anonimato aos vilões da realidade. A própria figura de Soledad, foco da narrativa, exige que a narrativa seja sobre o movimento revolucionário, como podemos notar no trecho: “talvez porque eu confundisse a revolução com a pessoa de Soledad” (Mota, 2009, p. 23).

Na primeira parte do capítulo analisamos os meios e modos como a ditadura militar se apresenta nesses dois níveis: o central, em *Soledad no Recife*, e o secundário em *O lugar mais sombrio*. Para tanto, serão pontos de discussão a posição dos narradores em meio ao conflito político que os cerca, a ficcionalização da polarização ideológica que viveu a nação e a representação de dispositivos próprios ao período, como as prisões ilegais, a censura, a tortura e a conduta midiática.

### 3.1.1 Narrando às margens de um conflito

Como já mencionado, no contexto em que as narrativas analisadas estão inseridas o Brasil encontrava-se dividido por um embate ideológico. De um lado, as forças do governo detentoras do poder, amparadas por atos institucionais, restringiam a liberdade; de outro, grupos revolucionários de oposição eram fortalecidos pelo movimento estudantil e pelo auxílio de movimentos comandados por organizações internacionais.

Apesar das narrativas se passarem em meio a esse caos polarizado, tanto Hatoum quanto Mota optam por apresentar visões à margem desse conflito central.

---

<sup>11</sup> Entrevista concedida por Urariano Mota à revista Zena, publicada no blog Boitempo em 2011. Disponível em: [Urariano Mota: Escrever mais e melhor – Blog da Boitempo](#)

Mais que isso, as perspectivas centrais a que o leitor tem acesso advém de personagens ficcionais, ou seja, não históricas. Assim, podemos dizer que ambos os autores concretizam, através da construção de seus narradores, o que propõe Luckács ao tratar do romance histórico: é preciso trazer ao protagonismo uma voz que fale à margem do conflito.

Tomando por foco a figura de Martim, já exilado em Paris de 1978, temos uma voz que não seria ouvida anteriormente na história tida como “oficial”. No entanto, como aponta Hutcheon (1991), as perspectivas pós-modernas de cruzamento entre ficção e história são pautadas em um paradoxo no qual o histórico não é negado, porém é inserido na ficção para ser questionado. Por isso, dar voz a Martim, um personagem que trilha um caminho entre isenção e posicionamento chegando à qualidade de exilado político, significa reafirmar a ascensão do excêntrico em detrimento da padronização vocal própria da história. Assim sendo, o paradoxo do pós-modernismo se reafirma no romance ao retratar o fato histórico, mas questioná-lo por meio da voz de alguém à margem.

Também à margem do conflito é constituído o narrador do romance de Urariano Mota. Diante da grandeza do trágico enredo que envolve Soledad e seu algoz e amor, Cabo Anselmo, o narrador criado por Mota nem mesmo apresenta um nome. Não consegue, apesar de desejar, intervir de modo significativo na trajetória de sua amada. Tudo que representa e apresenta ao leitor é um olhar particular e reconstrutivo de quem se encontrava à margem da trama principal. Como se autodenomina em falas transcritas do romance, ele não era um homem da revolução: “eu estava loucamente apaixonado por Soledad, mas não era um revolucionário” (Mota, 2009, p.30).

A figura do narrador anônimo, que se autodenomina como apenas um escritor, ainda destaca sua indisponibilidade para a revolução em muitos outros trechos do romance, principalmente quando se compara ao seu grande rival, Daniel/Cabo Anselmo, a quem são atribuídas características como força, coragem e determinação, como no trecho: “porque heróis agem. Enquanto os intelectuais, esses frouxos, na hora da ação, se cagam” (p. 64).

Há ainda o destaque ao medo, ao desconhecimento e ao não envolvimento do personagem não nomeado em relação a tudo que envolve o contexto revolucionário. Por exemplo, no quarto capítulo, quando o seu amigo Júlio o procura para propor a organização de uma “festa das armas”, o narrador entende a proposta como uma grande brincadeira, sendo repreendido: “Tomar no cu, rapaz. Você tá se divertindo,

porra? Tem companheiro morrendo e você se divertindo, cacete? Você quer lutar sem risco. Quer lutar sem repressão. Sai dos livros, menino” (Mota, 2009, p. 40-41).

Em outro trecho, Daniel/Anselmo, delator infiltrado no grupo, propõe em reunião uma união de grupos cubanos à vanguarda nordestina, deixando o narrador anônimo confuso sobre o conceito de vanguarda atribuído ao contexto revolucionário. Ao serem questionados sobre o grupo revolucionário a que pertencem, o personagem Ivan, amigo da figura que narra, responde que é do Ação Popular Marxista-Lenista do Brasil, enquanto o narrador-personagem responde: “não passo de um simpatizante, eu não passo de um cara sem coragem para ir ao front” (Mota, 2009, p.51).

De maneira semelhante Hatoum constrói Martim, seu organizador do relato narrado nos dois primeiros volumes de *O lugar mais sombrio*. Martim, assim como o narrador-personagem anônimo criado por Mota, é o que podemos nomear de herói clássico idealizado por Luckács ao tratar do romance histórico. O personagem é um tipo mediano, que não aparenta seguir por uma trajetória heroica e não se apresenta como superior aos outros personagens. Além disso, seu desinteresse inicial por se engajar na luta por um dos lados do conflito também é característica postulada pelo estudioso húngaro.

Tais características podem ser vistas em momentos em que o comodismo de Martim vai de encontro ao engajamento político de Dinah, seu interesse amoroso no romance. A jovem, engajada na luta contra a ditadura, no quarto capítulo de *A noite da espera* (2017) não entende o garoto estar indo ao cinema ao invés de acompanhá-la a uma manifestação, como se comprova na fala da personagem: “filme? Ontem a polícia matou um estudante no rio. Não é hora de ir pro cinema” (Hatoum, 2017, p. 40). O sentimento de discordância é recíproco, já que Martim em muitos momentos demonstra sua insatisfação com o excesso de engajamento político de sua namorada, como no trecho, já do segundo volume, em que reflete: “senti raiva do empenho militante de Dinah, dos fins de semana entre Taguatinga e Ceilândia” (Hatoum, 2019, p. 20).

A partir da inserção das percepções de outras personagens como Anita, o desinteresse de Martim pela militância também é narrado no segundo volume da trilogia: “Martim raramente vai a uma manifestação. Prefere ler e escrever...” (Hatoum, 2019, p.167). Adiante, em outra passagem, Martim é incentivado por Dinah a participar de uma manifestação: “É preciso vencer o medo, Martim, você devia ir à missa na Sé e protestar” (Hatoum, 2019, p.197).

Ainda sobre o perfil de Martim, narrador dos romances, pode-se destacar que este possui fases distintas. Isso se dá pela pluralidade de visões propiciada pela dualidade cronológica que o personagem-narrador apresenta. Se na sua juventude em Brasília o personagem se mostra dividido entre os ideais representados pelo pai, a neutralidade e a identificação com a ideologia de seu grupo de amigos, no presente de sua escrita, já exilado em Paris, demonstra arrependimento por seu medo em assumir um posicionamento.

Essas duas visões são confrontadas em dois trechos. O primeiro encerra o capítulo 4, em que Martim deixa explícita sua indecisão entre seguir os amigos, e principalmente Dinah em seus ideais, ou obedecer ao pai: “Imaginava a voz de Dinah no meio da multidão, mas outra voz me chamava, a voz grave que me acovarda” (Hatoum, 2017, p. 50). O segundo acontece logo em sequência, no início do capítulo 5, em que Martim avalia seu eu do passado: “Um covarde. É o que penso hoje, quase dez anos depois” (Hatoum, 2017, p. 51).

O arrependimento e a culpa também são sentimentos compartilhados por ambos os narradores, que por não tomarem posição no conflito político que circunda a narrativa ou por mero acaso, acabam por livrarem-se de situações traumáticas ou fatais vividas por seus grupos de amigos. No romance de Mota, ao ditar como ele e seu amigo Ivan escaparam da chacina que vitimou Soledad, o narrador pondera: “Eu e Ivan escapamos no minuto final. Em momentos desânimo me pergunto pra quê...” (Mota, 2009, p. 101). De modo semelhante, na trilogia de Hatoum, integrantes do grupo de Martim são presos, enquanto ele foge no fim do primeiro volume. A situação lhe causa remorso, como podemos notar no trecho:

Já começava a ver a capital e o meu passado com olhos de desertor, me sentia culpado e acovardado por fugir, por não ter ido à reunião da Tribo na hora marcada, por não dividir com meus amigos uma cela política, uma culpa que crescia, como se fosse um crime. Uma traição à Tribo de Brasília. (Hatoum, 2017, p. 236)

Esse retorno a aspectos do modelo clássico é pontuado por Marilene Weinhardt em seu artigo *A ficção histórica depois de 2010: Primeiros apontamentos* (2015), que assim como Fleck (2017) acredita numa ausência de pressa em romper com as concepções clássicas. Segundo a pesquisadora, na produção de romances históricos contemporâneos brasileiros há uma predominância de características Luckacsianas,

como o tipo comum e nada heroico representado aqui por Martim e pelo narrador sem nome da história de Soledad.

É justamente esse distanciamento do conflito, essa falta de engajamento político que contribui para uma visão mais complexa da polarização que circunda esses personagens. A partir do olhar observador e reflexivo de ambos, o conflito ideológico presente de Brasília a Recife é mais bem desenhado e rerepresentado por pincéis que alternam entre o desinteresse advindo da carência de vivência e a impotência causada pela ausência de meios de ação.

Essa visão, construída a partir do olhar dos narradores dos romances aqui analisados, oferta algo natural de se encontrar em ficções históricas que tratem de um grande conflito histórico: a representação de uma nação cindida por divergências ideológicas. Tal polarização agrava-se se considerarmos que o contexto histórico, nesse caso, é o de uma ditadura militar, em que o par opressor/oprimido é realçado.

No romance de Urariano Mota, o retrato do “nós contra eles” é comprometido por acompanharmos um número limitado de personagens, sendo todos estes, a exceção do traidor Daniel/Anselmo, membros de movimentos da esquerda recifense, ou no mínimo simpatizantes da oposição, como é o caso do narrador. Dessa forma, a polarização que se apresenta é de nível interno. Assim, somos apresentados à fragilidade do movimento de oposição, causada pela divergência nos modos de ação, como no caso aqui já descrito sobre a discussão a respeito do uso de armas.

Já em *A noite da espera* (2017) Hatoum trata de ficcionalizar o embate ideológico vivenciado no período por meio da construção de seus personagens. Como visto no tópico anterior, temos como visão principal a percepção de Martim, que assim como se propôs no modelo de herói clássico do romance histórico, entra em contato com ambos os lados do conflito. Isso ocorre à medida que o personagem interage com todos os personagens que, de certo modo, estimulam-no em seu processo de engajamento político, ao passo que também convive com o pai, Rodolfo.

A figura paterna acaba assumindo o papel de representante dos ideais defendidos pelo governo vigente na época, tendo por este uma verdadeira devoção. O personagem chega a colecionar recortes de jornais de seus “heróis”, os presidentes militares. Essa imagem de Rodolfo é construída aos poucos a partir das percepções de Martim, e é estabelecida como a maior âncora do protagonista, em relação a sua evolução política no primeiro volume da trilogia.

Dessa maneira, Rodolfo representa o oposto às escolhas que Martim faz durante a narrativa. São várias as situações em que o pai repreende o filho, seja por sua entrada em um grupo de teatro, seja por suas companhias, ou pelo seu emprego na livraria, que ele define como “livreiro vermelho”, uma alusão ao comunismo: “Você ainda trabalha na Encontro? Não sabe como esse livreiro vermelho é perigoso?” (Hatoum, 2017, p. 99).

A atmosfera de conflito também é latente se considerarmos os demais personagens que integram o primeiro romance da trilogia de Hatoum. Logo, o grupo é marcado pela diversificação e polarização ideológica oriundas do período da ditadura militar. Com o objetivo de refletir as motivações sociais e humanas da população brasileira durante o período, Hatoum se vale da criação de tipos que espelham esse embate de visões.

Um bom exemplo desse espelhamento é o conflito decisivo que origina toda o dilema emocional na narrativa de Martim, a separação dos pais. Os pais separam-se após Lina, a mãe, se apaixonar por um artista. Tecendo uma análise um tanto superficial, temos Rodolfo e o artista como par de opostos, que trazem em suas ações, pensamentos e escolhas profissionais, um reflexo dessa polarização que pode ser vista em outros “pares” confrontados na narrativa.

Ainda no ambiente familiar de Martim, por exemplo, são notáveis outros conflitos de ideais, como o embate entre Rodolfo e o cunhado, Dácio. O tio de Martim também é engenheiro por formação, mas trabalha com arte, decisão criticada por Rodolfo, como exposto no trecho: “Você jogou no lixo a carreira de politécnico, Dácio. Tira fotos de operários, imigrantes e biscateiros. Quem vai comprar essas porcarias?” (Hatoum, 2017, p. 23).

Partindo para uma análise dos personagens que compõe o grupo de amigos de Martim no primeiro volume, encontramos uma diversidade de posicionamentos, estilos de vida e ações ligadas pelo desejo por conhecimento, arte e liberdade. Começando por Dinah, interesse amoroso de Martim, que é uma jovem militante, possivelmente a mais engajada na luta contra o totalitarismo do governo. Ao lado de Lázaro, um jovem de origem pobre, morador da Ceilândia, inteligente e de muito talento, a jovem lidera o grupo.

A dupla está sempre à frente de protestos e movimentos de apoio a populações negligenciadas pelo governo, além de serem os mais envolvidos com o teatro. Dinah e Lázaro representam no grupo o espírito de resistência, consideração que fica

evidente quando a dupla decide ignorar a censura, e até mesmo a presença do presidente, e encenam *Prometeu acorrentado*, peça teatral do grupo, em sua composição original, mesmo sem que o restante do grupo os siga: “Ensaíram em segredo, usaram na fala o texto original, à revelia de Damiano e dos demais atores. Traíram todos para não trair o teatro?” (Hatoum, 2017, p. 120).

Em contraponto ao extremismo de Dinah e Lázaro, apresentam-se os demais participantes do grupo conhecido como “Tribo”: Vana, Nortista, Fabius e Ângela. Todos esses integrantes representam tipos característicos ao período ficcionado. Vana é criada por sua tia Áurea, mais conhecida como “Baronesa”, que representa o típico elemento flutuante, pois possui uma boa relação, tanto com os militares, quanto com os políticos de oposição, como é descrito no trecho: “Áurea, a Baronesa, conhece políticos do governo e da oposição, e se dá com comandantes de regiões militares do Planalto e da Amazônia.” (Hatoum, 2017, p. 138). Por essa razão, tia e sobrinha vivem bem e protegidas. Já Nortista, namorado de Vana, preza pela liberdade, sai em viagens longas e sem destino, além de participar de movimentos que questionam o governo em vigência. Dessa forma, há um momento da trajetória do casal, em que Vana é orientada pela tia a esquecer Nortista, por conta de que o relacionamento se torna um risco à reputação da personagem.

O último casal do grupo representa esse conflito ideológico em sua forma mais visível. Tanto Ângela quanto Fabius participam dos movimentos ligados à “Tribo”, que de certa forma apresenta um afronte ao governo militar. Porém, ambos são filhos de figuras ligadas ao poder vigente na época. Fabius é filho de um embaixador em ostracismo, enquanto Ângela é filha de um importante senador.

Ambos, conscientes de seus privilégios, sofrem para se encaixar no grupo, e por vezes são excluídos ou destratados por conta de seus laços familiares. Isso pode ser comprovado em algumas situações, como no capítulo em que a Baronesa recebe deputados da oposição que tramam contra o governo, e os repreende por conta da presença de Ângela: “Cuidado, Galindo, em Brasília até os jarros escutam” (Hatoum, 2017, p. 143). Ou ainda, quando o casal não é convidado para uma seção de cinema privada organizada por Jorge Alegre, dono da livraria: “Contei o número de convidados, perguntei a Dinah por que Ângela e Fabius não tinham sido convidados: ‘Jorge não gosta deles?’. ‘Talvez goste, mas não confia no casal, Martim’” (Hatoum, 2017, p. 160).

Na narrativa ainda são apresentados personagens secundários, geralmente familiares do grupo jovem, que também refletem a divergência que tomava conta do país. Os pais de Dinah, por exemplo, são pouco explorados, porém quando surgem representam uma disputa de ideias. Enquanto o pai de Dinah é um economista que não esconde a admiração pelo governo militar, a mãe da moça já pensa de forma mais semelhante à filha, como pode ser percebido no trecho:

O Brasil, apesar do governo bruto, está prosperando, sentenciou com voz de autoridade. “Dinah é ingênua ou imatura, os jovens não entendem, não entendem...” “Duvido”, disse a mulher. “Os jovens entenderam muita coisa, eles pensam e agem de outra maneira. Nós é que mofamos nos ministérios e vemos o Brasil por uma única janela”. (Hatoum, 2017, p. 136).

Outro personagem importante, apesar de secundário, é o embaixador Faisão, pai de Fabius. O personagem representa a depressão advinda do ostracismo. Amante das artes, Faisão se torna próximo de Martim através da poesia. Ao longo da narrativa o personagem se mostra decepcionado com a atual situação do país, que ele chama de “governo de milicos”. Assim sendo, Faisão é a voz que perde poder e é calada pela opressão. O personagem é depressivo, vive com auxílio de medicamentos e sempre critica o governo, como no trecho: “Políticos e tecnocratas ocupam postos importantes na Europa e no mundo todo. Nossa diplomacia foi assaltada por essa gente” (Hatoum, 2017, p. 86).

Tipos como o embaixador Faisão, Ângela, Baronesa e Martim refletem no âmbito mais pessoal esse conflito que é interno, e que pode ser estendido ou externado em suas escolhas e ações. Dessa maneira, o conjunto de personagens construídos por Hatoum executa a função de apresentar um retrato dos ideais, das ações e dos tipos que se fizeram presentes no período ficcionado, desde divergências familiares a discordâncias políticas.

No segundo volume da trilogia percebemos a ruína dessas relações condenadas pela divergência radical de pensamentos. Martim e Dinah, o casal central, acaba por se separar em meio a crises de ciúmes de Martim, que acredita que a namorada tenha um caso com Lázaro, que como já mencionado era o oposto de Martim, pois acredita na “radicalidade como sobrevivência de um ideal político” (Hatoum, 2019, p.105).

Além do casal principal, Vana e Nortista também encerram o relacionamento após o jovem não ser ajudado pela namorada após a sua passagem pela prisão. Outro

rompimento significativo ocorre através dos pais de Dinah, que após a filha ser presa e torturada pelos militares, decidem se separar, como descrito em carta de Nortista a Martim: “Dinah ainda não sai de casa, só se comunica com a mãe, que se separou do marido, o entusiasta do “milagre econômico” brasileiro” (Hatoum, 2019, p. 292).

*Pontos de Fuga* (2019) ainda reitera o espírito da polarização vivenciada no país a partir da apresentação de seus novos personagens. Logo no início do volume, quando Martim chega a seu novo lar, a pensão na Fidalga, os moradores que o acolhem lhe contam sobre as razões pelas quais o quarto alugado por Martim está disponível, “A maior sujeira desse cara era outra, continuou Sérgio San, fez pouco caso dos últimos crimes. Os dois estudantes da USP, assassinados pela polícia no ano passado” (Hatoum, 2019, p. 29).

A partir dos moradores da pensão em que se hospeda o protagonista, outras questões e divergências acentuadas pelo contexto ditatorial são apresentadas. É o caso do casal Ox, um jovem herdeiro cheio de privilégios financeiros, e Mariela, uma estudante pobre, que vivem uma relação de altos e baixos que se encerra ainda antes do fim do volume, como justifica Ox: “Mariela me repreendia quase todos os dias: minha roupa extravagante, minhas propriedades, meus ancestrais...meu medo de participar da militância...” (Hatoum, 2019, p.244).

A partir da análise apresentada dos conflitos vivenciados pelos personagens, acreditamos que há na trilogia hatoumniana reflexos da vivência no Brasil ditatorial. Os personagens estão inseridos em um universo em que a pressão exercida pelo conflito entre os dois polos ideológicos ocasiona a impossibilidade de uma zona central, neutra e sem questionamentos. Esse universo de opressão ainda é representado por Hatoum a partir da inserção de outras variáveis próprias ao contexto ditatorial brasileiro, como a violência, o medo e a censura, elementos também encontrados na obra de Urariano Mota. No tópico seguinte, apontamos e partilhamos nossas percepções sobre a representação ficcional dessas engrenagens da máquina da opressão.

### **3.1.2 A semântica do estado de opressão**

Figurar os modos de vida em uma ditadura é uma tarefa que coincide com a fabricação do medo. Esse sentimento tão presente em tempos de opressão é consequência da violência extremada pela redução de direitos individuais, e é elemento essencial das três narrativas aqui em análise. Mota e Hatoum apresentam

o medo em seus romances a partir de situações cotidianas, além de explorarem o uso de algumas palavras e expressões, e as cargas semânticas que lhes são atribuídas em decorrência do período social em representação.

Como mencionado, na trilogia de Hatoum o medo associado à violência do período ditatorial militar é carga extra na vida dos personagens, sendo apresentada gradativamente ao longo dos dois volumes. Podemos confirmar isso quando notamos que os primeiros contatos de Martim com a violência que o cerca ocorrem em situações cotidianas interrompidas por episódios conflituosos, como protestos na universidade que frequenta, repressões presenciadas por acaso, e não por estar envolvido em algum ato político. Dentre essas situações podemos citar o capítulo 4, em que em que o personagem está a caminho do cinema e presencia um casal ser violentado brutalmente, o que o faz vomitar e fugir do local, fuga essa que nem mesmo o personagem consegue justificar.

Ainda nessa fase inicial, acompanhamos a primeira prisão do personagem, que ocorre por puro azar. Martim, decide remar à noite no Lago Paranoá e acaba cochilando, sendo encontrado por policiais que o levam até uma delegacia. Lá, o personagem encontra vários outros rapazes presos por participarem de um ato político que Martim não quis participar. Nessa ocasião o personagem escreve sobre o medo que sentia de seu pai, de suas represálias, em sua infância. O personagem afirma que esse medo do pai, agora era somado ao medo daquela noite e daquela situação.

Em *Soledad no Recife*, o medo está presente de modo conveniente na voz do narrador anônimo, que como já mencionado, não era um homem da revolução, e por isso mesmo, nos apresenta um olhar e uma percepção mais afinada sobre o sentimento de insegurança constante vivenciado. Logo no capítulo inicial, em que os personagens se encontram casualmente em um bar, Soledad e Daniel/Anselmo são apresentados como revolucionários por Júlio, causando receio ao narrador: “Não sei se eu era o mais covarde, mas olhei para os lados, aflito pelo excesso de “à vontade” de Júlio em plena ditadura.” (Mota, 2009, p. 20). A situação gera uma discussão sobre o termo “revolucionário” e seus significados:

- Que foi? Revolucionário é palavra da língua portuguesa. Nada mais normal.

[...]

- Está com medo?

Então falou Soledad. Havia nela mistura de acentos estranho e íntimo, de confortável materialidade, de terra-mãe:

- Todos temos medo, Júlio. Quem não tem?
- Certo, mas não dá pra sentir pavor até mesmo da palavra re-vo-lu-cio-ná-rio. (Mota, 2009, p. 20)

Outros trechos do romance dão conta da tarefa de apresentar reflexões sobre o significado extra, oculto ou implícito atribuído às palavras na década de 1970. No capítulo 3, o narrador observa de longe uma conversa entre Soledad e seu algoz, e reflete sobre o peso semântico de outro termo, em tempos de ditadura, nesse caso “passado de luta”. Segundo o narrador, a expressão, dentro do recorte ditatorial “era frase, era uma senha que denunciava o falante em 1972. Uma expressão que só poderia vir de gente subversiva, clandestina.” (Mota, 2009, p.35).

Já no capítulo 12, ao narrar como escapou da chacina junto de seu amigo Ivan, o personagem relata uma ligação de aviso feita pela irmã de Ivan, que o alertou que amigos estavam a sua procura. O narrador trata de explicar o processo de tradução entre o significado comum e o significado incrementado por um crônico estado de alerta: “a sílaba tônica “mi” vinha bem pronunciada, e de tal forma que o “a”, anterior, era negação clara do substantivo...A isto, na curta frase da salvadora irmã, seguiu-se o “à sua procura”. Terrível e anunciativo, procurar era verbo condenado a partir dos cartazes ‘Terroristas – procuram-se’” (Mota, 2009, p. 101).

O jogo com as palavras também é encontrado nos romances de Hatoum em diversas ocasiões, especialmente naquelas em que os personagens usam cautela para se comunicarem. Trocas como prisão por internato, Nortista por artista do Norte e Jorge Alegre por livreiro alegre formam uma espécie de linguagem codificada usada pelos personagens por questão de segurança.

As obras também destacam o manejo com as palavras em relação à censura. Em um encontro entre Martim e a personagem Èvelyne Santier, tradutora em um jornal, ele conhece um pouco melhor o funcionamento de um periódico e descreve: “tentam driblar a censura para não mentir muito, na América Latina as notícias são filtradas, distorcidas ou simplesmente censuradas, uma reportagem política podem se tornar uma ficção” (Hatoum, 2019, p. 35).

No primeiro volume da trilogia de Hatoum há a produção da peça teatral *Prometeu Acorrentado*, produzida por Damiano Acante. O professor de teatro acredita que o uso intenso de alegorias seria suficiente para que o texto fosse aprovado pelos censores, porém “a censura excluiu 52 frases e substituiu várias palavras: inferno por mundo subterrâneo e abrasivo; Brasília por cidade invernal” (Hatoum, 2017, 117).

Essa relação com a censura também é explorada em *Soledad no Recife*, que ao trazer recortes reais de jornais da época como o *Diário de Pernambuco* evidencia a manipulação de fatos e informações proporcionada pela relação entre jornalismo e governo. Dessa forma, o narrador pondera: “mas em uma ditadura nem as datas dos jornais são verdadeiras. Por exemplo, Soledad morreu em 7 de janeiro” (Mota, 2009, 102).

Além do trato com as palavras, os romances ainda destacam discussões acerca de conceitos como amor e revolução, bem como a vivência de ambos no contexto em que os personagens estão inseridos. Assim, para os personagens construídos por Mota, lidar com amor e revolução requer um aparato estratégico. Eles participam ativamente do movimento esquerdista e defendem que o amor sem revolução é apenas alienação. Considerações como essa adquirem teor prático quando observamos que Soledad, mulher revolucionária, é casada com Daniel/Anselmo, a quem se acredita ser também um membro da revolução. Na outra ponta de um triângulo amoroso imaginário, temos o narrador apaixonado por Soledad, que vive num mundo que ele mesmo nomeia de reino das hipóteses, onde ele poderia ter um final feliz com sua amada. Este encerramento dependente da fuga da realidade, da alienação.

As possibilidades do amor em meio ao caos da ditadura também estão presentes nas reflexões feitas entre os personagens criados por Hatoum. Martim, assim como o admirador de Soledad, sonha com uma vida pacata, afastada de tudo, ao lado de um amor que fosse forte o suficiente para ser maior que a revolução. No entanto, ao propor tal vida à Dinah, ele recebe uma resposta que muito provavelmente Soledad teria dado ao sonho de alienação do narrador de sua história: “Que piração romântica é essa? Itanhaém, uma casinha na praia da mais de mil quilômetros daqui. Isso não é refúgio nem aventura. É deserção, e eu não sou desertora” (Hatoum, 2017, p. 82).

Desse modo, as narrativas emulam as agruras de amar em tempos de “oito ou oitenta” ao apresentarem a partir de seus personagens masculinos o desejo não atingido de um amor alienado sem a problemática da luta. Na mão contrária, temos os objetos dessa idealização amorosa dos personagens, Soledad e Dinah, figuras que exalam disposição para a revolução. Com essa dinâmica de querer opostos entre os casais, os autores proporcionam ao leitor um maior entendimento das configurações idealizadas e práticas do amor em uma ditadura.

Para além das reflexões sobre a singularidade dos usos e significados das palavras e conceitos em um período de opressão, tanto a trilogia de Hatoum quanto o romance de Urariano Mota se apoiam em outros recursos que complementam a feitura do quadro do passado que tentam resgatar pela literatura. Podemos destacar a presença de dispositivos próprios ao sistema de repressão, como as prisões irregulares, a tortura e a delação.

O sentimento de desconfiança e medo ronda os personagens nos três romances. No caso da trama ambientada em Recife, o ato de deletar é o fio condutor de toda a trama, afinal o crime central narrado é desencadeado pela delação de Daniel, agente infiltrado no grupo e responsável pela morte de inúmeros companheiros. No sétimo capítulo do romance acompanhamos o desespero do personagem Júlio ao perceber que todos com quem se encontrou acabaram morrendo ou desapareceram horas depois, mesmo com todo o cuidado que ele tomava. A situação faz com que o personagem pareça ser o delator espião, o que demonstra o cenário de desconfiança mútua vivenciada entre os grupos da época.

Na trilogia de Hatoum, a figura do delator é menos palpável e dá-se a partir das estratégias de segurança utilizadas pelos personagens. No entanto, o ato de delação ocorre, mas atribuído a personagens sem destaque na narrativa, como no caso da prisão de Jorge Alegre, que posteriormente relata que foi entregue por um amigo em quem confiava, ou ainda a prisão de Dinah, que é ocasionada pela delação de um amigo ator, também não nomeado na narrativa.

Em ambos os casos há a constituição da imagem do delator a partir de descrições generalistas. Em *Pontos de Fuga* é feita uma aproximação ao ofício de ator: “atuam com cautela e convicção, sabem falar, calar e gesticular, no momento certo, representam um personagem no palco da vida...” (Hatoum, 2019, p.294). Já o narrador de Mota associa a figura do espião a do escritor a partir do conceito de verossimilhança utilizado por ambos, assim “a verossimilhança do espião é uma mentira sistemática que parte do real. A do escritor é verdade sistemática em forma de mentira, em forma de verdade, ou de reino híbrido” (Mota, 2009, p. 66).

Por conta dessas delações, os personagens dos três romances são submetidos a situações de trauma causadas pela força militar. No fim do primeiro volume da trilogia de Hatoum, boa parte dos personagens são presos durante uma reunião. A narrativa dá destaque a prisão de Nortista, que ao contrário do que o grupo pensava não havia conseguido fugir, ficando preso por mais de quatro meses. Ao narrar a

experiência em carta a Martim, o personagem relata fragmentos do que viveu em seus dias de cárcere, que foram desde ameaças a sua família até violência física, episódios alternados por perguntas sobre o paradeiro de membros do seu círculo de amigos. No capítulo 19 Martim escreve sobre uma conversa que teve com Jorge Alegre, outro personagem preso. O narrador escreve sobre o que ouviu do amigo: “quando o avião da FAB sobrevoava a baía da Guanabara, os militares ameaçaram jogá-lo no mar.” (Hatoum, 2019, p. 184).

Dinah e Martim também são presos ao fim do segundo volume, no entanto essas são experiências não descritas no romance; os personagens não conseguem elaborar o trauma vivenciado em suas experiências. Tudo o que o leitor consegue é visualizar a amplitude do que pode ter acontecido nesses dois casos com base nas sequelas descritas a partir da visão dos demais personagens e nas poucas palavras ditas pelos torturados. Dinah, por exemplo, descreve: “sentia a morte dentro de mim, e em vários momentos preferia a morte. Estou destruída.” (Hatoum, 2019, p. 288).

A prisão de Martim é ainda mais lacunar quando consideramos sua prática de escrever e narrar o que vivencia. Sobre o período em que passa preso não há nenhuma linha. A partir da voz de outros personagens, sabemos que o personagem ficou preso por três dias, estava machucado e que ao ser libertado foi passar uns dias com a avó.

Diferente da abordagem mais implícita de Hatoum, no romance de Mota temos a tortura e a violência descritas de forma crua e documental, afinal toda a trama caminha para a narração do momento da morte de Soledad e de seus companheiros. Apoiada em depoimentos reais, a imagem do sofrimento e do horror dos últimos momentos da personagem são ilustrados em trechos diversos:

O que mais me impressionou foi o sangue coagulado em grande quantidade. Eu tenho a impressão de que ela foi morta e ficou deitada, e a trouxeram depois, e o sangue quando coagulou, ficou preso nas pernas, porque era uma quantidade grande. O feto estava lá nos pés dela. (Mota, 2009, p. 113)

Ambas as apresentações contribuem para a construção de objetos de conexão que retomam o horror experienciado por toda uma geração. Somados às percepções das oposições advindas do conflito político em retrato, os elementos de representação dos dispositivos do Estado de opressão constituem imagens do passado produzidas pelos materiais literários aqui analisados.

Para alcançar a emulação literária do período dos anos de chumbo, os três romances analisados se valem do uso de outros recursos, mais especificamente aqueles relacionados as suas formas e estruturas. Apresentando uma narrativa pautada num rememorar consciente e multiperspectivo, os textos aqui tratados possuem uma estrutura carregada de significados a serem analisados. Portanto, na segunda e última parte do nosso capítulo teremos como foco a análise desses recursos estruturais utilizados nas obras.

### **3.2 A montagem como reflexo do rememorar: a questão da forma**

Ao longo do nosso texto, inclinamo-nos para uma literatura cada vez mais elástica quanto a seus limites, formas e conexões. Nos textos que trazem como eixos temáticos contextos como os regimes ditatoriais, novas configurações de linguagem, meios e procedimentos surgem a partir da ânsia por uma combinação entre elaboração estética e representação social. Torna-se cada vez mais verídico e real a partir do surgimento de diversas pontes entre artes e saberes o que nos dizem teóricos como Rancière (2021): está cada vez mais raro encontrarmos produtos que se configurem de maneira pura, ou seja, que tenham uma estrutura e significação pertencente a uma só forma artística ou cultural.

As elaborações dos relatos simulados dos romances aqui estudados representam exemplos dessa literatura mais aberta a utilizar meios e métodos que fogem ao convencional no que tange a forma. São textos construídos dentro do âmbito do ficcional, mas que flertam com gêneros como o documentário, a reportagem, o diário, e se valem de material ou informações históricas.

Nesses escritos temos perspectivas subjetivas de narradores que anseiam por remontar um passado traumático e lacunar. Esse processo de rememoração é feito numa espécie de montagem de peças desse passado, que conscientemente é afetado por uma perspectiva fruto do presente desse processo de montagem. Assim, os narradores trabalham como agentes desse rememorar, demonstrando autoconsciência das limitações e vantagens desses meios que mesclam memórias individuais, percepções presentes, documentos e fatos históricos, emulando o processo do rememorar.

Nessa parte final de nossa análise, nos dedicamos a observar a autoconsciência do rememorar a partir de recursos como a linguagem metaficcional, o multiperspectivismo, o caráter autorreflexivo dos narradores em relação às formas

em uso, bem como o uso de documentos, imagens e material histórico. Assim, buscaremos verificar o uso desses recursos ao passo que refletimos sobre a elasticidade da forma literária, bem como suas capacidades enquanto objeto de revisitação do passado.

### **3.2.1 O lembrar multiperspectivo e autoconsciente**

Os romances em discussão são pautados no ato de lembrança. Em busca de preencher lacunas de seu próprio passado, os narradores construídos são espécie de homens-memória que carregam consigo e em seus registros não apenas suas percepções individuais, mas também a memória alheia. Esse processo de resgate das ruínas do passado é apresentado como um ato autoconsciente por parte dos personagens narradores, que comentam e refletem sobre a montagem que executam.

Essa exibição do artifício da construção própria ao fazer literário tem relação, em partes, com a desconfiança já mencionada em nosso capítulo teórico, que cerca todo e qualquer discurso, principalmente se pensarmos em tempos como os da ditadura, espaço dos romances analisados. Regina Dalcastagne em *Literatura contemporânea brasileira: um território contestado* (2012) reflete sobre a posição da literatura brasileira contemporânea frente a essa desconfiança. Segundo a pesquisadora, a literatura brasileira contemporânea tem apresentado narradores cada vez mais suspeitos, artifício que exige leitores mais comprometidos em compreender a formação da teia fictícia.

Essa autoconsciência narrativa é proporcionada pelo processo metaficcional, que se dá em função do diálogo entre narrador e leitor sobre o processo de escrita, quando os narradores descortinam seu processo criativo. O recurso da metaficção é uma das características principais do novo romance histórico segundo Menton (1993), além de ser a base do conceito da metaficção historiográfica cunhado por Hutcheon (1991).

O uso de tal recurso pode ser notado em diversos trechos nos três romances. No primeiro volume da trilogia de Hatoum, por exemplo, o personagem encontra em uma sacola “a papelada de Brasília e São Paulo”, com diários, cartas e fotografias de seu passado. Então, decide registrar todos esses manuscritos, unindo-os em um documento único. O narrador interfere em sua própria narrativa para explicar seu processo criativo fragmentado e não linear: “comecei a datilografar os manuscritos:

anotações intermitentes, escritas aos solavancos: palavras ébrias num tempo salteado” (Hatoum, 2017, p. 17).

De modo semelhante, o narrador de *Soledad no Recife* mantém um contato direto com seu potencial leitor, inclusive explicando e apontando suas escolhas criativas: “Para não reproduzir com travessões e diálogos daquela noite, digo e falo do clima e atmosfera que me ficaram” (Mota, 2009, p.21), ou ainda no trecho: “Escrevo este livro para falar da vida e – pretensão das pretensões – flagrar o movimento” (Mota, 2009, p. p.37).

Em diversos momentos das narrativas a autorreflexão sobre o processo de escrita chega a assumir ares teóricos ao discutir sobre o funcionamento, composição e alcance de elementos como a memória, a história e a literatura, em que os narradores problematizam o próprio relato. O caráter teórico eleva as obras à posição de romance-teoria. São inúmeros os trechos em que os narradores refletem sobre o uso da memória: “Então é claro que neste reescrever, ela, a memória, completa lacunas, ou melhor recria a vida em lacunas, e, ao voltar, antecipa em 1972 o que sei 37 anos depois” (Mota, 2009, p. 56).

A autorreflexão sobre o funcionamento da memória já foi discutida por Milton Hatoum, que em entrevista aqui já referenciada, em que o autor descreveu de que forma insere o elemento da memória em seus textos. Segundo o escritor, o tempo narrativo disposto em *Relato de um certo Oriente* (1985), seu primeiro romance publicado, “é um tempo fragmentário, que reproduz, de certa forma, a estrutura de funcionamento da memória: essa espécie de vertiginoso vaivém no tempo e no espaço” (Hatoum, 1993).

Esse caráter fragmentário no narrar também está presente nos romances que compõem a trilogia *O lugar mais sombrio*. Nas obras as memórias de Martim estão registradas em diários que alternam as reflexões escritas durante o processo de rememoração, que ocorre enquanto o personagem está exilado em Paris. Essa junção dos dois tempos, o de vivência passada e o de escrita, ocorre de forma não linear.

Ao constatar o intencional processo de ficcionalização da engrenagem memória a partir da fala de Hatoum, é possível que tracemos novamente um paralelo comparativo entre esse processo e a estrutura da memória. De acordo com Bal, Crewe e Spitze (1998), assim como descreve Hatoum em seu processo de representação da memória, este elemento não é um processo passivo, mas sim uma composição de

"atos de memória" quando as pessoas ativamente (des)constroem, compartilham e negociam significados em torno de eventos passados.

Ainda de acordo com os teóricos, essas ações em torno dos significados produzidos a partir da memória são determinantes no trato de questões contemporâneas como identidade, gênero, raça, nacionalidade e história. Portanto, essa visão da memória, além de aproximá-la da ficção no que diz respeito aos seus modos de operação, ainda as avizinha à medida em que ambas compartilham de objetivos sociais.

No caso dos romances analisados, os narradores tratam de evidenciar tanto a potência quanto as limitações do ato de recordar. O desvelar do processo biográfico dos narradores, somado a posição que ocupam em suas narrativas, contribui para a atmosfera de desconfiança. A perspectiva de Martim, por exemplo, é posta em posição de questionamento a partir de personagens como sua avó, que aponta para esquecimentos de Martim em relação a acontecimentos do passado em família, ou ainda Dinah, que enxerga nele alguém que usa a razão para imaginar, um produtor de fábulas. A personagem acredita que a escrita de Martim seja seu ponto de fuga da realidade, e que ele fabula sobre uma possível conspiração que envolve o pai sendo o responsável pelo sumiço de sua mãe. O próprio personagem coloca seu relato em xeque em trechos em que elucida seu processo de escrita, como descrito abaixo:

Quando anotara o que acontecera horas antes, na véspera ou em dias anteriores, a memória me traía a todo instante, mas a solidão e o desejo de escrever me ajudavam a inventar episódios e diálogos que poderiam ter acontecido, palavras de uma memória fugidia, opaca. (Hatoum, 2019, p. 182)

De modo parecido, o próprio leitor pode atribuir certa desconfiança ao relato do narrador sem nome criado por Mota, afinal temos uma versão dos fatos contada por um homem amargurado, que sonhava em ter uma vida ao lado de sua amada, vida essa roubada por um traidor. Além disso, o próprio personagem abre margem para desconfiança, em trechos em que confessa a manipulação dos fatos, como quando admite que o encontro com Soledad do primeiro capítulo não tenha sido o primeiro, como antes tinha sido relatado, mas sim a quarta ou a quinta vez que a via.

Nos romances aqui em discussão, portanto, o desvelar do processo criativo do narrador-personagem é construída em função de objetivos, dentre eles, a crítica ao que se entende por verdade histórica. Assim, os narradores, a partir da evidenciação e discussão sobre os procedimentos ficcionais de que se valem, apontam para a

impossibilidade de um rememorar puro do passado, abraçando a narração como canal de contato com o passado.

A potência da literatura como ponto de conexão com o passado se mostra ainda em falas como a de Ox, personagem do segundo volume da trilogia de Hatoum. O personagem afirma que Martim lida com uma espécie de simbiose entre experiência e linguagem, na busca pelo entendimento do que ocorreu com sua mãe. Segundo o personagem, “Às vezes o que a gente busca só aparece na literatura, na fábula de uma verdade” (Hatoum, 2019, p. 247).

A partir dessa evidenciação do teor construtivo e manipulável do relato, outras estratégias escriturais são acionadas com o objetivo de atingir uma narração mais completa desse passado. Dentre elas podemos apontar o uso da polifonia, conceito discutido por Mikhail Bakhtin em seu texto *Problemas da poética de Dostoiévski*, publicado originalmente em 1929. De acordo com o estudioso, a polifonia seria a descentralização da voz narrativa, o ceder de espaço de um narrador central a outras personagens, contemplando o texto com uma multiplicidade de perspectivas.

Esse pluralismo narrativo é peça chave na construção da trilogia de Hatoum e contribui para o caráter autoexplicativo dos romances. Assim, o protagonista, que também é o articulador e organizador dos fatos narrados, demonstra em diversas situações sua impotência enquanto narrador de seu próprio passado, e sempre que pode, reforça a premissa de que “sem a memória dos outros eu não poderia escrever” (Hatoum, 2017, p. 71). Inclusive, é cedendo a voz narrativa a outros personagens que Martin se sente mais seguro em guiar seu relato. Essa, que também é uma característica da escrita de Hatoum em outras obras, em *A noite da espera*, se faz possível pelo fato da narrativa ser uma junção de registros guardados pelo protagonista. Dessa forma, são várias e constantes as ocasiões em que pode se perceber outras percepções além da de Martim.

Para o funcionamento desse recurso, o protagonista insere em seus registros as cartas que recebe dos outros personagens. Para isso, nos capítulos em que fala sobre o seu processo de criação o personagem admite que não seria possível contar a história da melhor maneira sem trazer essas outras perspectivas e vozes. São vários os momentos em que o recurso é usado, são cartas recebidas da avó, da mãe ou dos amigos.

Um dos registros que chama mais atenção por evidenciar, como propõe Hutcheon, que o ato de narrar, mesmo que algo vivenciado, como a própria história,

é um construto carregado de subjetividade. Tal momento ocorre quando Martim narra uma das noites ao lado dos amigos de Brasília. A noite se faz importante para o personagem, por ter sido o momento em que ele teve sua primeira relação sexual. O fato é que a ocasião encontra-se borrada em sua mente por conta do uso de drogas. Por conta disso, a narração fica incompleta, como pode ser notado no trecho: “As anotações dessa página terminam com a palavra “caverna” e reticências. Lembro pouca coisa do que aconteceu depois” (Hatoum, 2017, p. 71).

Por essa razão, Martim decide enviar uma carta a seu amigo Nortista, que estava presente na noite em questão. Ao receber a carta de resposta do amigo, esta é colocada na íntegra no capítulo 9. Neste, Nortista é narrador por meio da carta, sem interferências de Martim. A noite então é narrada novamente, e os mesmos acontecimentos são descritos pela visão de Nortista. Antes de disponibilizar a carta, Martim reafirma a necessidade de outras visões para o andamento da narrativa: “quem sabe Nortista não tenha lembranças daquela noite no apartamento do Fabius, sem a memória dos outros eu não poderia escrever” (Hatoum, 2017, p. 71).

O recurso à pluralidade narrativa é ampliado no segundo volume da trilogia, *Pontos de fuga* (2019). Neste, Martim vai além na sua busca por reconstrução do passado, ao roubar diários e anotações de seus colegas. Se no primeiro volume tínhamos apenas a inserção de cartas enviadas ao protagonista, na segunda parte da história páginas de diários dos personagens Anita, Ox e Julião são acrescentadas ao relato, ampliando assim o campo de percepções do leitor. Desse modo, temos Martim ainda mais se acomodando à posição de organizador do relato, ou como define o personagem Ox, ao revelar que sabia dos furtos de seus diários, um “ladrão de memórias alheias” (Hatoum, 2019, p. 244).

Assim, outras situações como o primeiro encontro entre Martim e o casal Julião e Anita são narradas duas vezes, por perspectivas distintas. Esse uso ainda contribui para uma leitura do personagem principal, a partir de outros olhos, como os de Anita, que define o personagem como um “rosto que saltara da infância para a vida adulta. Um corpo sem juventude. Ou uma adolescência aprisionada” (Hatoum, 2019, p. 113).

De modo semelhante, o narrador de *Soledad no Recife* (2009) afirma “agora, colo relatos, lembranças e depoimentos do que me foi contado pelos religiosos presentes àquela festa” (Mota, 2009), referindo-se a relatos da noite em que Soledad e seu grupo foi capturado. Além dos relatos e depoimentos, o narrador de Mota usa entrevistas e outros documentos históricos a fim de amparar e completar seu relato,

como quando descreve a aparência física de Soledad com as palavras da irmã da figura histórica, ditas em entrevista posterior ao ocorrido, ou ainda quanto descreve a figura passada de Daniel/Anselmo em paralelo a percepções proporcionadas por entrevistas dadas anos depois pela figura histórica.

Nesse processo de ficcionalização e autorreflexão sobre o ato de lembrar é válido destacar o uso de outro artifício discutido através da voz dos narradores, os lugares de memória. Como já discutido no capítulo teórico, o espaço, dentro de uma narrativa de resgate, é personagem de extrema relevância, deixando a posição de simples cenário cruzado pelos personagens, para ser elemento de poderosa carga semântica. Assim, a trama que envolve os personagens Martim e Soledad é indissociável da Brasília arquitetada ficcionalmente por Hatoum, ou do Recife quase palpável construído na narrativa de Mota, sendo ambas as cidades fortes personagens dentro do construto ficcional.

A partir das apresentações desses espaços, os autores em questão conseguem ir de um campo físico para um campo simbólico e político. Segundo as pesquisadoras Regina Dalcastagne e Luciene Azevedo, na apresentação do volume *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea* (2015), essa semantização do espaço é mais um traço da narrativa contemporânea brasileira, em que a cidade se apresenta como campo hierarquizado “marcado por interdições tácitas que definem quais habitantes podem ocupar quais lugares” (Dalcastagnè; Azevedo, 2015, p.12).

A representação desse espaço hierarquizado é facilmente identificada se analisarmos a Brasília apresentada nos registros organizados por Martim. O distrito na época ainda estava a se desenvolver. Rodolfo, ao chegar na cidade, a descreve como “uma cidade que ainda é um canteiro de obras” (Hatoum, 2017, p. 28). No entanto, já era grandiosa, e aos olhos do narrador Martim, acostumado a viver em uma cidade pequena, ficava ainda maior: “Brasília é uma cidade para quem tem asas ou pode voar” (Hatoum, 2017, p. 28).

Ao chegarem a Brasília, Martim e o pai se instalam no bairro Asa Norte, que segundo as descrições narrativas, era uma localidade destinada a pessoas pobres. Com o descontentamento de Rodolfo, que afirma ser um engenheiro civil importante e qualificado demais para morar na Asa Norte, é perceptível a segregação econômica que ocorre na unidade federativa.

Rodolfo irrita-se por morar na Asa Norte, o setor da capital que aloja funcionários modestos do governo e estudantes que pagam um

aluguel barato ou invadem apartamentos desocupados. Ele se julga um alto funcionário, um engenheiro qualificado, razão por que merecia morar na Asa Sul. (Hatoum, 2017, p. 29)

A divisão de setores determinada pela condição financeira dos moradores ainda é retomada em alguns momentos da narrativa, principalmente nos momentos em que o foco é a área chamada de Ceilândia. Martim descreve o local da seguinte forma: “Ceilândia parecia outra existência na trama do tempo, a abominação da miséria me angustiava, como se a vida na Asa Norte estivesse ameaçada” (Hatoum, 2017, p. 108).

O local foi espaço de superlotação após uma intervenção documentada em jornais, revistas e sites, e comandada pela então primeira-dama Vera de Almeida Silva. A ação visava diminuir ocupações irregulares próximas ao centro. O acontecimento é mencionado na narrativa de Hatoum, quando o grupo de amigos de Martim vai ao local. Segundo os registros do narrador, a visita ocorre em 1970, um ano após o início da intervenção conhecida como “Campanha de erradicação das invasões”. A menção é feita pela personagem Dinah: “As favelas perto do aeroporto horrorizavam a primeira-dama. Muitos moradores das Vilas Operárias e do Núcleo Bandeirante foram transferidos para cá” (Hatoum, 2017, p. 106).

O grupo frequenta o local para ajudar Lázaro e sua mãe, Dona Vidinha. Juntos, conseguem erguer um barraco simples para que morem lá. No decorrer da narrativa, Lázaro, que é tido pelos colegas como o mais inteligente e engajado do grupo, sofre por diversas vezes discriminação por viver no local. Uma dessas situações ocorre no capítulo quinze, quando há uma discussão sobre o conteúdo a compor a edição inaugural da revista “Tribo” produzida pelo grupo. Durante o debate, Ângela discute com Lázaro e usa o fato de que o colega mora em Ceilândia para desqualificá-lo: “Lázaro disse que ela devia ler grandes poetas brasileiros e estrangeiros. Aí Ângela quis saber se Lázaro tinha lido a obra desses grandes poetas na Ceilândia, no barraco da mãe dele” (Hatoum, 2017, p. 112).

Tanto as descrições dos bairros Asa Norte e Asa Sul quanto o retrato da pobreza e discriminação associadas a Ceilândia demonstram a conexão existente entre espaço e as relações de poder, bem como a máxima defendida por pesquisadores da topografia literária como Roberto Vecchi (2015), que afirma que “a topografia literária faz emergir sempre uma dimensão política, associável à consistência relacional do próprio trabalho” (Vecchi, 2015, p. 38).

Além de espaços mais gerais, o romance trabalha espaços mais específicos, visitados ou habitados pelos personagens. É o caso do campus da Universidade de Brasília (UnB) frequentado por Martim e o restante dos integrantes da “Tribo”. O local é sempre descrito como um campo de instabilidade, medo, protestos e invasões. Em uma das passagens do capítulo quinze, Nortista conta a Martim que Dinah e Lázaro escreveram um artigo sobre a história da Universidade. O trecho em sequência cita o artigo em questão, que ilustra que o totalitarismo do governo militar sempre enxergou a educação como inimiga:

Eu tinha lido o texto. Nem sabia que no projeto original de Brasília não tinha uma universidade. O artigo comenta essa falha no capítulo “Uma capital sem saber?”. Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira batalharam para incluir a UnB no plano urbanístico de Brasília. O artigo analisa as crises da universidade desde o golpe de 64 e a demissão de mais de duzentos professores no ano seguinte. (Hatoum, 2017, p. 111)

Assim como o campus da UnB, a livraria “Encontro”, local de trabalho de Martim, representa na narrativa um espaço de resistência. Isso ocorre devido à forte associação do conhecimento, da arte e da literatura ao movimento de oposição ao totalitarismo do governo militar. O espaço da livraria é descrito como discreto, um local de reuniões secretas com artistas, poetas, sociólogos. Desse modo, pode ser vista como um espaço de oposição ao governo, que foi fechada bruscamente por conta de ameaças durante os capítulos finais do primeiro volume.

Há ainda outros espaços como a mansão da personagem Baronesa, que configura um espaço que flutua entre os dois polos do conflito, ou ainda a mansão da família Faisão, que emana o sentimento de impotência diante da situação e do ostracismo. Portanto, a criação e descrição dos espaços aqui em análise fazem parte do conjunto de artifícios utilizados por Hatoum com o objetivo de refletir a atmosfera social de Brasília entre os anos 1960 e 1970.

No romance de Urariano Mota, o simbolismo do espaço está muito mais associado ao ato de lembrar e reencenar o passado. As descrições físicas dos locais frequentados por Soledad são postas juntas da sensação de incapacidade do narrador em pintar um quadro completo do passado. A fim de ilustrar tal percepção, podemos citar dois casos em que esse embaralhamento de memórias é associado a um espaço de memória recifense.

O primeiro ocorre quando o narrador escreve sobre uma sexta-feira de carnaval no Pátio de São Pedro, marco histórico do Grande Recife, em que ele e seus amigos

encontram Soledad e Daniel/Anselmo. Ao retomar essa lembrança, o narrador se mostra dividido entre a lógica de relatar o colorido e o alegre de um carnaval na cidade e o sentimento obscuro e cinzento que aquela noite lhe trazia. Ele acaba por fazer uma descrição ambígua que mescla lógica e sentimento: “nossos rostos possuíam metade branco e preto, metade arco-íris. Falávamo-nos para a parte em cores – era carnaval, erámos jovens, erámos a promessa de um mundo novo -, mas nos entendíamos pela parte em sombras” (Mota, 2009, p. 29).

A segunda memória imprecisa está associada à casa em que moravam Soledad e Daniel/Anselmo. Segundo o narrador, a memória de uma visita é confusa em sua mente, pois em uma visão lógica a visita teria ocorrido em um sábado a noite, mas a lembrança que se sobrepõe comanda que a visita tenha ocorrido numa manhã de domingo. Um jasmineiro na entrada da casa é o responsável pela dúvida; a imagem acionada pela memória é da planta sendo iluminada pelo dia. O narrador ainda se questiona se a confusão não se deve ao fato dele ter passado outras vezes em frente a tal casa, quando não sabia que ali morava Soledad.

O jogo de questionamentos que põe em xeque a confirmação dessa lembrança está claramente associado aos espaços físicos e simbólicos aqui discutidos, o carnaval no Pátio de São Pedro e a casa de Soledad. Segundo Pierre Nora (1993), ao tratar dos lugares de memória, a lembrança associada a esses espaços é produtiva e amplia o campo de possibilidades da interpretação da memória, pois lembrar a partir desses lugares complica “o simples exercício da memória como um jogo de interrogação sobre a própria memória” (Nora, 1993, p. 25).

Nora ainda defende que os lugares de memória não necessariamente devem ser espaços físicos, podendo ser também espaços culturais de celebração de uma sociedade. Ao tentar entregar a nós leitores um retrato da ambiguidade do antagonista Daniel/Anselmo, o narrador da história de Soledad associa o personagem à figura do Homem da Meia-Noite, símbolo de um dos maiores blocos de carnaval de Olinda e patrimônio vivo de Pernambuco desde 2006. De acordo com a tradição, o boneco gigante sempre desfila trajado com uma roupa diferente. Essa característica é associada à capacidade do personagem em dissimular várias personalidades.

A apresentação dessas memórias, acompanhadas da problematização do processo do recordar e do reencenar por meio da literatura, contribuem para a construção de romances autoconscientes de sua condição de incompletude, mas também de sua potência reconstrutiva do passado a partir das lacunas com que

trabalha. No intuito de se aproximarem e dialogarem de modo mais explícito com esse passado com que lidam, os escritores adicionam à lista de ingredientes literários elementos advindos de outras esferas e conhecimentos, como a história. Essa relação entre ficção e essas outras formas e gêneros é o foco do nosso último subtópico de análise, apresentado a seguir.

### **3.2.2 A ficção e outras formas**

Ao longo de nossa discussão apontamos para uma fluidez da fronteira que separa o real e o imaginário. Quando consideramos o subgênero aqui estudado- o romance histórico contemporâneo- essa maleabilidade já está inscrita em sua própria denominação, pois lidar com o ficcional próprio ao termo romance ao mesmo tempo em que se lida com o factual (mesmo com todas as ressalvas) associado ao termo histórico já é, em si, um ato de estremecimento dessas fronteiras antes mais rígidas.

A pesquisadora brasileira Therezinha Barbieri em seu texto *Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90* (2003) desenvolve o conceito de uma ficção aberta ao contato com outras formas como documentos históricos, relatos verídicos, autobiografia e outros elementos tradicionalmente não ficcionais. Segundo a estudiosa, essas narrativas impuras surgem em resposta às transformações políticas, sociais e culturais vivenciadas no Brasil nas últimas décadas do século XX. Dentre essas transformações, Barbieri cita os anos da ditadura militar, bem como a imposição da censura e de narrativas oficiais.

A reelaboração dos meios expressivos da literatura, que inclui o rompimento com a pureza da forma ficcional, surge em decorrência do anseio por relacionar texto e contexto, elaboração estética e estrutura social, de modo a alcançar uma verossimilhança que represente a existência de diversas possibilidades e distintas interpretações de ocorrências do passado. Assim, autores dessa ficção impura trabalham com o real e o imaginário a partir da aproximação entre literatura e outras formas como o diário e autobiografia, movimento observado na trilogia de Hatoum, ou características próprias à reportagem, tal qual verificado em *Soledad no Recife*, de maneira que é possível atribuir hibridismo a essas obras.

Milton Hatoum, autor de duas das obras exploradas por este trabalho, reconhece o caráter poliforme de sua escrita. Em entrevista<sup>12</sup> o escritor fala sobre o processo de criação de seu romance de estreia, *Relato de um certo Oriente* (1989), e revela que em sua escrita há “um tom de confissão, é um texto de memória sem ser memorialístico, sem ser autobiográfico” (Hatoum, 1993). Ao negar os rótulos “memorialístico” e “autobiográfico”, Hatoum confirma o comprometimento com o fazer ficcional ao mesmo tempo em que não nega a influência de sua vivência e essência, estas produtos de um contexto familiar, social e coletivo.

Na trilogia narrada por Martim temos a simulação de uma montagem de um relato autobiográfico. As entradas em formato de diário, as inserções de cartas e até mesmo de uma fotografia no início do romance dão o tom subjetivo da obra. Somado a isso, o texto de Hatoum aborda em paralelo a essa perspectiva subjetiva certo amparo em dados e informações factuais sobre o período histórico em que se insere a narrativa. De acordo com os estudos de Barbieri (2003), a inserção dessas informações factuais ao relato ficcional é característica-chave da ficção impura, que faz uso dessa mescla na intenção de tornar ambíguo o entendimento do leitor acerca do que seria ficção e do que seria real.

Hatoum trabalha essa técnica ao narrar o cruzamento da trajetória de seus personagens ficcionais com acontecimentos ou personalidades históricas. De acordo com o proposto pelo modelo clássico de romance histórico elaborado por Luckács, a inserção de personagens históricas deve ser feita em segundo plano, atribuindo a essas figuras o papel de coadjuvantes. No texto de Hatoum, essa presença é garantida, porém em dose reduzida. Nesse caso, a inserção desses nomes ocorre por meio de citações, conversas, comentários e descrições feitas pelos personagens que de fato estão presentes na obra.

No período da ditadura militar brasileira, as grandes figuras históricas são os envolvidos politicamente ao longo dos anos do regime, ou seja, os militares, que vieram a assumir o comando da nação. Em algumas passagens esses nomes surgem, como ocorre no capítulo quatro, em que Martim está preso e é levado para uma conversa com o delegado. Na sala, Martim nota um retrato de Costa e Silva,

---

<sup>12</sup> Entrevista – Milton Hatoum. Entrevista concedida a Aida Ramezá Hanania em 5-11-93. Transcrita e editada por ARH. Acesso: 14 de agosto de 2023. Disponível em: [Entrevista - Milton Hatoum / Escrever à Margem da História \(hottopos.com\)](https://hottopos.com/entrevista-milton-hatoum-escrever-a-margem-da-historia)

presidente em 1968: “o retrato do marechal-presidente era o único objeto na parede branca: bochechas caídas, bigode grisalho aparado, a faixa presidencial cruzando o peito coberto por um traje civil.” (HATOUM, 2017, p. 45).

Além das descrições, as figuras políticas, ainda que pouco, aparecem ao longo da narrativa, em ao menos duas ocasiões. A primeira delas acontece, segundo os registros de Martim, em 1970, quando o general Médice, presidente na ocasião, vai pessoalmente à livraria Encontro: “o general passou por aqui e comprou um livro.’ ‘General? Qual deles, Jairo?’ ‘O cérebro da caserna. Você sabe’” (Hatoum, 2017, p. 91). General Médici ainda faz uma aparição no capítulo 15, durante a primeira apresentação teatral de Prometeu acorrentado, que seria encenada pelo grupo de Martim e que havia sido modificada pela censura: “Ninguém desconfiava que ontem, na noite da estreia, o diretor do Sesi subiria ao palco para anunciar que seu amigo gaúcho, o general Médici, ia prestigiar a encenação de Prometeu” (Hatoum, 2017, p. 118).

No romance escrito por Urariano Mota há, como pontua Flavio Aguiar na apresentação do romance, uma heresia no tocante aos postulados da teoria literária que trata do romance histórico. Diferente dos romances de Hatoum, os personagens históricos, Soledad Barret e Daniel/Anselmo, são os grandes protagonistas do romance, apesar de a voz narrativa ser a de um personagem ficcional e desconhecido. Essa característica aproxima o romance de Mota do romance histórico tradicional, ofertando protagonismo a figuras históricas, e do novo romance histórico, ao usar esse protagonismo com o intuito de levantar questionamentos sobre o que se sabe historicamente acerca do caso.

A trilogia de Hatoum aproxima-se também, mesmo que de maneira subversiva, das características centrais do romance histórico tradicional. Como vimos, essa modalidade, que ainda é produzida atualmente, preza pela construção da verossimilhança a partir da inserção de datas e ocorridos que marcaram a história. Hatoum usa seu narrador personagem para relatar, a partir de uma perspectiva subjetiva, muitos dos marcos da ditadura militar brasileira.

Há pelo menos dois momentos históricos visíveis e explícitos ao longo da trajetória de Martim. O primeiro citado refere-se à “passeata dos cem mil”, organizada por estudantes em 1968 contra o governo dos militares. No romance, o fato é citado em uma reunião do grupo estudantil a que Martim pertence: “Anteontem, teve uma

passada de cem mil pessoas” (Hatoum, 2017, p. 48). O acontecimento é marcado pela data exata de 26 de junho de 1968 nos registros escritos de Martim.

O capítulo seis revela outro acontecimento documentado em jornais e revistas da época. Trata-se de uma das maiores invasões ao campus da UnB, feita pelos militares, sobre o pretexto de prender estudantes em meio a uma ocupação. O acontecimento é relatado pela visão de Martim, que o registra novamente com a data exata, o dia 30 de agosto de 1968:

Numa quinta-feira de agosto, quando o campus da UnB foi invadido e ocupado, professores, alunos e deputados da oposição foram espancados e presos, os laboratórios dos cursos de medicina e biologia, destruídos, os animais na mesa de cirurgia agonizaram até a morte, um estudante de engenharia foi baleado na testa. (Hatoum, 2017, p. 54)

A construção da sensação de aproximação entre ficção e realidade por meio da inserção de fatos históricos na narrativa é semelhante ao que se faz no romance histórico tradicional, ao menos no tocante à intenção. No entanto, na obra de Hatoum não há nenhum interesse em exaltar o acontecimento narrado: desvela-se um tom de lamento e julgamento quanto ao ocorrido, mais próximo do que se faz nas modalidades críticas do romance histórico.

O diálogo com o aparato documental sobre período histórico da ditadura é mais intenso no romance escrito por Urariano Mota. Mais que isso, o que se enxerga é um movimento de interação entre criação ficcional e apresentação documental. São muitas as situações em que o narrador insere registros reais ao seu relato: temos desde fotos de Soledad e dos demais personagens históricos até recortes de jornais, entrevistas, certidões de óbito e trechos do livro *Direito à memória e à verdade*, em que se apresentam depoimentos reais sobre o caso.

É perceptível que esse movimento que parte de um caráter ficcional para apresentação documental de fatos se intensifica no decorrer dos capítulos. Até o décimo capítulo da obra temos menções aos fatos históricos, que são atreladas ao preenchimento intuitivo de lacunas executado pelo narrador. Por exemplo, para descrever o conflito de consciência vivido pelo algoz de Soledad o narrador faz uso tanto de predições sobre o caráter dele, quanto de transcrições de trechos de entrevistas reais dadas por Cabo Anselmo muitos anos depois ocorrido.

Na parte do romance que sucede o capítulo dez Mota mais que atravessa as barreiras das formas de um romance, ele as quebra, rompe com o pacto ficcional, abortando o que seria um romance ao encerrar seu texto como uma espécie de

registro documental ou homenagem a Soledad. O autor executa esse rompimento ao interromper a narrativa com a inserção de uma galeria de imagens de Soledad em várias fases de sua vida. Tais imagens trazem em suas legendas informações sobre a trajetória de luta de Soledad, incluindo o fato dela ter sido sequestrada e torturada por grupos nazistas antes de chegar ao Brasil. Além das fotos da protagonista, imagens de Cabo Anselmo também são adicionadas.

Após a inserção do carrossel de imagens, os três capítulos finais têm o caráter documental expandido, como no capítulo 12, onde trechos de depoimentos e esclarecimentos do livro *Direito à memória e à verdade* dão conta de explicar detalhadamente as trajetórias e os destinos de Pauline Reichstul, José Manuel, Evaldo Ferreira e Jarbas, todos militantes mortos na mesma chacina que Soledad. Além disso, excertos do depoimento de Mércia Albuquerque conduzem a descrição do estado em que o corpo de Soledad foi encontrado.

O rompimento com o caráter ficcional da obra evidencia-se ainda mais com a leitura do último capítulo do romance. Neste o que percebemos é uma (con)usão total entre a figura do narrador anônimo e a pessoa do escritor Urariano Mota, como confirma o trecho: “Um dia foi me dito, por uma pessoa que não me autorizou a dizer seu nome, que eu era chamado a escrever um outro livro no mesmo caminho do anterior, *Os corações futuristas*” (Mota, 2009, p. 115). O capítulo encerra-se com uma dedicatória de seu empenho criativo à memória de Soledad.

Em razão disso podemos afirmar que em graus diferentes de intensidade os romances aqui abordados valem-se de conceitos associados ao que tratamos como ficção impura. A autoconsciência do processo criativo através das vozes narrativas aponta para uma construção que busca aliar o que há de mais estético e ficcional na literatura ao uso de registros e dados produzidos por meios não ficcionais. Sem deixar de se apresentarem como um produto ficcional, os romances alargam a própria forma a que pertencem, assumindo o papel de texto ambíguo que transita entre gêneros do discurso, e entre o real e o imaginário, e por isso mesmo são capazes de refletir a complexidade e a fragmentação do tempo-espço que ambicionam ficcionalizar.

## CONCLUSÃO

Ao longo de nossa reflexão propomos enxergar a literatura como campo fértil para tentativas de conexões entre o passado e o presente. Mais que isso, consideramos a produção ficcional como espaço de resgate, material poderoso de contato com o que já não existe mais, com o que é inacessível. Em meio a todos os paradoxos que envolvem a tarefa da fabricação de algo em busca do acesso ao real, a literatura é, como definiu Roland Barthes (2013), realista, na medida em que tem por ambição o real, mas também é “obstinadamente irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível” (Barthes, 2013, p.24).

Essa impossibilidade mencionada por Barthes diz respeito à captura do real. Como aqui defendido, a certeza da impossibilidade do retrato do real, esse despertar do sonho da reprodução absoluta do ontem, caminha lado a lado com a necessidade, principalmente por parte das novas nações, da apreensão da própria história, o que nos levou a um questionamento das histórias e memórias impostas, coletivas e nacionais, e a uma multiplicação de memórias individuais que anseiam refazer os passos de uma trajetória. Desse modo, quanto “menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória” (Nora, 1993, p. 18).

É nesse sentido que a literatura se apresenta como espaço propício à disseminação dessa multiplicidade de memórias particulares. Ao construir narradores ansiosos por rememorar um pedaço de suas vivências, autores como Milton Hatoum e Urariano Mota se valem de artifícios próprios ao fazer literário, como a possibilidade de inserir essa memória em um plano artificial e descontínuo. Com a ausência da necessidade de um fio da meada explicativo e direcionador, a literatura torna-se palco dessas memórias por ser esse universo propenso ao fragmentar.

Na busca por acessar as ruínas de um passado traumático, como a vivência em uma ditadura, os escritores refletem nas figuras de seus narradores as dificuldades do registro desse passado. O jogo entre memória e esquecimento, entre o real e o imaginário, encontra no campo da ficção espaço fértil para exploração e apresentação de verdades possíveis, construídas a partir de lacunas, como escreve o personagem Nortista em carta a Martim no romance *Pontos de Fuga*: “há lembranças que nos atormentam, certezas que desabam e se tornam escombros, talvez as ruínas sejam a nossa experiência mais viva” (Hatoum, 2019, p.154).

Com amparo em nossas análises das obras aqui em discussão podemos afirmar que há na produção de romances históricos contemporâneos uma necessidade de desvelamento de seus próprios procedimentos de composição, além de uma forte autorreflexão sobre esses meios e suas possibilidades. Essa autoconsciência dialoga com a percepção da impossibilidade do contato efetivo e completo com o passado. Além disso, como defende teóricas como Linda Hutcheon ao tratar de uma poética pós-moderna, é objetivo da literatura apresentar-se como discurso construído, uma das versões do passado que reúne ecos tão possíveis quanto questionáveis, assim como a história.

Com base apenas na leitura dos romances analisados consideramos que há na produção de romances históricos contemporâneos uma afinidade maior com as modalidades críticas (o novo romance histórico e a metaficção historiográfica). São várias as características que comprovam essa afirmação: a autorreflexão sobre o fazer literário e sobre o ato da rememoração, o multiperspectivismo, o diálogo entre passado e uma perspectiva presente, além da voz narrativa, que no caso das duas narrativas, surge a partir de uma visão à margem.

No entanto, é inegável que o conjunto de romances aqui estudados possuem uma forte influência de postulados atribuídos às modalidades acrílicas (romance histórico clássico e romance histórico tradicional). Seja por apresentar narradores não históricos medianos e apáticos em relação a situação política em que estão inseridos, seja pela forte inserção e referenciamento a dados e registros documentais, não é possível dizer que há um total rompimento com estratégias acrílicas.

É a partir desse pensamento que retomamos a teoria de Gilmei Fleck (2017) e de seu romance histórico contemporâneo de mediação. O pesquisador propõe a existência de novos romances que trilham um caminho entre tradição e inovação, formando uma nova categoria que traz consigo novas especificidades e prescrições. Seria possível a inserção dos romances aqui analisados nessa nova categoria?

Ao propor o termo “romance histórico contemporâneo de mediação”, Fleck abre um novo leque de possibilidades no processo de catalogação de romances históricos. Todavia, sua proposta, apesar de trazer o ineditismo da mesclagem de modelos, repete a fórmula prescritiva e limitante de antecessores, como Luckács, por exemplo. O conjunto de características propostas pelo pesquisador tende a funcionar como um checklist, que em grande parte das vezes não será preenchido por completo.

Isso ocorre provavelmente pela resistência à rotulação que a produção literária e artística começa a ter com o romantismo, e que se expande a partir do modernismo e do pós-modernismo. A capacidade contemporânea de lidar com o tradicional e o novo permite uma leva de novos romances cada vez mais diversificada e resistente a classificações certas, como faz Fleck. Podemos notar isso, até mesmo, na composição do termo designatório usado pelo pesquisador. Ao propor um romance histórico contemporâneo, ignora que na produção contemporânea há romances que continuam a seguir o modelo tradicional, ou as formas estudadas por Menton e Hutcheon. Essas literaturas não tiveram sua produção cessada, e por isso também são contemporâneas.

Se considerarmos os romances *Soledad no Recife* (2009), *A noite da espera* (2017) e *Pontos de Fuga* (2019), é tarefa praticamente impossível alocá-los em uma das categorias aqui estudadas. Provavelmente será tentador rotulá-los como metaficção historiográfica, ou ainda aderir ao novo rótulo proposto por Fleck. No entanto, conforme o que apresentamos, os romances de Hatoum e Mota bebem das quatro fontes, não necessariamente seguindo à risca as prescrições de mediação sugeridas por Fleck.

Os romances em análise, apesar de apresentarem características defendidas por Fleck em sua nova proposta de modelo, como a busca por verossimilhança, a permanência da criticidade e o foco em personagens ex-cêntricas, não adere a várias das características propostas pelo pesquisador, como por exemplo a linearidade narrativa. Os três romances possuem uma estrutura narrativa extremamente fragmentada e carente de retitude cronológica, além de utilizarem essa inconsistência temporal como objeto de reflexão sobre o ato narrativo e sua natureza carregada de intencionalidades.

Além disso, apesar de termos Martim e o narrador sem nome como narradores principais das histórias, o foco é dividido com outras personagens a partir de cartas e diários, no caso de Martim, e a partir de documentos verídicos do narrador da trajetória de Soledad, culminando num multiperspectivismo que segundo Fleck é abandonado na nova modalidade. Ainda podemos citar que as obras em análise retomam características como o modelo clássico de protagonista, idealizado por Luckács, não coincidindo com o proposto para um romance histórico de mediação.

Assim, tomando por base o caminho percorrido até aqui, é possível afirmar que o gênero híbrido romance histórico é produto de uma relação (história e literatura)

dinâmica e plástica, que foi e continua sendo produzida em resposta aos anseios da sociedade e da comunidade leitora. Dessa maneira, assim como muitos outros gêneros e a própria literatura, o romance histórico não é um produto estável, e ao longo dos anos vem adquirindo novos moldes, carregados de singularidades. Como exemplo básico desse caráter mutável salientamos a grande mudança que gerou as modalidades críticas (novo romance histórico e metaficção historiográfica).

A partir do que foi discutido é possível propor que romances históricos contemporâneos, como os aqui debatidos, são produzidos em uma mescla que pode combinar características de todos os moldes, antigos e contemporâneos, porém sem que haja um padrão combinatório, como propõe Gilmei Fleck (2017). É natural que uma mesma obra possa ser lida e refletida a partir de ângulos e visões diferentes. O pesquisador nos apresenta, com base no caráter conciliador entre tradição e ruptura próprio ao produzir contemporâneo, um válido caminho de mediação. No entanto, ao elencar novas regras prescritivas assim como fizeram seus antecessores, acaba por engessar o que pode vir a ser uma nova categoria.

Como defendido ao longo do texto, acreditamos que a literatura, apesar de rodeada de teorias e catalogações, é cada vez mais uma arte carregada de impurezas, que se opõe a especificidades. Sobre essa instabilidade da forma literária, Maurice Blanchot, em *A parte do fogo*, afirma que há no material literário uma essência que “escapa a toda determinação essencial; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada, reinventada” (Blanchot, 2013, p. 294).

Como discutido, um dos fatores que corrobora para essa capacidade de reinvenção é a vivência de situações-limites, como as ditaduras militares. A literatura não se cala diante das intempéries vividas pela sociedade a que está inserida. Pelo contrário, com o objetivo de dar voz e espaço a vozes não ouvidas e narrativas advindas do âmbito do possível, a literatura se reinventa, esgarça suas próprias fronteiras, se refaz a partir da interação com outras artes, moldes e mídias, na intenção de lidar com a simbiose entre representação da experiência e linguagem estética.

No caso dos romances analisados, a forma literária se abre a outros gêneros, formas e objetos que tradicionalmente estariam em posição contrária ao fazer ficcional. Na trilogia hatoumniana, o trato com os gêneros diário e carta, além da intencional emulação ficcional do funcionamento da memória, é peça-chave na condução da simulação da biografia do personagem Martim. Nesses registros nos é ofertada uma perspectiva subjetiva rodeada de informações pontuais e documentadas

sobre a história dos anos de chumbo. De modo semelhante, também problematizando o ato do lembrar, Urariano Mota constrói uma narrativa que transita entre o ficcional e o documental, sendo a inserção de referências históricas ainda mais intensa que nas obras de Hatoum.

Desse modo, o que observamos é uma cedência do espaço ficcional a outras formas, mais especificamente àquelas relacionadas à memória e à história. Assim, dentro do construto estético da ficção, a história é inserida não como objeto de validação da narrativa, mas como elemento a ser questionado. Lado a lado a essa inserção, o trato com a representação da engrenagem da memória revela o caráter seletivo e manipulável tanto do ato de lembrar, quanto da construção fictícia.

A partir dessas incertezas, incongruências e lacunas os romances analisados se ancoram na apresentação e representação, não de verdades absolutas, mas de verdades possíveis. É colocando em xeque a veracidade do relato de seus narradores que Hatoum e Mota apresentam uma ficção que reflete sobre a potência da literatura enquanto meio de contato com o passado traumático, vivo na memória e no imaginário coletivo de uma nação.

Revisitar o passado apoiado na memória, na história, na perspectiva do presente e na gama de possibilidades ofertadas pela literatura é um movimento necessário na atual situação em que vive nossa sociedade. Em tempos em que se ouve um clamor crescente pelo retorno de um Estado de opressão e antidemocrático, em que se discute, sem consenso, sobre a pertinência da tortura, conceitos como liberdade, democracia e ditadura são alocados em uma zona cinzenta sob o amparo de um reflexo perverso de um passado distorcido. É a partir da crise desses conceitos que situações como a narrada no início dessa pesquisa acontecem.

Mais recentemente, no sexagésimo aniversário do golpe militar, o atual presidente do país, Luiz Inácio Lula da Silva, optou por vetar qualquer evento ou manifestação federal sobre o tema. Em fala transcrita<sup>13</sup> o presidente afirma: “Eu, sinceramente, não vou ficar remoendo e vou tentar tocar esse país para frente”. A fala reflete um país incapaz de lidar com sua própria memória; tocar nessas feridas se tornou um tabu. Um país que vai de um líder que exalta torturadores publicamente a

---

<sup>13</sup> Trecho da fala de Lula, disponível no link: [Com veto de Lula a cerimônias, ministros se manifestam sobre os 60 anos do golpe militar de 1964 | Política | G1 \(globo.com\)](https://g1.globo.com/politica/noticia/2018/05/13/com-veto-de-lula-a-cerim%C3%B4nias-ministros-se-manifestam-sobre-os-60-anos-do-golpe-militar-de-1964-politica-g1.globo.com.html)

outro que decide jogar todas essas manchas para baixo do tapete não parece estar pronto para seguir em frente. Nesse caso, remoer o passado ainda parece ser a melhor alternativa.

Nesse cenário notamos que em busca de uma amenização da polarização que vive o país, líderes do governo parecem enxergar o trato com os fantasmas da ditadura como uma afronta a uma parcela da população. Essa mesma parcela protegida foi beneficiada com a Lei da Anistia, promulgada em 1979. Para Paul Ricoeur (2007), no processo de anistia é como se a sociedade fosse ordenada a esquecer. Não que o esquecimento não deva existir, mas deve ser um ato involuntário, ou optativo, mas nunca imposto. Esse apagamento, essa amnésia forçada abre caminhos para uma implosão do regime democrático, algo que já não parece tão improvável.

A literatura que trata do regime ditatorial brasileiro rema contra essa corrente do esquecimento, contra a possibilidade da repetição, por meio da rememoração. É nesse tecido da ficção que encontramos “cicatrices de um tempo distante, encontramos histórias que não foram concluídas, feridas que continuam latejando” (Dalcastagnè, 2023, p. 3). Assim, romances como os aqui discutidos, através do tratamento que dão ao passado e dos recursos que mobilizam a fim de emular a experiência a que remontam, interpelam os retratos desse passado em um trabalho que vai além da reflexão, pois é também crítico.

É na fabulação do real que ouvimos ecos de personalidades reais como Soledad Barret Viedma, ou entendemos as motivações daqueles que poderiam ter existido naquele cenário, como Martim, ou ainda podemos ter contato com a percepção presente daqueles que herdaram todo esse sofrimento e repelem qualquer chance de viver novamente algo que nunca viveram, mas que através da literatura vislumbram como poderia ter sido essa vivência.

O ator Lima Duarte, que facilmente teria sua história comparada a um dos personagens de Hatoum ou de Mota, pois vivenciou o período em ficção, afirma: “Agora, quando sentimos o hálito putrefato de 64, o bafio terrível de 68, 56 anos depois...” é perceptível um reflexo, um resquício de esquecimento, uma estranha admiração por um doloroso passado. Por isso, em tempos em que tanto se discute sobre as definições, limites e importância da democracia no país, visitar esse passado por meio de narrativas como as analisadas fortalece o dever de manter viva a história que não deve ser esquecida, muito menos repetida.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo**. In: \_\_\_\_\_. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2013. p. 55-73.
- ALBUQUERQUE, G. **Um autor, várias vozes**: identidade, alteridade e poder na narrativa de Milton Hatoum. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, nº. 28. p. 125-140, julho-dezembro, 2006.
- ANDRADE, Patrícia. Multiperspectivismo: a construção de olhares múltiplos sobre a violência no Brasil contemporâneo. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 25, p. 194-211, 2023.
- ARISTÓTELES. Poética. In: **Ética a Nicômaco**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- BADIOU, Alain. **Petit Manuel D'inesthétic**. Média Diffusion, 2013.
- BARBIERI, Therezinha. **A ficção impura**: prosa brasileira nos anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Univresitária, 2013.
- BAL, Mieke; CREWE, Jonathan; SPITZER, Leo (Org.). **Acts of Memory**: Cultural Recall in the Present. United States of America: University Press of New England, Hanover, 1999.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**: notas sobre a historicidade lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- Barthes, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 49ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BURKE, P. (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9º ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- COMPAGNOM, Antoine. **O demônio da Teoria**: Literatura e senso comum. Belo

Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CORÁ, Élsio; Vieira, Allan. O olhar fenomenológico de Paul Ricoeur sobre a memória. **Revista Pandora Brasil**, nº 42, Maio, 2012.

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

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÉ, Regina (Org.); AZEVEDO, Luciene (Org.). **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DALCASTAGNÉ, Regina. Para não esquecer: mulheres e ditadura no Brasil. *In*: LACERDA, Amanda (org.); CLAUDIANO Leonardo (org.); IGNÁCIO, Valéria. **A captura do real e os intraduzíveis na literatura latino-americana sobre as ditaduras**. Editora Biblioteca Ocidente: 2023.

ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar. Conceitos e métodos para o estudo da literatura e/enquanto Memória Cultural. *In*: ALVES, Fernanda (org); SOARES, Luísa (org); RODRIGUES, Cristiana (org). **Estudos de memória**: teoria e análise cultural. Húmus, 2016.

ESTEVES, Antônio R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010

FIGUEIREDO, Eunice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FLECK, G. F. **O romance histórico contemporâneo de mediação**: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção. Curitiba: CRV, 2017.

FONSECA JÚNIOR, A. L. R. DA. O recurso ao diário em A Noite da Espera, de Milton Hatoum: o desenho de um conflito pessoal e de um conflito histórico-político. **Letras de Hoje**, v. 54, n. 4, p. 503–511, dez. 2019.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: Anos 70. *In*: SELIGMAN-SILVA, Márcio (org). **História, memória, literatura o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: 2003.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HANSEN, Adolfo João. **Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra**, volume 5. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HATOUM, Milton. **A noite da espera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HATOUM, Milton. **Pontos de Fuga**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção; tradução Ricardo Cmz. - Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LACERDA, Amanda (org.); CLAUDIANO Leonardo (org.); IGNÁCIO, Valéria. **A captura do real e os intraduzíveis na literatura latino-americana sobre as ditaduras**. Editora Biblioteca Ocidente: 2023.

LICARIÃO, Berttoni. A memória da ditadura na ficção pós CNV. *In*: LACERDA, Amanda (org.); CLAUDIANO Leonardo (org.); IGNÁCIO, Valéria. **A captura do real e os intraduzíveis na literatura latino-americana sobre as ditaduras**. Editora Biblioteca Ocidente: 2023.

LUKÁCS, György. **O Romance Histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**. México: FCE, 1993.

MILTON, H. C. **As histórias da história**: retratos literários de Cristóvão Colombo. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

MORETTI, Franco. **Romance de formação**. Trad. de Natasha B. Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

MOTA, Urariano. **Soledad no Recife**. São Paulo: Boitempo, 2009.

NEUMANN, Birgit. A representação literária da memória. *In*: ALVES, Fernanda (org); SOARES, Luísa (org); RODRIGUES, Cristiana (org). **Estudos de memória**: teoria e análise cultural. Húmus, 2016.

NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.

PAVIANI, Jayme. Arte e educação ético-política e religiosa na república de Platão. **Veritas (Porto Alegre)**, v. 50, n. 2, p. 70-81, 2005.

PELLEGRINI, Tania. Milton Hatoum eo regionalismo revisitado. **Luso-Brazilian Review**, v. 41, n. 1, p. 121-138, 2004.

PEREIRA, Marcos Douglas Bourscheid. Imagens e memórias da ditadura em Pontos de fuga: Hatoum pensando o passado e o atual desastre político brasileiro. **Revista de Literatura, História e Memória**, v. 16, n. 28, p. 171-190.

PLATÃO. **República**. Tradução de Enrico Corvisieri. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002.

RIBEIRO, Alexandre. O recurso ao diário em a noite da espera, de Milton Hatoum: o desenho de um conflito pessoal e de um conflito histórico-político. **Revista Humanidades e Inovação**. v.6, n. 4. 2019.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Trad. de Alain François [et al.]. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SARMENTO-PANTOJA, Tania. Soledad no Recife, de Urariano Mota e K, de Bernardo Kucisnki: Romance histórico? Romance de testemunho? Documentário ficcional? Ou testemunho romanceado. **XIV ABRALIC. Anais eletrônico**. Belém: UFPA, p. 1137-1148, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo, Ática, 1989.

SELIGMAN-SILVA, Márcio (org). **História, memória, literatura o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: 2003.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n. 43, p. 13-34, jan./jun. 2014.

SILVA, Francisca. Nos trilhos da narração: um estudo sobre a estrutura e a focalização narrativa em 'A noite da espera', de Milton Hatoum. **Sociopoética**. Vol 1. 2018, p. 107-126.

SILVA, Maurício. Entre o real e o subjetivo: ficção política brasileira na ditadura dos anos 70. *In*: LACERDA, Amanda (org.); CLAUDIANO Leonardo (org.); IGNÁCIO, Valéria. **A captura do real e os intraduzíveis na literatura latino-americana sobre as ditaduras**. Editora Biblioteca Ocidente: 2023.

VECCHI, Roberto. Microfísica dos poderes: as topografias da literatura brasileira contemporânea. *In*: DALCASTAGNÉ, Regina (Org.); AZEVEDO, Luciene (Org.). **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

WEINHARDT, Marilene. A ficção histórica depois de 2010: Primeiros apontamentos. **Paraná: Cadernos Literários**, 2015.