

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Escritas de um mundo perdido:

O Discurso oficial e a Ficção em A estranha nação de Rafael Mendes, de Moacyr Scliar

por

LUDWIG FERREIRA ARAUJO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Doutor Alcmeno Bastos

Rio de Janeiro
2016

Escritas de um mundo perdido:

O Discurso oficial e a Ficção em A estranha nação de Rafael Mendes, de Moacyr Scliar

por

LUDWIG FERREIRA ARAUJO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Doutor Alcmemo Bastos

URFJ / FACULDADE DE LETRAS
Rio de Janeiro, fevereiro de 2016

FICHA CATALOGRÁFICA

Araujo, Ludwig Ferreira.

Escritas de um mundo perdido: o discurso oficial e a ficção em *A estranha nação de Rafael Mendes*, de Moacyr Scliar / Ludwig Ferreira Araujo - Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2016.

103f.: 2,0cm.

Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2016.

Orientador: Alcmemo Bastos.

1. Moacyr Scliar. 2. Estudos da narrativa brasileira.

I. Alcmemo Bastos (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. III. *Escritas de um mundo perdido: o discurso oficial e a ficção em A estranha nação de Rafael Mendes*, de Moacyr Scliar.

Escritas de um mundo perdido: o discurso oficial e a ficção em A estranha
nação de Rafael Mendes, de Moacyr Scliar
Ludwig Ferreira Araujo
Orientador: Professor Dr. Alcmeno Bastos

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como
quesito para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura
Brasileira).

Examinada por:

Presidente, Prof. Dr. Alcmeno Bastos – PPG LEV – UFRJ

Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto – PPG LEV – UFRJ

Profa. Dra. Stefania Rota Chiarelli – UFF

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani – PPG LEV – UFRJ, Suplente

Prof. Dr. Jorge Luiz Marques de Moraes – Colégio Pedro II, Suplente

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2016

RESUMO

ARAÚJO, Ludwig Ferreira. Escritas de um mundo perdido: o discurso oficial e a ficção em *A estranha nação Rafael Mendes*, de Moacyr Scliar. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O objetivo do presente trabalho é, em um primeiro momento, demonstrar como através do artifício da metaficção historiográfica se consegue trazer à tona dados ocultados pela memória oficial, já que a escrita literária possibilita que se repense e se reconstrua a memória coletiva de maneira mais democrática. Pensa-se isso a partir da obra *A estranha nação de Rafael Mendes* porque a mesma retrata períodos de opressão na própria constituição do povo brasileiro, que bem pode ser entendida como a opressão pela qual o povo e, principalmente, a intelectualidade brasileira passaram no período ditatorial pós-golpe de 1964. Em um segundo momento, esta pesquisa analisa de que forma o romance de Moacyr Scliar abre espaço para outras obras de prestígio que se valem da metaficção historiográfica, se não para contarem outras versões da história antes reprimida pelo regime ditatorial, para abrirem espaço para outras versões da própria história oficial brasileira; além, claro, de situar *A estranha nação de Rafael Mendes* como obra central na ficção do próprio Moacyr Scliar.

Palavras-chaves: Scliar; história; ficção; nação.

ABSTRACT

ARAUJO, Ludwig Ferreira. *Escritas de um mundo perdido: o discurso oficial e a ficção em A estranha nação Rafael Mendes*, de Moacyr Scliar. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

The objective of this study is, at first, to demonstrate how through the artifice of historiographical metafiction if you can bring up data hidden by the official memory, since the literary writing makes it possible to rethink and rebuild the collective memory in a more democratic way . It is thought that from the book *A estranha nação de Rafael Mendes* because it portrays oppressive periods in the constitution of the Brazilian people, which may well be regarded as oppression by which the people and especially the Brazilian intelligentsia passed the period post-dictatorial coup in 1964. In a second step, this research analyzes how the novel by Moacyr Scliar makes room for other prestigious works that use the historiographical metafiction, if not to tell other versions of the story before repressed by the dictatorial regime to make space for other versions of the very official Brazilian history; in addition, of course, to place *A estranha nação de Rafael Mendes* as central work in fiction's own Moacyr Scliar.

Key-Words: Scliar; history; fiction; nation.

Dedico este primeiro passo a Isadora e a Natália

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, Dionisio e Jailza, por terem me permitido uma infância de sonhos.

Devo um agradecimento especial ao meu orientador, Alcmemo Bastos, pela perspicácia em lidar com minhas faltas, demoras e não cumprimentos de prazos.

Agradeço ainda a Godofredo de Oliveira Neto e Ary Pimentel por me revelarem um mundo através da literatura

A minha sogra, Rosângela, pela festinha quando da aprovação.

A meu cunhado, Alex, pelo meu precário francês e a meu sobrinho, Natan, este só por existir.

Obrigado a toda minha família (tias, tios, primos e avó) que, com amor e carinho, sempre me acolheu. Principalmente a minha tia Nadilza, por sempre estar presente.

Agradeço ainda a CAPES pela bolsa concedida, o que me possibilitou alguma tranquilidade.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Rafael Mendes, o pseudo-escritor entre a perplexidade e a ação	20
1.1. O homem comum no olho do furacão	21
1.1.1. Os acasos que sempre se repetem	26
1.2. A função social em <i>A estranha nação de Rafael Mendes</i>	29
1.2.1. A função dos cadernos dos cristãos-novos	35
1.2.2. A questão da autoria dos cadernos dos cristãos-novos	37
2. Samar-Kand, o tradutor de memórias	40
2.1. O lugar da memória e a experiência do trauma no discurso de Samar-Kand	41
2.2. Lembrança e esquecimento na construção da nação	46
2.3. Samar-Kand, a máscara ficcional de Moacyr Scliar	54
3. Uma versão da história: a escrita polifônica, carnavalizada e imaginativa em <i>A estranha nação de Rafael Mendes</i>	60
3.1. O humor do bufão em <i>A estranha nação de Rafael Mendes</i>	60
3.2. As escolhas do romance histórico: uma outra versão	66
4. <i>A estranha nação de Rafael Mendes</i> e seu lugar na literatura	77
4.1. O lugar de <i>A estranha nação de Rafael Mendes</i> na obra romanesca de Moacyr Scliar	80
4.2. O lugar de <i>A estranha nação de Rafael Mendes</i> na Literatura Brasileira	90
Conclusão	96
Referências bibliográficas	101

Introdução

As relações entre a escrita literária e a escrita historiográfica vêm sendo amplamente estudadas, não só pela crítica literária e pela história, como também pela antropologia, pela etnografia e pela filosofia, apenas para citar algumas das áreas consagradas que, de algum modo, abarcam esta temática. Hoje, sabe-se que ambos os discursos – literário e histórico – muito têm em comum, apesar de não se poder dizer que isso seja ponto pacífico, nem entre leigos, nem entre os próprios especialistas.

De toda forma, atualmente a história costuma ver a representação como uma tarefa do historiador, principalmente a partir da mudança ocorrida na passagem do século XIX para o XX, no que concerne à concepção de tempo. Neste novo momento, tem-se um tempo que muda e que passa, e nesta irreversibilidade do tempo escoado está a impossibilidade da recuperação do ocorrido. Um tempo descontínuo, único e inédito, porém, múltiplo e imediato, que contém diversas velocidades em si, dá à noção de processo outra dimensão. É nesta medida que a representação entra como chave para a tentativa de recuperação dos sentidos do passado, estabelecendo a possível resposta ao desafio da reconfiguração temporal. Diante desta tarefa – a de trazer o passado para o presente – a impraticabilidade de reprodução da experiência traz para o campo do historiador a necessidade de empregar recursos ficcionais. De modo que representar o passado no presente implica enfrentar o desafio da tradução e da presentificação de uma ausência através da narrativa. O tempo histórico é o resultado desta operação ficcional.

Assim, a escrita da história traz em si uma série de procedimentos ficcionais que apresentam uma nova temporalidade, como se fosse o passado, dando a ver o invisível e até mesmo preenchendo lacunas e ausências. A ficcionalidade da história está na recuperação do implícito, do imperceptível, do pressuposto, do não dito, todas as dimensões de uma forma de conhecimento sensível do mundo, tal como estratégias de composição de um enredo ou de uma trama, com suas explicações para as ações humanas plausíveis e verossímeis, mas não definitivas ou indiscutíveis. Num movimento contrário, pode-se afirmar que, em igual medida, a escrita literária também se apropria da história para preencher estas lacunas, impossíveis de serem recuperadas.

Neste aspecto, em países que estiveram sob o comando de regimes ditatoriais, a literatura desempenha um papel primordial. Ao trazer à tona dados ocultados pela memória oficial, a escrita literária possibilita que se repense e se reconstrua a memória

coletiva de maneira mais democrática (ACHUGAR, 2006, p.160), uma vez que abre espaço para que falem vozes antes caladas.

Durante os períodos obscuros, a história, que representa a palavra do poder, tornou-se sinônimo da história oficial. Em contrapartida, pode-se dizer que a literatura ganha legitimidade na saída destes períodos por conta do poder da palavra de que o discurso literário é dotado. Através dos efeitos da leitura, isto é, da mediação entre o mundo fictício do texto e o mundo efetivo do leitor é possível interpretar os momentos desvelados e transformados pela ficção e reconstruir assim o tempo histórico nela contido.

Nessa medida, no momento de transição que marca a passagem da ditadura para a redemocratização, o discurso historiográfico busca retomar a credibilidade perdida e, interrogando os silêncios da história, encontra na literatura uma fonte muito rica para os estudos das respectivas culturas. Dessa forma tem-se, no momento de saída dos períodos ditatoriais, uma aproximação das áreas da literatura e da história que não se sobrepõem, nem se substituem, mas dialogam complementando-se. Assim, tanto a literatura entra na dimensão da representação objetiva, documental e supostamente científica, quanto a história bebe na dimensão ficcional da literatura, atenuando a dicotomia que antes havia entre os dois campos.

Uma vez que esta temática vem sendo bastante trabalhada, não se pretende com esta pesquisa estender-se sobre questões como a preocupação pela delimitação das fronteiras entre literatura e história, ou o intuito de reduzir o texto literário à mera condição de documento. Procurou-se, portanto, um viés que gere uma reflexão capaz de contribuir para os estudos literários, mais especificamente os do Brasil.

A proposta deste trabalho privilegia, pois, o diálogo entre a escrita literária e a historiográfica, tendo por base este contexto, em que a literatura ocupa papel fundamental para que se possa refletir e repensar o lugar da memória em países periféricos, como o Brasil, no período ditatorial e pós-ditatorial. Neste âmbito, a emergência de novas vozes nesse discurso proporciona uma reflexão acerca da representação da alteridade do sujeito periférico brasileiro, que leva ao questionamento da escrita da história e à construção da memória coletiva no período anterior.

Pretende-se estudar, assim, a partir dos conceitos de Mikhail Bakhtin e Linda Hutcheon, os procedimentos empregados na representação do sujeito contemporâneo brasileiro num cenário ditatorial e corrupto, através do narrador do romance histórico *A Estranha Nação de Rafael Mendes*, do escritor Moacyr Scliar. A obra publicada em

1983 recria todo o processo histórico que culminou na ditadura militar e na chamada época do “milagre econômico”, a partir de um outro ponto de vista, o do sujeito alienado, representado na obra pelo personagem Rafael Mendes, apresentado como um cristão novo. Este personagem pode ser pensado como construtor de uma realidade-outra que, valendo-se de uma perspectiva distinta da história oficial, fundamenta a projeção de novas vozes na literatura latino-americana, particularmente no universo do romance histórico. Valendo-se também dos estudos de Hugo Achugar a respeito do lugar da memória, pode-se pensar a maneira como tais estratégias de representação do sujeito da alteridade a partir do próprio personagem ou do narrador (Rafael Mendes – já que o personagem se repete) podem ser responsáveis por uma reconstrução da memória brasileira.

Neste momento, faz-se necessária a apresentação dos principais questionamentos que constituem a força-motriz desta pesquisa.

A primeira pergunta que deve ser feita diz respeito ao porquê do deslocamento do olhar da narrativa, que passa a focar as experiências dos homens comuns nos grandes episódios históricos, em detrimento da versão oficial.

Esta pergunta, por sua vez, leva ao questionamento de qual seria a relação deste episódio, narrado a partir de uma perspectiva-outra, com o momento de construção de uma história recente de diferentes nações latino-americanas que há pouco passaram por um período ditatorial. De que forma uma narrativa como *A Estranha Nação de Rafael Mendes* permite repensar a memória em países que, como o Brasil, passaram pela traumática experiência de uma ditadura? Nesta dimensão, é importante que se discuta até que ponto esta narração fala de fato sobre um universo restrito à chegada dos cristãos-novos, ou em que medida ela remete a uma situação do século XX, de países em que, até muito recentemente, a historiografia se voltava de forma mais efetiva para os fatos narrados sob o ponto de vista oficial.

Cabe agora um breve apanhado dos principais conceitos que balizam esta pesquisa. A partir do diálogo de tais conceitos com o romance brasileiro de Moacyr Scliar, será possível refletir criticamente acerca dos questionamentos inicialmente propostos com o intuito de refletir sobre a emergência de discursos-outras no período pós-ditatorial.

No âmbito da literatura, e mais especificamente da literatura brasileira, se opta aqui pela definição de romance histórico como aquele que conta uma ação que aconteceu em uma época anterior à do romancista. Em que se observam algumas

características que não necessariamente aparecem simultaneamente. São estas: (1) a subordinação da reprodução mimética de certo período histórico à apresentação de algumas idéias filosóficas, como fez Borges em seus contos; (2) a distorção consciente da história mediante omissões, exagerações e anacronismos; (3) a ficcionalização de personagens históricos; (4) a metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação; (5) a intertextualidade; e (6) os conceitos bakhtinianos do dialógico, do carnavalesco, da paródia e da polifonia. Como não se quer realizar uma simples verificação de procedimentos em *A Estranha Nação de Rafael Mendes* para a realização de uma classificação taxológica, no desenvolvimento desta pesquisa, pretende-se explorar as características (4) e (6), que se relacionam mais diretamente à proposta abordada.

Segundo Linda Hutcheon (1991), o pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político e não pode ser usado apenas como sinônimo do contemporâneo. Acrescenta que se trata de um fenômeno europeu e (norte/sul) americano. Suas contradições são os resultados da contestação dos princípios da ideologia dominante de nossas práticas culturais. Na arte, o pós-modernismo deixa visíveis as contradições entre a sua autoreflexividade e sua fundamentação histórica.

Uma das formas que caracteriza a pós-modernidade na ficção é a metaficção historiográfica. Sua estratégia é a da subversão da história, mas o faz através da ironia, e não da rejeição: a problematização substitui a demolição. Na metaficção historiográfica, o retorno da história não é nostálgico, é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade.

A metaficção historiográfica incorpora a autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas e esta é a base para que se repense e se reelabore as formas e os conteúdos do passado. Ela atua dentro das convenções, mas o faz a fim de subvertê-las. Para Linda Hutcheon, esta não pode ser considerada apenas como mais uma versão do romance histórico tradicional.

É possível fazer um paralelo entre a quarta característica proposta aqui para o romance histórico e a metaficção historiográfica de Linda Hutcheon. Apesar das diferentes nomenclaturas e dos distintos propósitos, ambas definições se referem ao mesmo tipo de escrita, com as mesmas características. Porém, Hutcheon mantém-se focada principalmente na literatura europeia e norte-americana, enquanto neste trabalho falaremos mais especificamente da literatura brasileira.

Alguns conceitos de Mikhail Bakhtin também são fundamentais no desenvolvimento desta pesquisa. A partir da sexta característica do romance histórico abordada aqui, se faz necessário o estudo dos conceitos bakhtinianos do dialógico, do carnavalesco, da paródia e da polifonia. A polifonia e o diálogo aparecem como consequências da mudança do foco da narrativa, possibilitando a emergência de uma série de outras vozes no texto, que adquirem o poder de contar as suas experiências através do personagem Rafael Mendes. Os conceitos de paródia e de carnavalesco relacionam-se diretamente com as ideias de Linda Hutcheon: a autora propõe que é através da ironia e da paródia que a desconstrução da história oficial ocorre na metaficção historiográfica. Tal característica se potencializa com a carnavalização que, em grande medida está representada pela figura do perplexo “Rafael Mendes”, narrador e protagonista de *A Estranha Nação de Rafael Mendes*. Segundo Bakhtin, as figuras do trapaceiro, do bufão e do bobo (O velho genealogista Samar-Kand e, em certa medida, Rafael Mendes) vêm da literatura medieval para o romance contemporâneo, assumindo aí uma função bastante especial.

Este tipo de personagem traz consigo uma forte ligação com os palcos teatrais e com os espetáculos de máscara ao ar livre. A própria aparência dela, tudo o que faz e diz não tem sentido direto e imediato, mas sim figurado e, às vezes, invertido. Não se pode entendê-la literalmente, ela não é o que parece ser.

O bufão (O velho professor e genealogista Samar-Kand) não é uma figura “deste mundo” e, portanto, goza de direitos e privilégios especiais. Ele cria uma maneira peculiar de exteriorizar o homem através do riso, pois esta figura, que ri e é simultaneamente objeto de riso, leva tudo para a praça. É justamente nisso que consiste sua função: viver no lado exterior.

No caso de Scliar, o comprometimento do autor diante da obra gera a necessidade de uma máscara importante, não inventada, que possa assumir o posicionamento deste em relação à vida que ele evoca, aos leitores e ao público. Esta máscara, no entanto, deve ser bastante consistente, para que seu discurso seja levado a sério. O velho, assim como o Rafael Mendes, pai, vem para socorrer o romancista, assumindo essa máscara, que funciona tão bem por seu caráter originalmente tão popular.

O velho denuncia a falsidade e a hipocrisia da sociedade que o cerca, sendo, porém, tão dissimulado, com tal simplicidade interesseira, que sua denúncia adquire tom de sintética paródia, que não ofende, e, ao contrário, faz rir. Este personagem, portanto,

tem o direito de não compreender, de confundir, de arremedar, de hiperbolizar a vida; o direito de falar parodiando, de não ser literal, de não ser o próprio indivíduo; o direito de conduzir a vida pelo espaço intermediário dos palcos teatrais, de representar a vida como uma comédia e as pessoas como atores; o direito de arrancar as máscaras dos outros, finalmente, o direito de tornar pública a vida privada com todos os seus segredos mais íntimos. Por este caminho da máscara da legitimidade, pode chegar à verdade sem ser reprimido por isto.

Considerando-se os questionamentos primeiros que motivam esta pesquisa, assim como os principais pontos de vista teóricos que permitirão uma reflexão acerca de tais indagações, essa dissertação levantará as possibilidades que se tem a este respeito.

O romance de Moacyr Scliar se relaciona intimamente às ideias do intelectual uruguaio, Hugo Achugar. O autor uruguaio reflete sobre a reconstrução da memória, de uma forma mais democrática, a partir de negociações no texto, que tragam outros pontos de vista, antes silenciados, que permitam a oposição à hegemonia da narrativa histórica imposta pelo Estado no período ditatorial. Neste período o Estado funciona como o grande inimigo do escritor, não porque o proíbe de falar, mas sim porque compete com ele, colocando diariamente histórias em circulação. O Estado é o maior e mais forte narrador deste momento antidemocrático, funcionando como um escritor prolífico, uma máquina de produzir histórias com *status* de verdade. No momento seguinte, de transição do regime ditatorial a uma redemocratização, o escritor compete com o Estado, relativizando o seu poder, pois cria e faz circular histórias que oferecem outras versões anteriormente caladas.

Desta forma, este trabalho tangencia o aspecto, ressaltado por Hugo Achugar. Seguindo a linha de raciocínio deste crítico uruguaio, pode-se pensar que com a narrativa de *A Estranha Nação de Rafael Mendes*, através de certos procedimentos de representação, cria-se a possibilidade de construir uma memória brasileira mais democrática que traz à tona outras perspectivas antes silenciadas, neste período ditatorial. A invenção do passado, feita através de um esforço ficcional do escritor para tentar dizer como teria sido os episódios que determinaram a culminância da ditadura militar, fala sobre e a partir do presente. Neste caso, falar do presente construindo o passado é uma maneira alegórica de referir-se ao real de outra forma. Assim, problematiza-se não somente o lugar desta memória, como também o do sujeito, na medida em que o romance possibilita outros lugares da narrativa.

O outro viés de abordagem desta pesquisa diz respeito ao lugar do romance estudado, *A estranha nação de Rafael Mendes*, dentro da ficção contemporânea brasileira; e, mais especificamente, em que medida o romance estudado funciona como síntese da própria ficção de Scliar.

Por ora pode-se dizer que o lugar ocupado por *A estranha nação de Rafael Mendes* entre as publicações dos romancistas brasileiros é de ineditismo. Ou seja, dentro das muitas perspectivas de romance histórico (metaficção historiográfica, extração histórica, novo romance histórico), o romance de Moacyr Scliar é o único que busca o diálogo entre ficção e história através da narrativa dos cristãos novos – aqueles judeus que por serem perseguidos pela inquisição da Igreja católica foram obrigados a se converter ao catolicismo.

Vale também ressaltar que o tema não é completamente inédito dentro da ficção brasileira, nem Scliar foi o primeiro a abordá-lo ou publicá-lo. O dramaturgo Dias Gomes, em 1966, teve uma peça sua encenada no Teatro Jovem do Rio de Janeiro. A peça tinha por nome *o Santo inquirido* e contava a história de Branca Dias – mulher perseguida e torturada pela inquisição da Igreja católica com acusação de praticar o judaísmo. Dias Gomes também se valeu da História para escrever sua peça teatral. Porém se utilizou apenas de um dado histórico (o episódio, quem sabe até lendário, de Branca Dias, espécie de Joana D’arc nordestina que fora perseguida pela Igreja) para denunciar as atrozidades torturas da Ditadura de 1964.

Dias Gomes não rivaliza com Moacyr Scliar nesse ineditismo por duas simples razões: a primeira é que aqui falamos de ineditismo entre as abordagens dentro do romance, não da ficção brasileira; a segunda razão é que Dias Gomes, talvez pelo tempo que é conveniente durar uma peça de teatro, aborda a questão através de um único evento, enquanto Scliar coloca o cristão novo dentro de todos os grandes eventos históricos brasileiros. Daí a grandeza ficcional de *A estranha nação de Rafael Mendes*, pois Scliar dá voz aos excluídos, a quem a História negou o lugar, muito embora lá estivessem.

Portanto, o ineditismo do tema se dá na abordagem mais ampla e mais especificamente no romance brasileiro, não na temática em si nem dentro de um panorama mais amplo da Literatura Brasileira. Os autores também se aproximam pelo retrato escrito que vai além do que se apresenta como ficção: Dias Gomes denuncia as torturas que começavam a ocorrer no regime de 1964, e faz isso no “calor da hora”; Scliar reflete sobre o que esse regime contou e o que realmente aconteceu, dando voz a

quem sempre teve que se calar, o fazendo num momento em que o regime estava mais brando.

A partir dessa constatação de ineditismo e da maneira como o romance reflete a história dos vencidos, ao longo desse estudo, mostraremos como este romance de Moacyr Scliar é precursor de uma leva de romances de sucesso junto a crítica e ao público nos anos posteriores de sua já referida publicação.

A obra de Moacyr Scliar é bastante extensa. Tendo mais de 80 livros publicados entre os mais variados gêneros: crônicas, ensaios, contos, literatura infanto-juvenil e romances. E, dentre os mais de 20 romances publicados, pode-se dizer que *A estranha nação de Rafael Mendes* é obra destacada por ser a gênese e a maturidade de romances anteriores e posteriores a sua publicação.

Scliar alegava que sua carreira literária começara de fato com a publicação do livro de contos *O carnaval dos animais*, em 1968. Os contos do livro tendem ao realismo fantástico e à fabula para refletirem a sociedade e o comportamento humano. Moacyr Scliar sugere o livro como sua estreia literário pelo fato dos anteriores não conterem ainda a técnica e o seu estilo, somente sua pressa por ver seu nome estampado na capa de um livro.

Quanto aos romances, Scliar publica *A guerra no Bom Fim*, em 1972, estreando nesse gênero. O romance carrega o tema que seria uma constante nos romances posteriores de Scliar: a questão judaica. Porém, o romance de estreia tem um quê de ingenuidade: conta a história de um grupo de garotos no bairro judaico de Porto Alegre, o Bom Fim. Com uma linguagem quase infantil, a trama vai se desenrolando nas brincadeiras infantis e questões familiares de um lugar que não sofre com a II Grande Guerra em seu território, mas com todas as consequências indiretas de uma guerra, como as próprias brincadeiras.

O judaísmo continua como força motriz nos romances: *O exército de um homem só*, *Os deuses de Raquel*, *O ciclo das águas*, *O centauro no jardim*, *Max e os felinos*. Quando o desajuste, o não-pertencimento a determinado lugar são também motes. Essas obras começam a mostrar um autor em plena maturação de sua escrita. Se em *A guerra no Bom Fim* é a ingenuidade infantil que prevalece na busca por tal pertencimento, nos romances posteriores será através da ironia que esse sentimento virá. Nos romances citados neste parágrafo, o autor utilizou dois recursos ficcionais fundamentais em sua obra: o tangenciamento histórico e a aproximação com o insólito – retomando o caminho trilhado em *O carnaval dos animais*.

Não nos prolongaremos na descrição dessas obras por agora, pois não é o objetivo desse trabalho nem desta introdução. O objetivo aqui é demonstrar que Scliar já se valia do discurso histórico e do insólito (por vezes até do bizarro). Prevalecendo a ironia na desconstrução de ordens ou parâmetros estabelecidos e uma certa “negociação” com a História para a sua criação literária.

Outros romances, ainda anteriores a *A estranha nação de Rafael Mendes*, também se valeram da matéria de extração histórica, como o já citado *O exército de um homem só* – valendo-se da revolução russa para a elaboração utópica de uma revolução comunista em plena década de 1970; *Mês de cães danados* – valendo-se do discurso de um mendigo para informar sobre a passividade de quem não se atenta ao que acontece ao seu redor; *os voluntários* – sobre o papel social do indivíduo durante um período conflituoso; *Max e os felinos* – quando o lugar de origem do sujeito deve ser abandonado por conta de forças exteriores a ele.

Logo, o que temos nos romances de Scliar até a publicação de *A estranha nação de Rafael Mendes* são sementes do chamado romance histórico. Quando o autor se valia de pequenos eventos históricos para situar o enredo e as personagens dentro de sua ficção. Em *A estranha nação de Rafael Mendes* essa pequena semente brota e dá seus primeiros frutos. Quando o discurso irônico do autor é utilizado por um personagem ficcional do próprio romance (Samar-Kand), a História é (des)construída pela entrada de personagens negados na História oficial, mas com grande destaque aqui. Além da própria História do Brasil ser de fato uma personagem do livro, não mais um mote para entrada de outras entidades. Até a questão judaica aqui é vista por um outro ponto, já que são os cristãos novos o destaque. O insólito neste romance é trabalhado a partir de uma visão científicista: a regressão de vidas passadas. Dessa forma, podemos argumentar – se a História negou personagens que não detinham o poder, a única forma de torná-la mais justa é a reescrevendo pelo viés sarcástico de quem tem necessidade de falar, ao mesmo tempo que ridiculariza tudo o que foi dito.

Perante o dado exposto, ainda falta situar a importância de *A estranha nação de Rafael Mendes* frente aos romances posteriores a sua publicação. Nesse sentido, *A estranha nação de Rafael Mendes* antecipa a fase mais premiada do escritor gaúcho. Ou seja, o que aqui chamaremos de fase bíblica, pois engloba os romances (*A mulher que escreveu a bíblia*, *Os vendilhões do templo*, *Manual da paixão solitária*) que retomam circunstâncias descritas na bíblia.

Se, na chamada fase bíblica, Moacyr Scliar esbanja toda sua maturidade literária e se torna senhor de sua própria escrita, temos em *A estranha nação de Rafael Mendes* o gérmen de tal maturidade e, principalmente, de tal temática. No romance de 1983, Scliar começa a história de desajuste dos judeus/cristãos novos pelas “palavras da escritura sagrada”, quando inicia a árvore genealógica da família Mendes pelo profeta Jonas um pouco antes deste se encontrar no ventre da baleia.

No entanto em *A estranha nação de Rafael Mendes*, como ocorria com a parte histórica nos romances anteriores a sua publicação, o tema bíblico serve de mote para destrinchar o desajuste ao longo do tempo de quem é obrigado a se passar por aquilo que não se é. Portanto, *A estranha nação de Rafael Mendes* serve como referência de uma técnica na escrita de Scliar – a experimentação temática dentro de sua própria ficção, com o lançamento de motes até o aprofundamento do assunto em algum romance.

Também não nos alongaremos aqui dessa fase posterior ao romance em estudo, por se tratar apenas de uma introdução. Porém esses dados serão aprofundados ao longo dos capítulos que se seguem a esta introdução.

Em suma, o que este trabalho se propõe é revelar como uma trama supostamente alheia a um fato do presente reflete este mesmo tempo presente através de um olhar irônico e, por vezes, até sarcástico. Além de situar a obra entre a metaficção historiográfica e o romance de extração histórica, por revelar a reescritura da história englobando personagens antes negados pela História oficial e por não se ater a apenas um dado histórico, mas fazer desse dado histórico uma ponte para o presente.

Também se busca nesse trabalho situar o romance dentre os mais importantes romances históricos já publicados no Brasil, ao mesmo tempo em que se situa o romance *A estranha nação de Rafael Mendes* como um dos pilares da extensa obra do escritor gaúcho Moacyr Scliar.

1. Rafael Mendes, o pseudo-escritor entre a perplexidade e a ação

“O novo sempre despertou perplexidade e resistência”. Sigmund Freud

Rafael Mendes não é um só. Muitos são os Rafeais Mendes. A História não é única. Muitas são as histórias. Assim como os personagens denominados pela mesma alcunha – Rafael Mendes, a História também vai se adequando ao tempo que lhe é dado para fazer seu curso através das vozes que a podem narrar.

Se Rafael Mendes é um só em essência – o mesmo nome e a mesma compleição física (às vezes até as mesmas ideias), são vários pelo fator humano da morte, que os limitam em seu tempo histórico específico, e pelo motivo que os leva a agir. De mesma forma funciona o registro histórico: a História oficial está parada, inerte, até que alguém ou algum registro de determinado período surja com novos elementos, antes ignorados.

Dessa forma a História oficial precisa ser modificada pela entrada dessa nova voz ou desse novo olhar, e o que resta é ficar perplexo, imóvel, espectador do momento histórico (que acontece todos os dias) ou partir para a ação, fazendo com que o discurso oficial seja elaborado pela multiplicidade de vozes que participam de fato de um grande evento da História. Eis o dilema de Rafael Mendes – aceitar que é um agente da História, portanto podendo modificá-la, ou ficar apenas perplexo frente às novas possibilidades.

O presente capítulo apresentará as estratégias estéticas utilizadas por Moacyr Scliar para representar o sujeito comum (nós mesmos) participante da História, porém não podendo contá-la ou, pior, não se vendo representado em nenhuma fonte oficial. Através da perplexidade de Rafael Mendes do tempo presente da trama do romance e através da ação dos Rafeais Mendes apresentados nos cadernos de Rafael Mendes, pai, observaremos como os elementos estéticos – a utilização do mesmo nome de personagens; introdução de homens comuns em eventos consagrados da História do Brasil; mudança de tempo histórico, mas repetição de eventos pessoais; a saga de uma família como saga de um povo – funcionam para uma reflexão muito além do próprio romance, reverberando para um entendimento histórico e social do próprio povo brasileiro, como pátria e como nação.

A partir daí esse capítulo trabalhará o papel social do romance. Ou melhor, fará um questionamento sobre a própria História – expondo que ela é moldada por homens e,

principalmente, por interesses. Nesse lastro, poderemos discorrer sobre o uso da ironia para desconstrução de uma fonte consagrada ou oficial, e também enumerar razões para este ser um romance histórico, tangenciando o romance político (ALCMENO BASTOS, 2000).

A ironia do discurso narrativo permite aprofundar a obra no conceito, definido por Linda Hutcheon, de metaficção historiográfica. Quando nos debruçarmos nos subcapítulos – 1.1 – O homem comum no olho do furacão; e mais precisamente em 1.2.1 – A função dos cadernos de Rafael Mendes – para demonstrarmos como a inserção de novos elementos e novas fontes narrativas na História oficial causam os movimentos de ação ou de perplexidade falados anteriormente.

Outra questão que esse capítulo aprofundará diz respeito à matéria de extração histórica – ações que começam no passado, em seu tempo histórico preciso, mas continuam resultando ações no presente. Essa questão será trabalhada no subcapítulo 1.1.1 – Os acasos que sempre se repetem, em que veremos como as ações passadas repetem ações presentes quando desconhecidas ou ignoradas.

Logo, a metáfora do título do capítulo reflete os planos estéticos e os significados da interpretação do romance. De modo que ele não conta apenas a saga dos cristões novos, não conta apenas a saga da família Mendes, não se restringe apenas ao plano funcional do próprio romance; sobretudo *A estranha nação de Rafael Mendes* é uma forma de questionarmos como a História oficial nos representa, como é definida a “verdade” histórica, qual o papel do homem comum nos grandes eventos que resultam em mudanças drásticas da organização social. Mas, principalmente, uma forma de interpretarmos e questionarmos: qual a real história por trás da saga dos Mendes; qual história de opressão está sendo narrada; qual supressão de silêncios está sendo contada; que conjunto de ações está sendo representado; e que perplexidade é esta frente ao antes ignorado.

1.1 – O homem comum no olho do furacão

O romance *A estranha nação de Rafael Mendes* se estrutura naquilo que o escritor francês André Gide chamou de *Mise en abyme*: um livro dentro do outro, ou melhor, uma narrativa que contém outra narrativa.

O primeiro plano da narrativa tem como narrador em primeira pessoa, o dito historiador (ou o que o valha), Samar-Kand e, também, um narrador onisciente que nos

relata a rotina do Rafael Mendes contemporâneo e protagonista da narrativa. Já os cadernos de Rafael Mendes, pai, contam um outro tempo. O tempo passado de toda a linhagem genealógica dos Mendes, desde o profeta Jonas. Ou seja, esses cadernos figuram como uma narrativa dentro de outra narrativa. No entanto, é impossível definir qual a narrativa principal no que se refere a significação. Somente nos é permitido definir os cadernos como subordinados da outra narrativa pela ordem de entrada no romance.

A técnica do *mise en abyme* permite pensar a estruturação do romance como mais um elemento significativo dentro do conceito de metaficção historiográfica, assim como também dá margens para o pensarmos dentro do conceito de romance de extração histórica. Como metaficção historiográfica porque desconstrói a ideia de linearidade da História; mostrando que a História passada é revisitada sempre pelos que habitam o presente e estes podem modificá-la, conforme suas conveniências. Dentro do conceito de romance de extração histórica, podemos pensar a estrutura pelo fato de um tempo presente sempre resultar de um tempo passado; e, caso esse tempo passado mude, mudanças ocorrem também no presente.

Assim, podemos relacionar mais uma vez o conceito de metaficção historiográfica e de extração histórica a partir da estrutura do romance e dos personagens – Rafael Mendes – dos cadernos; pois, ao mesmo tempo, pensamos que a perplexidade do contemporâneo Rafael Mendes se dá em função de seu desconhecimento histórico e da fundamental participação dos Mendes na História.

A trama da narrativa de *A estranha nação de Rafael Mendes* transcorre ao redor de Rafael Mendes – alto-funcionário de uma empresa de investimentos. Típico representante da classe média alta brasileira. Que, de repente, vê sua empresa acusada de corrupção no período em que o chamado “Milagre econômico brasileiro” da década de 1970 começa a ruir. Ele e o dono da empresa, Boris, veem a vida de ouro escorrer pelos dedos. Boris, por algum motivo, não se preocupa tanto, enquanto Rafael Mendes se vê atormentado por um possível retorno à classe média, e por ver seu nome envolvido em um escândalo. Entretanto, conhecemos Rafael Mendes através do outro, não dele mesmo. Enquanto, o genealogista, metido a historiador, Samar-Kand narra seus próprios eventos, e resolve enviar uma caixa com os pertences de Rafael Mendes, pai, para o Rafael Mendes, filho. Samar-Kand, por alguma razão, crê que Rafael Mendes lhe deve algo, e resolve cobrar dele o que lhe é devido, segundo sua visão. Ou seja, aqui temos o elemento chave para o enredo. Alguém (Samar-Kand) que tem uma informação que o

outro (Rafael Mendes) deseja – sempre perguntou para a mãe sobre o pai –, e resolve cobrar por isso. Temos um Rafael Mendes sempre perplexo e omissos frente aos preâmbulos da própria vida, sempre em seu olhar complacente, recebendo a informação, mas sem agir.

Ao passo que isso acontece, percebemos o jogo que existe entre a apropriação histórica e a economia. Samar-Kand detém a História, mas não consegue torná-la pública, oficial e “verdadeira” porque não faz parte da elite intelectual e econômica. Rafael Mendes quer a História, por isso paga (diz que pagará) para conhecer seu povo e a si próprio.

A informação ofertada por Samar-Kand diz respeito aos cadernos escritos por Rafael Mendes, pai do Rafael Mendes investidor, durante às sessões com seu genealogista. Nesses cadernos temos a saga dos Mendes através dos tempos. Rafael Mendes, pai, parte para a ação em uma luta contra a ditadura franquista na Espanha, deixando os cadernos e alguns apetrechos com seu genealogista. Enquanto isso o nosso Rafael Mendes vai se tornando adulto, até se beneficiar economicamente dos mandos e desmandos da ditadura brasileira. Logo, o jogo de ações dentro desse caldeirão de histórias, uma dentro da outra, uma ganhando mais relevância que a outra, revelam um conjunto de personagens que representam a ação (se mover: lutar contra uma ditadura ou se beneficiar dela) e a perplexidade (ficar sem ação ou fingindo que nada está acontecendo).

A partir da constatação de que se pode relacionar a estrutura do romance com a própria configuração das personagens, tomemos por base o foco narrativo. A narrativa em primeira pessoa de Samar-Kand reflete a parcialidade; ou seja, o sujeito inserido e no comando de suas próprias ações. Até quando se pensa em algo estático, em alguém que fica na cama o dia inteiro, a própria seleção do que é narrado pelo personagem faz com que ele eleja o que nos é apresentado. Por isso, sempre está à frente de suas ações. No caminho oposto, segue a narrativa em terceira pessoa nos apresentando a personagem Rafael Mendes. Por se tratar de uma narrativa em terceira pessoa, Rafael Mendes é controlado por outras vozes da narrativa, portanto sem direito ao comando de suas ações.

Essa tratativa, por parte de Moacyr Scliar, revela já na forma o conteúdo. O que demonstra o cuidado do grande narrador para que o leitor seja envolvido em uma atmosfera de liberdade e opressão sem que algo fique explícito, menos ainda explicado pela voz de outra personagem do romance.

Para lançar o homem no olho do furacão, analisaremos Rafael Mendes, pai, e Rafael Mendes, filho. De maneira que fique evidente o jogo entre ação e perplexidade, através da própria configuração estrutural da narrativa; quando Rafael Mendes, pai, nos é apresentado por ele mesmo (através da escrita de seus cadernos), e Rafael Mendes, filho, nos é apresentado por uma outra voz.

O homem no olho do furacão ao qual demos o nome para este subcapítulo se refere à entrada do homem comum nos grandes eventos históricos nacionais. Aqueles eventos que estamos acostumados a ver desde a escola primária, aqueles que contam a nossa nação, além de nos dar traços identitários.

Aqui, temos dois pontos: o primeiro decorrente dos cadernos e da ação de Rafael Mendes, pai; o segundo dos eventos pessoais e das revelações em Rafael Mendes, filho. Os acontecimentos, como dito anteriormente, relacionam-se diretamente com o foco narrativo.

Rafael Mendes, pai, chega ao leitor primeiramente pelo viés da terceira pessoa. Ora pela voz narrativa de Samar-Kand, ora pela voz narrativa que desvenda a vida de Rafael Mendes, filho. Isso, de certa forma, subverte a própria linearidade da História – a forma de contar e a maneira como se apresenta determinada figura, cria novas perspectivas, antes não vistas; além de demonstrar que os interesses regem, inclusive, o que se denomina “verdade” histórica. Rafael Mendes, pai, portanto é uma figura presente no romance, embora apresentado não por suas próprias ações, mas, pelo que se fala de suas ações – sabe-se, por exemplo, que ele fora para Espanha lutar contra o franquismo, não pela sua presença enfática no romance, mas por sua ausência. O que, por sua vez, representa, num plano mais profundo, que as ausências também configuram informação de supra importância para a construção da História.

Com base nisso, pode-se afirmar que é pela ausência que se pode redimensionar e se reelaborar um acontecimento histórico, porque essa ausência pode ter sido preenchida por interesses do passado. Ou seja, a trama do romance *A estranha nação de Rafael Mendes* começa seu plano de ação por uma ausência. Ausência, esta, que não mais será preenchida por uma voz externa, alheia a quem de fato participa das ações, porque terá a voz do próprio sujeito participante. Nesse intuito cria-se os cadernos dos cristãos novos. Primeiro correspondendo a uma solução estética verossímil (pensando-se na parte estrutural do romance), depois enriquecendo a significação da trama (os cadernos significando mais do que apenas a saga da família Mendes, pois representam a realocação do sujeito subalterno – negado – dentro da História).

Rafael Mendes, pai, funciona ainda como parte do próprio imaginário do filho, pois quando o pai fora embora, Rafael Mendes ainda era criança. Então a percepção do que de fato fora o pai ganha intensidade. A figura do herói ou do algoz se torna grandiosa. Isso, por outro lado, representa que a História ou quem faz a História está muito próximo ou mesmo vivenciando nosso cotidiano; ou seja, a História não fica trancafiada dentro de um livro nem em um tempo e espaço destinados a um ser excepcional, um grande herói. Dito isto, a medida que Rafael Mendes, filho, vai desconstruindo sua visão infantil com relação ao pai, percebe também que ele é o indivíduo comum tomando apenas seu lugar na História.

A construção de uma nova imagem do pai e de si próprio ganha novos alicerces pela leitura da saga familiar descrita pelos cadernos do pai. Logo, a escrita funciona como um elo de ligação paternal. Já que é pela escrita que o filho se aproxima do pai, e começa a compreender sua própria perplexidade frente aos seus problemas domésticos e cotidianos. De mesma forma que Rafael Mendes toma conhecimento de quem foi o pai, entende que querendo ou não é um participante irremediável da História; porque a perplexidade (a falta de ação, a inércia) também é uma maneira de integrar os acontecimentos que mudam a trajetória de um país.

Portanto, Rafael Mendes, pai, vai ao encontro do furacão. Busca assumir seu lugar em seu tempo, vai lutar pelo que acredita (certo ou errado), enfim toma a rédea de suas ações e de sua própria vida. Como um maestro que resolve comandar a música a ser executada, pois prefere isto a ficar imóvel esperando para tocar a música imposta por outros. Enquanto Rafael Mendes, filho, ao ficar apenas perplexo, é lançado ao olho do furacão, arrastado pelos acontecimentos. Mesmo com todas as evidências de que se não assumir o controle de sua vida tudo ruirá, Rafael Mendes prefere não tomar seu lugar na História nem fazer sua existência ao seu bel-prazer; embora, como uma figura extática e perplexa, Rafael Mendes também participa da História, mas apenas como sujeito paciente – sofrendo as ações impostas pelos outros.

Nesse lastro, percebe-se que a relação entre Rafael Mendes, filho, e Rafael Mendes, pai, feita através dos cadernos, revela uma relação política profunda entre um Brasil que toma consciência de que sempre fora rejeitado, portanto precisando lutar por uma condição melhor, e um Brasil que também é consciente dos fatos, mas prefere a inércia, a vitimização; ou seja, a questão entre pai e filho é de alguém que pode prover e de alguém que quer apenas receber, mesmo que precise tomar umas palmadas.

1.1.1 – Os acasos que sempre se repetem

Euclides da Cunha já denunciava, em seu *Os sertões*, o problema da seca. Dizia que em 1802 se havia constatado que a desolação bárbara da seca advinha de um movimento cíclico que girava em torno de 100 anos. O livro de Euclides da Cunha fora publicado em 1902, apontando o estudo e alguma possível solução. Esse ciclo de seca violenta se concretizou em 1915 no sertão brasileiro, resultando inclusive no belo romance *O quinze*, de Raquel de Queiroz. Hoje, passados mais de 100 anos da publicação dos dois romances, o problema da seca ainda persiste; ou seja, o acaso (ou melhor, descaso) continua repetindo as mazelas e sofrimentos do povo sertanejo.

O parágrafo acima exemplifica o que aqui chamamos de *Os acasos que sempre se repetem*, pois não é o acaso o agente das repetições, é a inércia. A falta de informação (proposital) e de vontade individual e do poder público é que fazem alguns fenômenos (da natureza ou não) se repetirem, ao mesmo tempo que incidem no sujeito subalterno, refém dessas mazelas, uma única via: se virar como puder.

O que o romance de Moacyr Scliar representa é que a incapacidade de se conhecer a própria história individual causa alienação – um sujeito perplexo, sem ação. Mas, à medida que o sujeito toma conhecimento de seu lugar dentro da sociedade e entende sua posição histórica, ele pode e deve agir em prol do que acredita ser o melhor para si, mesmo que o melhor para si não seja o melhor para a comunidade. Logo, é o descaminho de situações em que os Rafeais Mendes estão inseridos que, invariavelmente, faz com que ajam da mesma forma e busquem a luta. No entanto, o que procuravam todos os Mendes antepassados era o sossego obtido pelo atual Rafael Mendes, que, ainda assim, ao conhecer sua história familiar, também se incomoda.

Dessa forma temos um pequeno panorama do porquê de tantos “acasos” ocorrerem na família Mendes. Os nomes que se repetem, a perplexidade e a ação, a participação em grandes eventos históricos. Os Mendes podem ser lidos como metáfora do povo brasileiro. Os Rafeais Mendes são o homem comum, o homem do povo, buscando seu lugar ao sol.

Contudo, essa estratégia da repetição dos nomes demonstra que o povo (Rafael Mendes) sempre esteve em todos os eventos históricos; porém sem questionar o papel ocupado e dado a ele nos manuais oficiais, simplesmente acatando as imposições do outro. O mesmo procedimento ocorre com relação à perplexidade e à ação dos personagens – que somente partem para a ação após algum acaso ou situação individual

insustentável. A participação nos grandes eventos históricos revela que a História oficial ignora quem não mantém relações com o poder. Logo, a repetição desses dados serve para desconstruir uma imagem de passividade do povo, resultando, em termos estéticos, na metaficção historiográfica (ou seja, a História se organizando a partir de uma voz, de uma fonte subalterna – negada, embora presente); mas, principalmente, *A estranha nação de Rafael Mendes*, nesse sentido, se enquadra perfeitamente no que se denomina romance de extração histórica.

Por hora, deixemos a matéria de extração histórica, para explicar a técnica da repetição dos nomes. A técnica não é inovadora no que diz respeito a função estética. Basta pensar que em 1967, fora publicado *Cem anos de solidão*, do escritor colombiano Gabriel García Márquez; quando toda a saga familiar dos Buendías é atendida pelos Aurelianos, pacatos e fechados em seus mundos interiores, e pelos Josés Arcádios, impulsivos e extrovertidos. A influência da escrita de García Márquez na obra de Moacyr Scliar é notória, vide *O centauro no Jardim* e *Cenas da vida minúscula* em que o autor gaúcho trabalha sob o prisma do Realismo Mágico. No entanto, o uso repetitivo dos nomes é que cria, em *A estranha nação de Rafael Mendes*, o efeito simbólico de permanência, assim como o fora em *Cem anos de solidão*.

O que a repetição dos nomes (Rafael Mendes) sugere é que ele, o Rafael Mendes do tempo presente da narrativa, estivesse vivenciando realmente todos os tempos desde o tempo bíblico. Contudo, a noção de permanência atravessando a História faz crer que a representatividade do nome Rafael Mendes ultrapassa a configuração do próprio personagem, pois a repetição das ações sempre fica condicionada ao ambiente e ao tempo vivido. Ou seja, pensando-se, a partir dos conceitos de matéria de extração histórica e de metaficção historiográfica, a inserção do nome de um personagem comum na História oficial resultará em algo novo, mais profundo do que apenas a inserção de um nome ou de um personagem na História. O plano mais amplo nos orienta no sentido de que esse novo personagem, inserido nos acontecimentos consagrados da História, na verdade, sempre lá estivera. Assim, como o Rafael Mendes, que lê os cadernos, está participando de um acontecimento histórico, embora no tempo “presente” – a frustração do “milagre econômico brasileiro” dos anos 1970.

Percebe-se com isto que Rafael Mendes funciona como uma metáfora do homem comum nos acontecimentos da História; portanto, podemos associar a figura de Rafael Mendes com a figura do povo. De forma que essa repetição dos nomes Rafael Mendes representa a figura sempre sublimada do registro histórico oficial – o povo. Esse dado

revela também que a nova configuração da arte, dita pós-moderna, negociará palmo a palmo com os registros e discursos oficiais. Fazendo com que, numa linha de raciocínio mais íntima, a discussão entre o escritor-poeta e o historiador-escritor perca um pouco de sua força; pois, tanto o romance histórico quanto a historiografia se valerão de um discurso híbrido. Em *A estranha nação de Rafael Mendes*, esse hibridismo virá sob o olhar irônico do narrador.

Dito isto, voltemos ao conceito de matéria de extração histórica para melhor argumentarmos sobre *os acasos que sempre se repetem* em *A estranha nação de Rafael Mendes*. A princípio, não podemos nos eximir de dizer que o romance de Moacyr Scliar coloca o problema entre o historiador – aquele que conta o que foi – e o poeta – o que conta o que poderia ter sido – (Alcmeno Bastos, 2007) nas escolhas narrativas do personagem Samar-Kand. A problematização começa já nas primeiras páginas do romance quando Samar-Kand diz ser um autodidata nos seus estudos históricos:

Para quem estou falando? Para Deus? Não sei. Não sei com quem falo, mas falo com autoridade: sou um homem culto, historiador. Não sou diplomado, naturalmente; autodidata. Mas conheço mais da História que muito professor universitário... (Scliar, p.11, 2011).

O discurso do personagem Samar-Kand coloca o problema da legitimação do discurso oficial. De forma que elabora sua argumentação partindo do pressuposto de que é necessário falar com autoridade, mesmo que essa autoridade não venha de forma legitimada dentro da sociedade – o canudo universitário. O que o romance problematiza é quem teria autoridade para escrever a História.

De maneira que o romance *A estranha nação de Rafael Mendes* repercute a discussão atrelando a História e a ficção. Esse resultado ficaria dentro do conceito de matéria de extração histórica, porque a matéria histórica narrada é conhecida do leitor minimamente informado nos textos bíblicos e nos documentos da História do Brasil. Ao passo que não se consegue a neutralidade ao nos depararmos com Franco, Jonas, Maimônides ou o Marquês de Pombal da criação de Scliar, mesmo que estes sejam criaturas meramente ficcionais como nos foram apresentados.

No entanto, a associação do romance com o conceito de matéria de extração histórica se estreita, porque as mudanças ocorridas, através dos séculos, com a personagem Rafael Mendes afetam não apenas a personagem, mas toda a comunidade

descrita no romance. Dizemos isso com base no acontecido da falência da investidora Pecúnia, na qual Rafael Mendes trabalha. A falência da casa de investimentos afeta diretamente a vida de Rafael Mendes (perda de emprego, prestígio e perseguição dos investidores), no entanto afeta mais profundamente a vida da sociedade (perda de empregos, falta de confiança na economia do país, menos investimentos em outras áreas – infraestrutura, por exemplo), que se dá conta de que a falência da empresa é a falência do próprio modelo econômico adotado então no país. O fato histórico da queda econômica, a partir de 1975, é reconhecido pelo leitor minimamente informado acerca da História do Brasil, como início do fim do “milagre econômico dos anos 1970”, que fechou empresas e de certa forma precipitou o fim do golpe de 1964 – quando um de seus pilares (o crescimento econômico) ruiu.

Portanto, *os acasos que sempre se repetem* em *A estranha nação de Rafael Mendes* resultam de um processo de dominação e manipulação do discurso por quem detém o poder e de um processo de falta de ação por parte do principal oprimido, Rafael Mendes (povo). Rafael Mendes sabe que a empresa Pecúnia, da qual é um dos principais executivos, está falindo, mas não toma nenhuma atitude, seja para salvar a empresa da falência, ou para alertar as pessoas que o procuram para saber da saúde da financeira. Prefere deixar tudo nas mãos de outrem (Boris, o dono da Pecúnia), esperando que esse outro salve a empresa e o próprio Rafael. No entanto, pelo que leu do caderno escrito por seu pai (também um Rafael Mendes, mas que se colocou no centro da história, no olho do furacão), percebe que a perplexidade é parte integrante dos genes dos Mendes – que sempre se ocultaram no momento de virarem personagens centrais (Jonas que foge ao saber da missão dada por Deus e acaba no ventre da baleia, Maimônides que não foge da corte de Saladino para curar a população da Cólera). Por fim, com a própria perplexidade ou as ações equivocadas dos Mendes, através dos tempos, podemos afirmar que este é um romance de matéria de extração histórica, já que a inércia ou a precipitação resultam em mudanças na vida de toda a comunidade e em acontecimentos do tempo presente da narrativa.

1.2 – A função social em *A estranha nação de Rafael Mendes*

O romance que se utiliza de matéria de extração histórica não deve ficar sob o jugo do documental. Já que não é sua fidelidade à “verdade” histórica que lhe renderá valor literário; embora o autor venha a receber críticas do tipo: “não foi fiel a História”

ou “repetiu o óbvio ululante”. Críticas desse tipo ocorrem, muitas vezes, porque o leitor espera “aprender” de uma forma mais prazerosa – lendo um romance.

No entanto, essa aproximação entre o documental e a ficção não acontece de modo neutro. É impossível o leitor se deparar com um personagem chamado Cristóvão Colombo e não remeter seu pensamento ao navegador genovês desbravador das Américas. Isso advém do fato de o nome, Cristóvão Colombo, ser uma espécie de *marca registrada* que habita o imaginário de uma quase total coletividade.

Dessa forma, por mais que o autor se esforce para esvaziar o signo (Cristóvão Colombo) de seu significado (o grande navegador do final do século XV e início do XVI), sua *marca registrada* (o nome Cristóvão Colombo), ainda assim, negociará com o conhecimento de mundo do leitor. Por mais que o novo personagem nada tenha a ver com o da História oficial, o leitor ainda buscará semelhanças. Contudo, vale ressaltar que mesmo que o personagem seja um grande navegador e tenha vivido no final do século XV fazendo descobertas, esteja próximo do personagem documentado, ele será um personagem de ficção. Pelo simples motivo de sua *marca registrada* ser apenas uma representação, não a pessoa em si. Portanto, tal personagem como estará descrita em um romance, não equivalerá a pessoa que viveu; pois, por se tratar de um romance, ou a situação ou o tempo ou o espaço serão oriundos do mundo ficcional; ou seja, uma construção da cabeça do autor.

Dito isto, percebe-se o quão é complexa a ligação entre a História e a ficção. O autor sempre fica em uma posição de cheque, visto que a taxa de pedante ou falsário fica incorporada, uma entidade perturbadora. Por consequência, ao escolher o romance histórico, o autor aumenta sua responsabilidade social, já que a História romanceada poderá ser lida como História oficial. De maneira que o autor também, por esse viés, poderá contar uma versão da História que o discurso da História oficial ocultou.

Moacyr Scliar, dessa forma, escreveu um romance que não conta somente a saga dos cristãos-novos. Conta a saga de todos os que são perseguidos por algum sistema opressor. Se os judeus foram obrigados a se converterem ao cristianismo por conta de decreto real, as pessoas contrárias ao regime militar foram obrigadas a silenciar suas vozes e suas escolhas individuais. Tanto uns como outros assim agiram por temerem a perda de suas próprias vidas.

A associação entre a saga dos cristãos-novos e o período da ditadura militar no Brasil aponta para o cerne deste estudo. Uma vez que se pretende demonstrar como o romance, além de divertir, também pode funcionar como instrumento de denúncia. E,

mais que isso, como a História também se apropria de fontes ficcionais para contar sua verdade.

É impossível não se remeter ao período ditatorial de 1964 ao se deparar com uma cena de tortura como esta:

A confissão é obtida do réu mediante tortura. Usa-se o potro – espécie de cama, em que o prisioneiro é amarrado com cordas cuja tensão vai sendo progressivamente aumentada até cortar as carnes... (Scliar, p.110, 2011).

A cena descrita não narra uma sessão de tortura praticada por algum órgão ligado ao militarismo brasileiro, mas uma sessão de tortura praticada pelo tribunal do santo ofício. Todavia, o leitor, sabendo do tempo presente da narrativa (anos 1970) e levando em conta o ano da publicação do romance (1983), não desassocia um fato ocorrido no século XVI de um fato ocorrido a pouco (pensamos a expressão “a pouco”, considerando o leitor que leu o romance no ano de sua publicação). De modo que o romance *A estranha nação de Rafael Mendes* contando uma trama ligada a uma família (os Mendes) e a um seguimento (os cristãos-novos), fabula sobre um período opressor atual¹.

Nessa acepção, pode-se dizer que *A estranha nação de Rafael Mendes* está contando, ao mesmo tempo, duas histórias: distintas no tempo e nas ações, porém com temática e resultados iguais. Por esse motivo a função social do romance ganha relevância, dado que, ao contar uma história perdida no tempo, faz supor que a atualidade está reverberando o passado; isto é, quem não conhece a História fica condicionado a repeti-la.

Nesse sentido, ao considerarmos as prisões de Rafael Mendes ao longo dos séculos e sua prisão por conta das falcatruas da investidora na qual trabalha, podemos afirmar que ele vai sendo preso porque desconhece a História. Se conhecesse o que antecipa um fato que modificaria sua vida e de toda a comunidade, poderia refletir sobre como evitar que tal fato se consumasse. Seu pai, Rafael Mendes que fora lutar contra a ditadura de Franco na Espanha, rumina sobre este fato “Eu estudava história, estudava muita história. Cada vez mais eu tinha vontade de conhecer o passado – a ver se entendia o presente...” (Scliar, p.232, 2011).

¹ Pensa-se o termo atual baseado na data de publicação do romance (1983) em uma relação direta com período do golpe de 1964.

Ao entender seu presente, Rafael Mendes, pai, compreende sua função social – como médico vai participar da luta contra um regime opressor que, na realidade, sempre esteve presente na sua vida familiar; de mesma forma que também resultou em malogro para a vida de toda a comunidade na qual os Mendes estavam inseridos.

Apesar disso, *A estranha nação de Rafael Mendes* não cumpre sua função social por uma orientação ética ou moralizante, mas pela ironia, pelo avesso. Quer dizer, o autor ao colocar a voz narrativa na boca de um personagem (Samar-Kand) desmoralizante, agindo apenas por interesses pessoais, subverte a própria construção da “verdade” histórica. Então ao colocar à disposição de Rafael Mendes, filho, os cadernos (supostamente) escritos pelo Rafael Mendes, pai, Samar-Kand, ao passo que faz o outro entender seu lugar no mundo, não se interessa pelo evento vindouro dessa leitura (uma revolução, uma tomada de decisão mais enérgica, a busca pela ação), apenas lhe interessa lucrar por seu conhecimento.

De sorte que essa descaracterização da revelação da “verdade” histórica (vindo à tona às custas de interesses pessoais) nos permite dizer que, mais do que a revelação da “verdade”, o romance demonstra como essa “verdade” se torna pública. Muito ilustrativa desse ponto de vista é a seguinte passagem:

Um homem pagará. É inocente, mas pagará. Inocente? Não deve ser tão inocente. Não, não é inocente: se vai pagar é porque não é inocente. E pagará. Não sabe disso, naturalmente; no momento não sabe de nada, só de sonhos. No momento dorme, como muitos porto-alegrenses. Logo, porém, acordará, e então a contagem regressiva terá começado. Não se porá hoje o sol sem que a meta tenha sido alcançada: dez mil dólares. Engraçado: nunca vi um dólar, nem sei que jeito tem. Mas não preciso saber. Só preciso pedir. Pedir, não: exigir. É bom que eu esteja convencido disto: posso exigir. Eles me devem muito dinheiro, dez mil dólares pelo menos. Mais, decerto; no mínimo, porém, dez mil. Dólares. Exigirei. Rafael Mendes pagará. (Scliar, p.11 e 12, 2011).

A passagem demonstra que o conhecimento, muitas vezes, só se torna de domínio público quando atende às demandas econômicas. Volta-se à velha lei da oferta e procura. Contudo, o produto a ser ofertado não deveria estar sob o jugo da economia e do poder, no caso, o conhecimento. Assim sendo, o romance *A estranha nação de Rafael Mendes* toca em outra questão importante: o papel do intelectual dentro de um sistema opressor. Portanto, sobre esse aspecto, a função social do próprio intelectual é

questionada; isto é, o intelectual não deve atender apenas a suas próprias demandas, tampouco deve defender ou estar sob as orientações de um grupo ou ideologia. O conhecimento deve surgir livre de arestas aparadoras ou repressivas, simultaneamente deve tornar-se público para que o outro reflita sobre o que é dito. E, a partir disso, produzir novos conhecimentos para uma sociedade de pessoas mais livres de pensamentos e de escolhas.

A trajetória dos Mendes é permeada de fracassos como consequência de sempre estarem impingidos a aceitar ora uma informação ora uma doutrina que não lhes é inerente. Isso ocorre porque estes são sujeitos alienados, por mais que estejam no olho do furacão. *A estranha nação de Rafael Mendes* nos dá margem acerca de uma reflexão mais profunda sobre quem controla a informação.

No início do romance, nas primeiras linhas, o narrador em primeira pessoa, Samar-Kand, diz estar louco de vontade de urinar, mas que a controla, à medida que vai falando sobre a noção de tempo. Tal cena nos leva a uma reflexão acerca dos tipos de controle: das funções biológicas e do tempo. Isto revela um discurso manipulador, pois quando a personagem diz ter a capacidade controlar as próprias funções biológicas (algumas incontroláveis depois de certo tempo), pode controlar qualquer outra coisa convencionalizada (como o tempo e o próprio discurso).

Ao refletir sobre este ponto, o narrador situa sua condição de manipulador do discurso (o que nos leva a outra reflexão: se ele, o narrador, pode manipular o tempo, o discurso, sua própria biologia, porque outros não o teriam feito dentro do discurso oficial), quando afirma:

Sou senhor de minha bexiga. Desafio-a e, à exceção de um ou outro vazamento, venço sempre. Não me domina, esta clepsidra que inexoravelmente se enche, este orgânico dispositivo de tempo. O tempo sim, que me domina; mas não seus pressupostos. (Scliar, p.09, 2011).

O discurso proferido pelo narrador também orienta sobre a questão de quem conta a história. Metaforicamente, o narrador dá a entender que sempre quem conta a História é o vencedor. Entretanto, ao colocar outra voz em uso (os cadernos dos cristãos-novos, escritos por Rafael Mendes, pai, um perdedor antes mesmo da luta – morrendo a caminho.), o narrador subverte a própria legitimidade do discurso oficial da História, contado apenas por um ponto de vista. Com isso *A estranha nação de Rafael*

Mendes cumpre uma das funções sociais do romance – de fazer o leitor refletir sobre a realidade que o cerca e sobre as “verdades” absolutas.

Portanto, temos em *A estranha nação de Rafael Mendes* mais que um romance histórico, temos um romance visto pelo lado derrotado e perseguido: a História dos vencidos. E, se tomarmos como base o romance político como sendo o que mergulha o personagem no drama político de uma comunidade, então *A estranha nação de Rafael Mendes* é, sem dúvida, um romance político. A trama direciona nossa compreensão para que, embora haja controles opressores (Deus, a Igreja, a economia, a polícia), os Rafaelis Mendes têm a escolha de partir para ação. Apesar do livro apontar para essa possibilidade, sabemos que os Rafaelis Mendes oscilam sempre entre a perplexidade e a ação, apesar da geração de desvalidos que o acompanha em seu infortúnio tentar e o exortar a resistir.

Tomando por base que todas as desventuras de Rafael Mendes são fruto de decisões do outro, e, acima de tudo, por parte de sua indecisão, agindo como se não fosse com ele. Então temos a própria “inocência” como personagem, motivando os acontecimentos que antecipam as ações que alteram a vida da comunidade, mas, sobretudo, a de Rafael Mendes. Logo, podemos aproximar o romance de Scliar com o romance político.

Contudo, não devemos nos ater a nomenclaturas, apenas ressaltar a função social existente no romance de Scliar. A simbiose entre o histórico e o político serve mais para demonstrar que por mais que uma personagem fique contemplando os acontecimentos, não tomando atitude nenhuma, não obstante as ações praticadas por outros surtirá consequências para ele. Ou seja, por mais que o Rafael Mendes fique perplexo, fingindo que nada acontece, a opressão lançará suas garras para quem se faz de inocente.

Por isso, a função social em *A estranha nação de Rafael Mendes* corrobora para uma construção de verdade fora da condicionada pela História oficial. Dado que, ao levantar questões como a manipulação da informação (atendendo a interesses financeiros), a inserção de novas vozes no discurso, reforçam a ideia de que a própria História parte de uma criação ficcional, atendendo a interesses diversos. Ao passo que o romance informa desinformando, pois, ao desconstruir a História oficial colocando elementos descaradamente ficcionais, a própria ficção conta as “verdades” ocultadas pelo regime opressor, sendo, por vezes, detentora da “verdade” histórica. Como se observa pela trama “a quebra de uma financeira no período conhecido como o do ‘milagre econômico dos anos 1970’, em que o Brasil se tornava uma ‘potência’ aos

olhos da ditadura”, que denuncia uma grande falácia histórica, conforme vai revelando como se cria um registro histórico – permeando-o de ficção.

1.2.1 – A função dos cadernos dos cristãos-novos

A representatividade dos cadernos dos cristãos-novos é o que embasa quase a totalidade das questões aqui levantadas. Principalmente porque apresenta uma nova versão da História, preenchendo as lacunas, aclarando o imperceptível; isto é, preenchendo as lacunas e ausências deixadas de lado pela versão oficial.

A ficcionalização (ou revelação) da História parte de um procedimento dúbio que, por sua própria natureza, mistura traços documentais com traços hipotéticos: a genealogia. De modo que os cadernos são fruto do hibridismo História e ficção. No entanto, é essa ficcionalização da História oficial que permite que os cadernos revelem o ocultado, o silenciado pelo discurso oficial.

Os cadernos são supostamente escritos pelo pai de Rafael Mendes, que contrata os serviços do amigo Samar-Kand (genealogista) para tentar compreender o porquê de tanta hesitação quando necessita tomar partido de algo ou alguma decisão que mudará o curso de sua vida. Ou seja, os cadernos são o resultado da descoberta de alguma raiz genealógica propalada por Samar-Kand. Aqui, dizemos que os cadernos são supostamente escritos por Rafael Mendes, pai, porque quem nos narra a história é Samar-Kand através do terceiro caderno do cristão novo – que conta a história do Rafael Mendes do tempo presente do romance.

A ideia de manipulação do discurso proferido nos cadernos, desta forma, fica um pouco mais profunda. Já que, além do caderno (se escrito mesmo por Rafael Mendes, pai) revelar uma história mexida nos seus pontos mais conhecidos, se avaliarmos a circunstância do caderno ter sido escrito por Samar-Kand, e este ter dado o crédito a outro, chegaremos à conclusão de que a História toda é escrita por um sujeito que se oculta, fazendo da História uma construção narrativa permeada de ficção, atendendo aos mais distintos interesses.

Em vista disso, o caderno, como apresentado no romance, cria uma identidade de autor. Logo, a questão da imparcialidade do registro cai por terra, pois aqui o autor conta sua versão da História, e não a História “verdadeira”. Embora uma versão da História também seja verdadeira. De forma que o discurso tomado pela parcialidade

evidencia o outro registro, dito oficial, como um registro parcial, mas não assumido dessa forma.

Assim, os cadernos tendem a demonstrar mais “verdades” históricas (mesmo sendo um discurso ficcional) que o registro da História oficial, pelo simples fato do primeiro demonstrar que precisa de negociação com outras fontes históricas, enquanto o outro se pretende “verdade” absoluta.

Nesse sentido, os cadernos de Rafael Mendes ajudam a criar uma memória coletiva, ou melhor, inserem, nos acontecimentos, quem sempre lá estivera, mas nunca vira sua representação nos discursos oficiais. Ainda, partindo dessa perspectiva, podemos afirmar que quando um fato histórico é apresentado, ele pode aludir a outro. Isso acontece por duas razões: a primeira é a proibição de se falar diretamente no fato histórico que interessa (as ditaduras não permitem determinados assuntos) e a segunda é o trauma (não se consegue falar diretamente, por conta das “dores” que o assunto tratado pode trazer).

A partir do mote de que uma História apresentada pode contar outra oculta, podemos associar a construção Histórica com a fábula. É a fábula que conta uma história para revelar outra. Muito disso ocorre porque nem todo aprendizado deve ser sisudo. Logo, a fábula fala mais diretamente com o leitor, além de ser mais prazerosa do que um sermão.

Com isso, queremos dizer que os episódios históricos selecionados também têm seu caráter moralizador. A História oficial, manipulada pela voz do poder, tem personagens e eventos colocados em destaque, segundo os interesses de quem esteja no poder; ou seja, cada qual conta a história que melhor lhe convém.

De mesmo jeito acontece com os cadernos escritos por Rafael Mendes, pai, ele seleciona os eventos que melhor lhe convém: no caso, os episódios em que os Mendes são oprimidos. Contudo, os cadernos por serem escritos por um homem, de carne e osso, demonstram que os episódios são selecionados e manipulados por um sujeito; isto, por sua vez, é diferente do procedimento adotado para a construção da História oficial – que se diz neutra, mantedora da “verdade” e só atender interesses específicos de uma comunidade –, que não determina o sujeito de sua criação.

Outra questão fundamental é que ao colocar os Mendes no centro da História, Rafael Mendes, pai, também coloca a responsabilidade por determinados eventos e suas consequências em sua própria família. E, como já afirmado neste trabalho, se a família Mendes é uma representação do povo, do homem comum nos eventos históricos, então

alguns acontecimentos e seus desdobramentos não muito favoráveis ocorrem porque o povo, o homem comum, não ocupa seu espaço por direito.

Nesse lastro, entende-se que o procedimento utilizado pela História oficial é o mesmo utilizado por Rafael Mendes, pai, para criar sua versão (os cadernos). Ou seja, se Rafael Mendes, pai, preenche as lacunas da história colocando-se como figura de alta relevância, enquanto a História oficial preenche essas lacunas colocando os heróis que lhe convém. Isso acontece porque, na maioria, das vezes só quem conta o registro oficial é o vencedor, aquele que detém o poder ou está próximo a ele.

Dessa forma, aproveitando os procedimentos de construção da História oficial, os cadernos ganham legitimidade. Principalmente porque são contados na primeira pessoa; o que aparenta uma “verdade”, posto que são contados por quem viveu os fatos. E esse processo aproxima os cadernos do conceito de metaficção historiográfica. Já que essa modalidade de texto, além de opor verdade e falsidade, segundo Linda Hutcheon, abre possibilidade para a pluralidade, estabelecendo várias verdades, as quais se opõem à “verdade” única e absoluta, tida como discurso oficial.

No entanto, a problemática continua. Os cadernos embora escritos por um sujeito determinado, Rafael Mendes, pai, agente de algumas ações narradas, constrói a imagem de outros personagens que também não se narram. E, outra, os cadernos são escritos por um personagem ausente no corpo da narrativa (só o conhecemos pelo que dizem dele, e, pelas páginas supostamente escritas por ele. Como já sugerido, tudo pode ser uma construção de Samar-Kand, aquele que conta realmente sua história.). Uma possível solução para o problema é entendermos todo o discurso dos cadernos pelo viés da ironia. De maneira que é pela ironia que os cadernos subvertem a noção de “verdade” única e absoluta do discurso oficial.

Portanto, a função dos cadernos se torna clara: desconstruir as “verdades” absolutas da História oficial, se utilizando da ironia e da hipérbole para demonstrar que o discurso oficial é permeado de ficções, que servem, sobretudo, para ocultar o que pode macular uma construção da imagem de quem está no poder. Logo, a problemática não se localiza na função dos cadernos, mas na real autoria dos mesmos.

1.2.2 – A questão da autoria dos cadernos dos cristãos-novos

Toda a narrativa de *A estranha nação de Rafael Mendes* acontece em torno dos cadernos dos cristãos-novos. Entretanto, como já dito, a estrutura do romance é baseada

na técnica do *mise en abyme*. Logo, por ser uma narrativa dentro da outra, surge a problemática da autoria dos cadernos. Isto é, os cadernos podem ter sido escritos por Rafael Mendes, pai, ou podem, também, ser fruto da manipulação do discurso de Samar-Kand (que deixa claro poder alterar os pressupostos do tempo – do curso da narrativa).

Contudo, Samar-Kand, ao colocar Rafael Mendes, pai, como autor se omite das responsabilidades advindas de uma possível realocação do sujeito subalterno no centro das ações. Se aprofundarmos a questão, poderemos ver em Samar-Kand uma máscara do autor (Moacyr Scliar). A aproximação entre autor e personagem permite a Scliar denunciar a falsidade e a hipocrisia da sociedade que o cerca. Visto que ao criar um abismo de narrativas, ele mesmo (o autor do romance) se oculta, sendo, porém, tão dissimulado, mas engendrando sua escrita com tal simplicidade interesseira, que sua denúncia adquire tom de paródia que não ofende, e, ao contrário, faz rir. Dessa forma, ele também se furta da responsabilidade de revelar algo que não agradaria aos donos do poder. Além, claro, de se eximir de alguma incongruência histórica, de se passar por “mentiroso”, uma vez que a “verdade” revelada sai da boca de um outro.

Desse jeito, podemos julgar que o objetivo de se fazer um personagem (no caso, Rafael Mendes) contar a história confere-lhe o status de autor. Além disso, o personagem pode acumular, ainda, a função de narrador (como nos cadernos dos cristãos-novos I e II). Se isso ocorre, surge mais um fator de complicação: a narração em primeira pessoa, que gera, na maioria das vezes, a ilusão de que a história narrada é real, já que vivenciada por quem a conta. Para a metaficção, a função mais importante é a de autor, pois é ela que opõe e aproxima, ao mesmo tempo, realidade e ficção, além de revelar ao leitor os bastidores da criação artística.

Esse conjunto de questões eclode por conta de toda a narrativa ser fruto do discurso de Samar-Kand; inclusive, ao delatar ao fim do romance a escritura do terceiro caderno do cristão-novo – o único existente, pois é o que conta o tempo presente e a vida do Rafael Mendes ao qual Samar-Kand pretende dar um golpe. Assim, a leitura dos cadernos dos cristãos-novos (o primeiro e o segundo) sobrevém por causa desse terceiro caderno.

De maneira que criando um narrador-autor (Rafael Mendes, pai) e atribuindo essas duas funções a ele, o autor (Samar-Kand ou Moacyr Scliar?), que é referência externa, passa a ser parte do texto criado. Esse processo, tencionando as relações entre realidade e ficção, estabelece um jogo cujo objeto é a autoria. Portanto, o nome do autor

real ou empírico é praticamente desconsiderado do paratexto e é o personagem quem assume essa função.

Esse jogo é interessante porque faz com que o leitor, ignorante das regras da metaficção, encare o autor ficcional como o autor real (algo muito parecido verifica-se em *Memórias póstumas de Brás-Cubas*, quando, geralmente, o aluno do ensino médio se perde no conceito de autor. Indagando se foi Machado ou Brás-cubas quem escreveu o romance). Isso gera, em um procedimento mais amplo, a desconstrução da “verdade” absoluta da História oficial, ao mesmo tempo em que insere o discurso ficcional na realidade empírica, pois o autor ficcional é visto como real – o que cria “verdades”. E, dessa forma, pode-se falar o que fora silenciado pelo registro oficial.

Em *Estética da recepção e História da literatura*, Regina Zilberman menciona que a mediação entre a obra e o leitor fundamenta o aspecto de uma teoria calcada na recepção, sendo composta por três etapas: a poíesis, com o recebedor participando da construção do texto; a aisthesis, com o destinatário alargando seu conhecimento de mundo; e a katharsis, cujo o processo de identificação afeta as questões existenciais do leitor. (Zilberman, 1989, p. 113).

Dessa forma, a linha divisória entre realidade e ficção pode se transformar em uma marca mais tênue e quase invisível, na qual a metalinguagem tenta distanciar o leitor da obra, dando indícios de que aquilo que ele está lendo foi produzido, “criado”. Portanto, na leitura de um texto permeado pela metaficção, surge a noção de realidade para afastá-lo do universo de ilusão e de fantasia. Por consequência, essa característica dá mais atribuições ao leitor, que, além de contribuir com o texto literário, conferindo-lhe um sentido, deve transitar com razoável desenvoltura entre dois mundos tão distintos

Assim sendo, Rafael Mendes, pai, como escritor de suas peripécias e dos seus, não como personagem de outrem, se liberta da perplexidade partindo para a ação; já que a escrita é, também, uma forma de resistência. Ao passo que o Rafael Mendes, filho, avaliado como personagem fica sob o jugo das vontades do outro. Portanto, a própria dualidade aqui imposta, entre perplexidade e ação, demonstra alguns organismos de controle da vida e de supressão das liberdades, pois Rafael Mendes pode ser tanto o rascunho de uma “verdade” estabelecida, como pode ser o autor de suas próprias “verdades”.

2. Samar-Kand, o tradutor de memórias

“O segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias” João Ubaldo Ribeiro

O que é uma nação? Aparentemente é uma questão fácil de ser respondida, pois estamos tão habituados a ter uma nacionalidade que quando somos convidados a definir nossa identidade muitas vezes dizemos que somos brasileiros ou que pertencemos a qualquer outra nacionalidade. Ao nos reconhecermos como membros de uma nação compartilhamos com outros uma série de símbolos, imaginário cultural, língua em comum, fronteiras geográficas, ou seja, um sistema de representação cultural. Nesse sentido, a identidade nacional é uma “comunidade imaginada” como propõe Benedict Anderson (2008).

A nação concebida como uma comunidade imaginada implica, tanto na semelhança entre seus membros, quanto na diferença em relação aos estrangeiros. Desse modo, a fronteira surge como algo simbólico que envolve diferentes significados, entre eles a de estabelecer a distinção entre os grupos. No interior da fronteira, a formação de uma cultura nacional contribuiu para estabelecer uma única língua como meio de comunicação em todo o território e juntar as diferentes raças, classes sociais, os gêneros, diferenças regionais para representá-los como membros de uma cultura única e homogênea.

Em 1882, Ernest Renan proferiu na Sorbonne uma conferência intitulada *Qu'est-ce qu'une nation?* em que discute os critérios necessários para se criar uma nação. Nesse percurso, ele acaba por desconstruir os argumentos centrais que pressupõem a ideia de nação como a raça, uma língua em comum, religião, interesses em comum e fronteiras geográficas naturais, partindo do princípio que sob uma mesma nação convivem sujeitos das mais variadas raças – já admitindo que não há uma raça pura -, que professam crenças distintas, que têm interesses diversos, que ainda que falem uma única língua existem nações que possuem línguas diferentes e os membros compartilham o mesmo sentimento de pertencimento a uma nação. Segundo Renan:

A nation is a soul, a spiritual principle. Two things that, in reality, are but one, constitute this soul or spiritual principle. One lies in the past, the other in the present. One is the shared possession of a rich legacy of memories of the past, the other is a consent

in the present, a desire to live together, a will to continue to make the most of the undivided heritage. (RENAN, p.47, 1996).

A memória desempenha um importante papel no sentido de nacionalidade dos membros de uma coletividade. A diversidade de raças, de credos, e de línguas que subsistem sob o mesmo teto político são representados de forma uniforme e homogênea e dão sentido de unidade. Assim, pessoas diferentes, de regiões diferentes, que jamais saberão da existência umas das outras se reconhecem como semelhantes. No entanto, nesse movimento alguns estratos sociais da população têm seus discursos silenciados.

O que as produções ficcionais fazem, através do recurso da metaficção historiográfica é desarticular o caráter de verdade que o discurso histórico sustenta. Pela memória, a História seleciona e descarta o que deve ser preservado e herdado pelas futuras gerações. E é pela memória que a História se atualiza e se perpetua no imaginário cultural da nação.

Mas a relação História, Memória, Nação é problemática. As elites intelectuais, com o intuito de assegurar sua permanência como líderes legítimos e de direito, herdeiros de uma antiga tradição, manipulam os fatos, distorcem as perspectivas, ocultam ou silenciam testemunhas ou simplesmente acreditam que são seres superiores, privilegiados e dotados de inteligência e isso por si só justificaria o seu papel na condução dos interesses da “nação”.

A estranha nação de Rafael Mendes, ao problematizar e expor as estratégias de perpetuação do discurso histórico no imaginário cultural, leva o leitor a questionar seu conhecimento da História. Essa situação provoca um desconforto positivo, pois a reflexão crítica, não mais aceita a História sem antes interrogá-la. A dúvida daquilo que é estabelecido como verdadeiro busca ouvir os outros discursos, conhecer novas perspectivas e pontos de vista do processo histórico. Com isso, constrói-se um espaço de afirmação que questione os efeitos de dominação e negação do outro.

Assim sendo, a figura de Samar-Kand, funciona como um tradutor de memórias. Já que é ele quem insere uma nova versão da História (os dois primeiros cadernos dos cristãos-novos, escritos por Rafael Mendes, pai; ou por ele mesmo dependendo da nossa crença no que nos é narrado.), criando o terceiro caderno do cristão-novo que é de fato responsável por toda a narrativa que chega ao leitor.

2.1 – O lugar da memória e a experiência do trauma no discurso de Samar-kand

Esse rico legado de memórias, que podemos chamar de memória coletiva desempenha um papel significativo na memória individual de cada membro do grupo. Halbwachs (2009) observa que o indivíduo possui dois tipos de memória: uma individual organizada em torno de sua vida pessoal e uma coletiva que conserva as narrativas que são contadas sobre a nação, as ideias, maneiras de pensar e diversas influências sociais que obedecemos, mas que permanecem despercebidas por nós uma vez que são internalizadas de forma a serem vivenciadas como naturais. Quando nos lembramos de algo o fazemos a partir do ponto de vista individual, mas imersos nessa memória coletiva. Isto é, nossas lembranças mais pessoais se produzem em relação com os diversos ambientes coletivos de que fazemos parte, com as ideias e maneiras de pensar que compartilhamos com outros.

Como demonstra Bérghson, a memória, seja ela individual ou coletiva, está sujeita à dialética da lembrança e do esquecimento. Como faculdade da esfera do inconsciente não temos domínio sobre aquilo que lembramos ou esquecemos. A memória é lembrança, mas é também esquecimento. Qualquer tentativa de se reter uma lembrança ou esquecer determinado evento é de início logrado, uma vez que não temos domínio sobre a memória.

A História, na tentativa de conservar o passado da nação pela memória, se apropria da dialética da memória e seleciona aquilo que deve ser preservado e o que deve ser silenciado. Ela atualiza o passado no presente através de museus, feriados nacionais, monumentos. Pierre Nora estabelece assim a oposição entre memória e história:

A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vívido no eterno presente; a memória, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual é laicizante, demanda análise e discurso crítico. (NORA, p.9,1993).

Dessa forma, Samar-kand, o narrador do romance *A estranha nação de Rafael Mendes*, se utiliza muito mais da memória que da História. Posto que, ao escrever o

terceiro caderno do cristão-novo, ele não problematiza o passado, apenas o representa. Uma vez que não é o passado que lhe interessa ser problematizado, e sim o presente. Todos os Rafaelis Mendes retratados no passado não lhe interessam, porque ele não tem interesse em desvendar o que não mais pode ser mudado, mas apresentar para o atual Rafael Mendes, uma outra versão dos fatos. E, para isso, se vale da representação.

Assim sendo, a memória é concedida muito mais liberdades para a criação de uma nova “verdade” do que a própria História, mesmo que adulterada. Pelo simples motivo de que a História para ser reconhecida como tal precisa de um mínimo de documentação comprobatória. Ou seja, os personagens do terceiro caderno do cristão-novo representam toda uma gente reconhecível dentro da sociedade, porém como são resultado da memória não necessitam de *marcas registradas* que os identifique. Enquanto o discurso histórico faz com que o personagem Tiradentes (do primeiro caderno do cristão-novo), mesmo não sendo e não se reconhecendo mais da metade das ações e identificações deste com o da História oficial, seja lido pela sua *marca registrada*, fazendo com que o identifiquemos como uma figura histórica, não como o personagem de um romance.

No entanto, a construção do romance obedece a mesma regra da construção da História. A princípio o romance se abastece de várias fontes: o narrador em primeira pessoa, Samar-Kand; um narrador onisciente; Rafael Mendes, pai, e os dois primeiros cadernos dos cristãos novos. Entretanto, a medida que a narrativa avança, se percebe que tudo não passa de um jogo, no qual o único narrador é Samar-Kand com o terceiro caderno do cristão-novo. Samar-Kand nos conta a vida de Rafael Mendes, que, por sua vez, lê os cadernos do pai. Deste modo, temos uma narrativa dentro da outra, com a narrativa do terceiro caderno do cristão-novo (os outros dois imersos nessa narrativa) sendo a linha condutora de toda a história apresentada no livro.

Assim também se desmonta o enigma do narrador onisciente, que, na verdade, é o próprio Samar-Kand. Podemos inferir o exposto, quando Rafael Mendes vai ao encontro de Samar-Kand, e este ao pedir o dinheiro para entregar ao outro os cadernos de Rafael Mendes, pai, revela que conhece mais dele (Rafael Mendes, filho) do que o próprio, pela seguinte passagem:

– Vamos ao nosso assunto. Faço-lhe a seguinte proposta: o senhor leva os dois cadernos, examine-os à vontade. E aí, se quiser ficar com eles, paga os dez mil dólares. Combinado?
Rafael, rressabiado ainda, não pode deixar de sorrir:

- O senhor não tem medo de me entregar os cadernos assim, em confiança?
- Não [...].
- Faz uma pausa, prossegue:
- Inclusive há algo mais que gostaria de lhe oferecer, como prova do meu apreço pelo senhor. É um terceiro caderno...
- Mas existe um terceiro caderno? – Rafael, testa franzida (qual é a sacanagem agora?).
- Existe. Ou melhor, ainda não existe. Não existe, mas pode existir: posso escrevê-lo a qualquer momento.
- O senhor?
- É [...]. Posso escrever muito a seu respeito, senhor Rafael: coisas que aconteceram, coisas que estão acontecendo, coisas que acontecerão. (Scliar, p.68, 2011).

O terceiro caderno é revelado nos instantes finais do romance, fazendo com que tudo o que se leu como “verdade” ou tudo o que se acreditou como verdade não passou de ficção. Inclusive, os acontecimentos do presente com a quebra da financeira e o próprio Rafael Mendes. Contudo, essa demonstração de que tudo o que se leu não passou de ilusão, também negocia com a realidade empírica. O que, por sua vez, produz significados para um entendimento do contexto político e social do Brasil, quando da publicação do romance. Isto é, tudo o que a História oficial dizia como “verdade” absoluta não passou de ficção: como o milagre econômico, o Brasil que ninguém segurava, ruindo como a crença de que lemos alguma coisa real em *A estranha nação de Rafael Mendes*.

Não se trata, portanto, de apenas uma construção estilística. A análise profunda acerca do que é ficção, do que é real, permite associarmos a estrutura do romance com a própria configuração da História do Brasil, quando na tentativa de conservar o passado, a História se vale dos procedimentos dialéticos da memória, selecionando aquilo que se quer mostrar e aquilo que se deve calar.

Depois desse apanhado das tendências literárias relacionadas a memória, assim como da influência da História na literatura, começaremos a analisar o trauma. Principalmente como estas tendências [literárias e da des(construção) da História] se refletiram durante o período ditatorial brasileiro, no que concerne à do trauma, por ventura, o caso de *A estranha nação de Rafael Mendes*.

O trauma é entendido como uma resposta a um evento violento inesperado ou arrebatador, que não é inteiramente compreendido quando acontece, mas que retorna em flashbacks, pesadelos e outros fenômenos repetitivos. Dessa forma, a partir do contexto

ditatorial, em que apesar do abrandamento do regime autoritário, acontece uma mudança sociocultural que passa a fazer parte constitutiva do sujeito que vive em uma situação de opressão. Logo, podemos pensar que a arte e a literatura correspondem a um estatuto privilegiado no que diz respeito à manifestação do conteúdo traumático. Isto quer dizer que a catástrofe costuma trazer em si um problema de representação, já que quanto mais ostensiva e direta tenta se fazer essa representação, menos ela parece dar conta do horror que pretende de fato representar. É como se a representação do horror anulasse o próprio horror ao insistir na tentativa inútil de reproduzi-lo, tal como o é.

Assim sendo, a escrita alegórica é uma estratégia representativa fundamental para a literatura tratar o conteúdo traumático. A escrita alegórica caracteriza-se pelo grande leque de possibilidades significativas do luto e da ruína. Segundo Walter Benjamin:

... tem-se que [a]s alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. [...] O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca. O que é comum [...] é acumular incessantemente fragmentos, sem um objetivo preciso, e, na expectativa de um milagre, tomar os estereótipos por uma potenciação da criatividade. (BENJAMIN, 2004, p. 193).

Desta maneira, duas forças são contrárias: a movimentação do passado para o projeto de um presente (que apresenta fatos passados correlatos ao presente) versus o impulso do presente para trás, de modo que transforma o passado não realizado na alegoria mesma de um presente em crise. O que, portanto, faz o presente se reconhecer no rosto do passado falido (como acontece com Rafael Mendes em seu eterno representar na linha do tempo).

Num contexto em que a lógica de mercado (a falência da corretora Pecúnia, na qual Rafael Mendes trabalha) absorve inclusive a documentação dos desaparecimentos (os cadernos I e II dos cristãos-novos, em que Rafael Mendes toma conhecimento do que acontecera com o pai) e torturas políticas como mais um artigo do passado a venda (o que é narrado nos cadernos I e II, somados ao fato de Samar-Kand vender essa informação), não se deve acreditar em lugares da enunciação não cooptáveis. Porém, é possível pensar em certa experiência literária própria do imaginário das transições democráticas (a negociação da venda dos cadernos entre Samar-Kand e Rafael Mendes).

Destarte, com objetivo de interrogar sobre o lugar do literário na era das ditaduras, a (des)construção da História oficial no romance permite que se fale de temas pesados como a tortura, a falta de liberdade e de todo um modelo opressor, não pela via mais problemática (uma disputa para se impor na História oficial), mas pela memória, em busca da superação dos traumas. Portanto, o romance, ao “brincar” com a questão da verdade e da mentira (não agimos sobre aquilo que lembramos ou esquecemos), utiliza a linguagem escrita como um modo de se exorcizar as lembranças, e de superar os traumas; já que tanto faz lembrar como faz esquecer, o que importa é dizer.

Assim sendo, o narrador ridiculariza seus algozes, os colocando iguais a eles; pois, se algoz bate naquilo que julga diferente dele, pela escrita ficcional, o algoz continua batendo no outro, mas batendo também naquilo que ele é. A escrita funciona como uma forma de superação dos traumas: seja retratando o que veridicamente ocorreu (os dois primeiros cadernos dos cristãos-novos são exemplares nisso) ou ridicularizando aquele que as instâncias de poder julgam tão sérios. A igreja sempre tão séria, tão perseguidora aos contrários à sua doutrina, é uma instância de poder atacada, aproximada com o que ela ignorava (podemos ler aqui todas as instituições que visam apenas conservarem a si próprias, mesmo que precisem causar o terror), como se observa na leitura do primeiro caderno do cristão-novo:

O culto Rafael Mendes torna-se professor; nesta condição, trava amizade com o Padre Antonio Vieira. Desconfia que o jesuíta também seja da nação (judeu), por causa do olhar inquieto e meio desvairado, mas sobretudo porque Vieira é um ardente defensor dos judeus, a quem gaba o espírito empreendedor. Já em 1649, apoiou a criação de uma Companhia de Comércio tendo como acionistas banqueiros da nação; anda às turras com o Santo Ofício; e é malvisto por causa dos índios, a quem defende: “No estado do Maranhão não há outro ouro, nem outra prata, mais que o sangue e o suor dos índios”. (Scliar, p.132, 2011).

Portanto, ao pintar Padre Antonio Vieira, um dos principais nomes do catolicismo no século XVII, como um judeu e com ideias revolucionárias, a questão traumática da perseguição fica resolvida pelo riso de canto de boca advindo do escárnio. Ou seja, a elaboração de uma nova memória coletiva, a partir da desmonumentalização e da dessacralização de eventos e personagens consagrados na História oficial é capaz de criar uma nova lembrança. Isto é, o romance ajuda na superação do trauma de se

viver em um tempo de opressão, porque ridiculariza o seu algoz, desafiando seu poder; enquanto a História oficial cria sua “verdade”, suprimindo as lembranças e provocando esquecimentos.

2.2 – Lembrança e esquecimento na construção da nação

Podemos dizer que nossa memória histórica é uma construção. Uma sofisticada seleção e articulação dos fatos que legitima e perpetua a perspectiva da ideologia dominante. Porque, não nos enganemos, são os vencedores, as elites que constroem o discurso histórico canônico que silencia e marginaliza o outro.

O discurso literário tem sido o meio por excelência para construir a imagem de uma nação. Seja para que os membros do grupo compartilhem o mesmo imaginário cultural e ideológico, seja para projetar-se internacionalmente demarcando suas características mais virtuosas. A relação entre discurso literário e identidade nacional surge com a ascensão da burguesia e a consolidação dos Estado-Nação no contexto europeu do século XVII.

Os intelectuais das jovens nações preocupavam-se em consolidar num passado remoto as tradições e valores que os membros do grupo compartilhavam e que os tornava herdeiros desse legado. A literatura, juntamente com os outros bens simbólicos como a língua, o território, a bandeira, os monumentos, passou a desempenhar um papel fundamental na difusão e consolidação da identidade nacional tanto dentro como fora do país.

Dessa forma, o romance histórico tornou-se popular em várias partes do mundo no início do século XIX. Ele identificou-se com o modelo romântico – e seus ideais patrióticos de recuperação de um passado glorioso – e posteriormente com as estéticas realista e moderna. A matéria de extração histórica narrada no romance histórico buscava estar de acordo com a História oficial, salvo as liberdades concedidas ao âmbito ficcional. Com isso, a ficção cumpria o papel de difundir o amor à pátria pela recuperação da história.

A ficção contemporânea, por sua vez, na tentativa de questionar a legitimidade da História oficial, constrói sua narrativa sobre o discurso histórico canônico lançando mão de ambiguidades, presença do fantástico, inversão de situações, alteração dos fatos, deformação de perspectivas. Desse modo, o autor conta sua versão de uma história possível sem, no entanto, substituir o discurso oficial.

A estranha nação de Rafael Mendes, de Moacyr Scliar problematiza o discurso histórico oficial inscrevendo sua narrativa a partir da perspectiva dos vencidos, aqueles excluídos que tiveram suas memórias sufocadas pelas elites dominantes. Essa inversão de ponto de vista provoca um questionamento e uma revisão da memória histórica compartilhada pelos brasileiros. A nova versão desestabiliza o senso comum e desestrutura a homogeneidade interna da nação.

Essa revisão dos fatos é chamada por Hutcheon (1991) de Metaficção Historiográfica. O que significa dizer que a revisitação de valores universais no plano discursivo revela que a separação estanque entre ficção e história é problemática. E a instauração de um questionamento da verdade do discurso histórico estabelecido pode conduzir a uma abertura e valorização dos outros discursos que constituem a nação.

A narrativa inicia-se desde os tempos bíblicos, como o profeta Jonas; ou seja, representando uma espécie de certidão de nascimento do mundo ocidental por excelência. Temos, então, a promulgação de um mito, com um personagem bíblico secundário (aquele que foge para não cumprir seu destino), antecipando desde já quem será colocado como importante para nação: o sujeito subalterno, aquele que é negado.

O discurso literário de *A estranha nação de Rafael Mendes* ajuda a construir o cenário da nossa “independência” do registro oficial, através de dois “heróis”: Samar-Kand e Rafael Mendes. A partir desses dois personagens são questionados os grandes feitos e a bravura dos homens que conquistaram o título de heróis nacionais e mereceriam homenagens por isso.

Samar-Kand é um dos heróis no interior da obra, porque é ele que revela uma nova construção histórica. Ou melhor, coloca o discurso oficial como resultado da manipulação de quem está com o poder. Podendo, portanto, ser mero fruto de ficção, assim como ele constrói a narrativa que lemos:

Quanto a mim calei. E a menos que algo mude, o ponto, ao final desta frase será, sobre o doutor Rafael Mendes, sobre os perplexos Mendes, meu ponto final. (Scliar, p.236, 2011).

Sua atitude de impor que toda construção narrativa é controlada por quem a escreve revela que a História oficial também se utiliza desses meios. Sendo assim, a medida que representa o momento exato em que acontece um evento histórico de relevância, colocando o personagem que melhor lhe convém, qualquer semelhança com

o quadro oficial não será mera coincidência. Suas escolhas “célebres” atentam para a repetição da opressão sofrida pelo povo através dos tempos.

Por isso, fica clara na representação de uma cena de tortura, a negociação com os acontecidos recentes ao povo brasileiro². Um exemplo do que estamos tratando é uma cena ocorrida no século XVII, quando da invasão holandesa em Pernambuco. Joseph, sócio de Rafael Mendes em uma oficina de lentes, resolve se insurgir contra a própria comunidade, vociferando contra seus líderes principalmente. Alertado por Rafael Mendes de que é melhor se retratar ou mesmo fechar a boca, Joseph prefere continuar em seu combate solitário, daí o resultado:

[Joseph] No dia seguinte não veio trabalhar. Alarmado, Rafael foi procura-lo em casa. A porta estava. Entrou: ninguém. No quarto, como de hábito, livros e papeis espalhados por toda a parte. De Joseph, nem sinal.

Retornou à oficina. Passou o dia inquieto, trabalhando mal. Não sabia o que pensar sobre o desaparecimento de Joseph. No fundo desejava que tivesse fugido; que, por temor à comunidade, talvez tivesse viajado para a Bahia ou para o Rio de Janeiro. Com o que os problemas dele ficariam resolvidos; os dele e os do próprio Rafael.

À noite ele retornou à casa de Joseph. Ninguém. Subiu ao terraço. Não, Joseph não estava ali. O telescópio, no entanto, continuava no lugar, a estrutura metálica apontando para o céu...

Dois dias depois o cadáver de Joseph deu à praia, olhos comidos pelos peixes, crustáceos saindo das narinas. Foi enterrado no cemitério judaico em Recife, mas ao pé do muro, como suicida. (Scliar, p.132, 2011).

Mesmo não atuando como personagem, Samar-Kand, ao eleger ou pintar o quadro narrado apresenta um dos motivos do sujeito subalterno nunca ter sido representado; pois, ao tentar se insurgir contra o poder, é silenciado. Pode-se pensar que não é Samar-Kand quem elege o evento retratado, mas sim Rafael Mendes, pai, autor do caderno do cristão-novo em que tal cena se dá. No entanto, como o processo narrativo é feito em *mise en abyme*, logo esse caderno é fruto de um terceiro caderno do cristão novo, escrito por Samar-Kand. Logo, por mais que tenha sido outro o autor da cena, quem nos revela, dando nova significação é Samar-Kand.

² Levamos em conta, o tempo presente como o tempo em que trata o romance: o do período da Ditadura Militar.

Com isso, Samar-Kand também atua como condutor da compreensão do leitor. Já que seu discurso sendo em primeira pessoa causa, no leitor, uma sensação de vivência dos fatos. Isto é, uma noção de verdade. E como a obra vai sendo traçada em torno da opressão – do dia a dia, da família, do trabalho –, deixa-nos a percepção de que esse estado atual opressor, vem desde que o homem começara sua trajetória histórica.

Contudo, a cena narrada revela muito mais do que a morte de Joseph. Revela, sobretudo, as mortes ocorridas durante a ditadura, quando as pessoas contrárias ao regime sumiam; e, quando apareciam os corpos, eram tidas como suicidas. Portanto, o heroísmo de Samar-Kand é denunciar através da analogia com outros fatos perversos da nossa história. Isso faz com que o narrado não tenha necessidade de ser verídico, posto que é sua representação que cria um efeito de sentido. Sentido este que passa a constituir fonte para uma nova memória.

Estando separados a certa distância temporal, os Rafaelis Mendes, representam apenas uma figura, dividida entre dois conceitos: o da ação e o da perplexidade. Ou seja, entre atuar modificando sua trajetória ou aceitando o que lhe é imposto. Todavia, ao aproximar as duas pontas da história, passado e presente, Samar-Kand, no terceiro caderno do cristão-novo, avalia que Rafael Mendes, filho, ao tomar conhecimento da trajetória histórica de seu povo, não mais fica perplexo. Logo, a perplexidade passa ao autor (Scliar ou Samar-Kand?), que percebe o poder da escrita sobre o sujeito alienado³.

Dessa forma, percebe-se que por mais demagógica que seja a apresentação de uma outra verdade [lembramos que Samar-Kand só entrega os cadernos a Rafael Mendes, filho, mediante o pagamento de dez mil dólares] ao sujeito alienado, ainda assim o discurso se torna válido. Ainda mais, se ao apresentar o novo fato, o autor incluir uma fonte de reconhecimento desse sujeito com o narrado, configurando uma inserção desse sujeito alienado, ignorado pela História oficial, no novo registro, a escrita ganha força transformadora, independentemente de tudo ser ficção.

Podemos entender melhor esse conceito ao nos depararmos com a cena em que Samar-Kand ao presumir que Rafael Mendes, filho, está mais perplexo do que sempre fora, acaba por descobrir que Rafael Mendes não é mais um perplexo; deixando, ele, Samar-Kand, com a “incômoda” perplexidade ao entender o poder da escrita ficcional.

³ Alienado aqui é tratado como um sujeito que apenas não conhece a trajetória histórica da comunidade na qual está inserido.

Pobre homem, não está entendendo nada, tudo o que queria era ganhar uns dólares, e saldar uma dívida com o passado, nesta ordem ou na ordem inversa – não poderá fazê-lo; a história não será como ele pensou que seria; a história será diferente, já é diferente e ele não está entendendo nada, não sabe o que está acontecendo, não imagina o que poderá acontecer [...]. Rafael sorri. Merecia a árvore do ouro, esse homem, esse velho...; mas não, coube-lhe a perplexidade, a perplexidade de gerações, da qual Rafael enfim se livrou... (Scliar, p.270 e 271, 2011).

Então, Samar-Kand, ao final do romance, se contradiz. No início alegara poder controlar todo o curso do tempo, todos os pressupostos históricos, só não esperava se deparar com uma mudança interna: um personagem pode modificar sua própria história. Nesse lastro, entendemos que a construção da memória coletiva, mesmo como resultado da imposição de quem detém o poder, não consegue apagar a memória do indivíduo. Isto é, consegue silenciá-lo durante o tempo que for, entretanto não consegue eliminar sua “verdade”.

É com esse estratagema que Samar-Kand torna-se um herói da palavra e da implantação de uma nova memória coletiva, vista por dentro. Inclusive, questionando-se sobre seu papel de escritor e sua função como criador de uma memória outra. Enquanto Rafael Mendes, filho, torna-se herói por ultrapassar sua condição de personagem e ganhar a compleição de sujeito. É claro que essa atitude extrema (de personagem virar sujeito) é desnecessária, uma vez que o testemunho de um louco (Samar-Kand ou Rafael Mendes, pai) jamais teria voz em uma sociedade sob o jugo de uma ditadura, mas pode ser entendida como uma metáfora da quebra do silêncio e insurreição contra o domínio imposto.

A manipulação dos fatos na construção dos heróis Rafael Mendes, por parte de Samar-Kand, demonstra como essas deformações servem para ridicularizar os interesses das elites dominantes, detentoras do poder. A despeito das elites se apropriarem de alguma imagem para inspirar bravura e lealdade naqueles que pretendem dominar depois que seus objetivos forem atendidos, Samar-Kand cria a imagem do herói (Rafael Mendes) que estimula, entre os membros da nação, a cumplicidade e o pacto de não permitir que os sonhos e os sacrifícios feitos no passado pereçam em vão. Assim, como resultado da nova memória histórica da coletividade (incluindo um sujeito antes negado pelo discurso oficial) cria no imaginário a herança de um antepassado memorável, um passado que projeta o futuro.

As circunstâncias que cercam os episódios da Inconfidência Mineira e da Guerra dos farrapos também são problematizadas na narrativa. Os personagens centrais da Inconfidência mineira não são os heróis consagrados, apenas Tiradentes e Garibaldi são citados, mais para situar o leitor quanto a situação histórica retratada que, por sua importância no centro da narrativa. Aliás, acontece o contrário, são os personagens menores que aparecem no centro da narrativa, os personagens embora históricos, secundários no registro oficial. Mas como a estratégia do autor é falar desses sujeitos subalternos que estão na linha de frente da narrativa, sem atribuir feitos heroicos a nenhum, a obra não cai no extremo oposto de individualizar um e com isso inventar um novo herói, pois os heróis são o narrador (Samar-Kand) e os personagens (Rafael Mendes).

A situação do Exército brasileiro descrita no episódio da Guerra dos farrapos não é das mais animadoras. Representado como um bando de maltrapilhos e mal armados que são usados para garantir os interesses de uma minoria, não conseguem oferecer nenhuma resistência a um grupo pequeno e sonhador.

A tomada de Laguna foi feita sem nenhuma resistência, com o que Rafael Mendes ficou um pouco decepcionado, pois esperava um sangrento combate. Janelas e portas se abriram, os habitantes saíram às ruas para confraternizar com os revolucionários. É proclamada a República Juliana. (Scliar, p.172, 2011).

Junto a Garibaldi na Guerra dos Farrapos, Rafael Mendes luta por uma pátria livre, mais justa. Entretanto, ele enfrenta um inimigo, o Exército, também formado por gente do povo. O que ocorre, na verdade, é que o Exército é uma ferramenta nas mãos dos grupos dominantes para se manterem no poder e assegurar que sua posição seja mantida (ou seja, nada muito diferente do que acontece algumas décadas depois com o regime de 1964). Ao contrário dos heróis da História oficial que são criados com a finalidade de servirem de modelos de alcance inatingível para que uma minoria use sua posição para usufruir vantagens, cria um Exército frágil, formado por gente do povo, mas que ignorantes de sua condição, ficam a serviço das elites.

A Inconfidência Mineira foi um dos episódios mais utilizados para demonstrar o conceito de liberdade. Acusados de libertinos pelos Monarquistas, os inconfidentes

representavam, portanto, uma ameaça à Monarquia que precisava ser combatida, por conta de só explorar os “brasileiros”.

Mas aqui tomamos conhecimento de uma Inconfidência diferente. Ficamos sabendo que essa foi uma revolução não do povo para o povo, mas uma revolução da elite local contra a coroa portuguesa, com o intuito não de libertar o povo pobre, os escravos das agruras causadas pelos portugueses, mas com o intuito de mudar o poder de mãos: o poder na mão da elite local, não mais na mão dos colonizadores. Isto é, o povo pobre, miserável, analfabeto, esquecido, submetido a leis que não lhes favoreciam, continuariam explorados, sem condição de se revoltarem contra essa opressão ou outro modelo opressor.

Apesar dos efeitos negadores da dialética histórica sobre a memória coletiva esta última se mantém viva pela tradição oral. De fato, a palavra escrita ocupa um lugar privilegiado em nossa sociedade, o que conferiu ao seu discurso o poder de ser verdadeiro e legítimo. Qualquer discurso que esteja à margem da escrita está sujeito a ter sua validade questionada. Com esse raciocínio e sabendo que as classes populares não participam da comunidade letrada ativamente, não é difícil entender porque os seus discursos são silenciados. No entanto, existem verdades que precisam ser ouvidas e valorizadas no saber popular que também tem seus heróis e versões dos fatos que precisam ser conhecidas.

É interessante que o autor busque mesclar Rafael Mendes, seu herói, a população mais humilde que transmite diversos saberes a população mais representativa na História oficial. Isso demonstra que a História oficial também conta verdades que constituem um certo imaginário do tempo passado; ou seja, fabricando memórias. Entretanto é no trânsito do herói pelas diversas classes e tempos que permitem a construção de uma nova memória mais ampla, detentora de verdades, por mais que parta de fonte ficcional. Assim, o romance ajuda a demonstrar uma “verdade” que não se ensina na escola, mas que se sabe intuitivamente. Saberes que fazem parte da nossa memória coletiva mais forte, pois foram transmitidos com a força da oralidade através dos tempos. E que todos, em algum momento ao longo da vida, recorrem para tratar-se ou participam em suas práticas diárias.

Os grupos que governam a nação e que são representados na obra por diversos personagens da História oficial, figurando nos meios da aristocracia, do clero, do empresariado, das forças armadas, classes que lutam para manter seus privilégios em qualquer circunstância, o elemento servil é indispensável para se manter o país e a

sociedade. Ao longo do romance, em diversas conversas, deixa-se transparecer o discurso hegemônico de exclusão e da visão interesseira por parte de quem comanda a nação. Sobre isso, Samar-Kand filosofa com Rafael Mendes, filho:

Durante todos esses anos, não esqueci a última conversa que tive com seu pai – quando ele me contou que estava indo para a Espanha [a princípio, lutar contra a ditadura de Franco]. Achei bonito, aquilo, senhor Rafael. Hoje em dia não existe mais ideal, todo o mundo só vai atrás de seus interesses, é uma corrida de ratos, são os grandes engolindo os pequenos, uma selva, enfim. Mas seu pai era um cavalheiro vivendo numa época de cavalheiros, senhor Rafael, um homem capaz de morrer por uma paixão. (Scliar, p.267, 2011).

O discurso de Samar-Kand provoca uma reflexão sobre diversas questões como a da perda do ideal, da luta pelo que se acredita; ou seja, essa perspectiva quando omitida do discurso oficial elimina uma importante fonte de resistência e de informação contra os modelos opressores utilizados para a conservação das elites dominantes no poder.

Após essas inversões de perspectivas dos fatos históricos e construção dos heróis que constituem a memória coletiva da nação, o romance não poderia estabelecer-se como um discurso que se quer verdadeiro, uma visão correta dos fatos que vem à tona. A personagem do próprio narrador, Samar-Kand e sua tarefa de contador de histórias é a autoconsciência crítica de quem se propõe a questionar a veracidade do discurso dominante. A história contada pelo genealogista é a mesma que o leitor acompanha ao longo do romance e junto com Rafael Mendes, filho.

Toda a reflexão feita neste subcapítulo, como toda a reflexão baseada no romance, nos convida a pensar a relação História, Memória, Nação, sobretudo a relação escrita ficcional e o registro oficial. Levando em conta que o domínio da escrita, e da estrutura por trás da História oficial, foi o que permitiu a perpetuação e manutenção do discurso da História como discurso verdadeiro, enquanto a ficção imbuída pela memória, sujeita à efemeridade da oralidade ou da clandestinidade, foi perdendo o seu lugar na sociedade. Em uma sociedade grafológica aquilo que não for devidamente registrado é automaticamente invalidado.

2.3 – Samar-Kand, a máscara ficcional de Moacyr Scliar

Moacyr Scliar nasceu em Porto Alegre em 1937. Antes dos trinta anos, já era médico e escritor. Publicou muitos trabalhos nas mais diversas áreas, em especial, ficção tematizando os judeus. No entanto, o autor, que estudou a fundo por mais de uma década, para escrever *A estranha nação de Rafael Mendes*, procurou representar nesta obra mais do que judeus ou cristãos novos; procurou retratar um panorama assustador em que o silêncio virou ordem, o período da ditadura militar. Este difícil tempo de isolamento e afastamento foi crucial para Scliar escrever *A estranha nação de Rafael Mendes*. Aqui analisaremos como Samar-Kand funciona como um alter-ego do próprio Scliar, pois ao criar uma história dentro da outra, coloca o papel da autoria em cheque. Isto é, o que importa não é quem narra (se o autor ou narrador), nem o que se narra, mas o que todo esse processo representa.

Analisaremos alguns pontos de *A estranha nação de Rafael Mendes*, no sentido de buscarmos caracterizar Scliar como um intelectual de sua época, e mais especificamente, como Samar-Kand, escritor de *A estranha nação de Rafael Mendes*. O livro é, sobretudo, uma seleção de relatos (cadernos dos cristãos-novos) cujas versões históricas inserem a família Mendes (cristãos-novos) no centro dos acontecimentos históricos. Cabe ressaltar que ao se transladar o suporte histórico a outro suporte (o ficcional), se introduz toda uma classe de modificações – nem todo leitor, por mais memorioso que seja, reconhecerá todas elas –, com efeito de adaptá-las às regras e códigos não escritos que regem o narrado, dando-lhe a coesão e a unidade que estava vedada em princípio, por só reconhecer História como História e ficção como ficção, como um discurso que penetra no outro.

A estranha nação de Rafael Mendes, que o podemos definir como “autobiografia apócrifa” ou “novela familiar”, é inevitavelmente fragmentária, em que sua própria concepção de des(construção) da “verdade” lhe confere (aos relatos dos cadernos) sua unidade. Os textos agrupados tentam recuperar as origens de um passado marcado pela história familiar: desde as memórias dos medos e fantasias que povoam o imaginário ocidental até narrativas do jovem escritor – Rafael Mendes – que vive cara a cara com o dilema de se libertar ou repetir os erros dos seus antepassados.

Moacyr Scliar, ao colocar uma história dentro da outra, permite que o percamos como escritor para tomarmos o olhar de Samar-Kand como o nosso. Contudo, pratica a metalinguagem ao colocar Rafael Mendes, pai, como escritor de dois dos cadernos dos cristãos novos, fazendo com que mais uma vez o percamos como narrador para colocar

em voga, o outro (Rafael Mendes, pai) como autor. Logo, isso dá margens para pensarmos em uma espécie de arte da perda da identidade do narrador.

Desse modo, Scliar parece adotar o mesmo procedimento utilizado para configuração da História oficial, em que os fatos é que regem os acontecimentos, não um olhar permeado de parcialidade. No entanto, dominar a arte de perder é a maneira de não se deixar levar pelo desastre de ser personagem de um discurso do qual se é autor; ou seja, o escritor também é responsável por criar uma “verdade”, mas, se a cria, por via direta, aparecendo como autor, o leitor tende a ver tudo como ficção.

Portanto, esta concepção de perda permite que o leitor construa o texto junto ao narrador e apreenda outros significados, além dos apresentados. Assim, uma representação de uma experiência traumática permite uma reflexão sobre a mesma.

Entendemos que, para Scliar, perder relaciona-se com o enfrentamento de dificuldades pessoais e com a consequente necessidade de tomar decisões para que estas perturbadoras situações se viabilizem enquanto vivência, permitindo pensar o tempo presente a partir do que se é apresentado como passado.

A partir do exposto, nos perguntamos: com qual das máscaras se apresenta o escritor? Quem, afinal, é o narrador da História? O leitor consegue depreender dessa construção caótica do romance uma forma de representação da História oficial? Possivelmente, o leitor acredita em Samar-Kand como mero mediador entre a história do Mendes e Rafael Mendes, traduzindo a História para o universo ficcional. Ou seja, o narrador se perde frente ao narrado, assim como o narrado, some frente a sua representação.

Assim, nesse labirinto de narrativas, o escritor não existe, ficando seu personagem. Logo, o processo opressor vivido na realidade, por vezes, traumático ao escritor (quando este não pode falar por sua própria voz um problema que o atormenta), é depreendido pelo leitor, não como um algo real, pesado, usando a máscara de tragédia, mas pela máscara da comédia, quando até o real vira ficção. Agora, ante a impossibilidade real de um balanço, cabe dar como perdida a figura do escritor, frente às figuras ficcionais criadas por ele.

Diante da dúvida, o autor prefere representar-se através de um personagem, e sua escolha é justificada pelas escolhas e seleções de eventos perdidos no tempo, que podem guiar a memória através dos labirintos do passado, achando uma saída para o presente. Ou seja, assim as perdas ficariam menos dolorosas, pois encontraríamos, se não soluções no passado, pelo menos algo que nos conforte para seguirmos na luta diária.

Dessa forma, podemos pensar na superação dos eventos traumáticos coletivos ou pessoais. Ainda mais se nos referirmos à representação das perdas como uma necessidade animal de se lamber as feridas para que as mesmas saem. E esta é a via pela qual fazemos a leitura de *A estranha nação de Rafael Mendes*: uma necessidade de assimilação para que as feridas causadas pelas perdas (neste caso, trabalhamos com as causadas pelo contexto histórico da ditadura no Brasil) se curem, ou melhor, sejam assimiladas, para que se possa seguir convivendo com as cicatrizes. Se refletirmos sobre o que escreveu Scliar, a respeito de dar prioridade a uma faceta (a saga dos cristãos-novos), nota-se a consciência no que concerne à pluralidade de representações da dimensão do real.

Scliar, deixa claro, no posfácio da edição de *A estranha nação de Rafael Mendes* publicada pelo Círculo do Livro (1990), que o ponto de vista escolhido para ser registrado é apenas uma das possibilidades – um grupo de importância cultural, que nunca fora representado, mas que também não reflete a totalidade do que foi vivido. Sobre isso, o autor confessa que em sua tarefa de reconstruir aquelas vivências, fazer reviver antigas emoções ou mesmo evocar as sensações do passado, os dados objetivos deixam de existir. Aqui cabe até um paralelo entre a consciência de Scliar e o que Mario Vargas Llosa escreveu em *A verdade das mentiras*⁴:

Para quase todos os escritores, a memória é o ponto de partida da fantasia, é o trampolim que faz disparar a imaginação, em seu voo imprevisível surge a ficção. Memórias e invenções se misturam [...] de maneira, muitas vezes, inexplicável ao autor, que, ainda que pretenda o contrário, sabe que a recuperação do tempo perdido pode levar a cabo uma literatura que é um simulacro, uma ficção em que o recordado se dissolvera no sonho, ou vice-versa. A fidelidade aos atos da própria história pessoal é, portanto, relativa; quer dizer, inevitavelmente subjetiva. Um ato em si mesmo não é nada; só existem versões diferentes sobre esses atos que temos. [...] A verdade não existe, só existem verdades. Por isso a literatura é o reino, por excelência, da ambiguidade. Suas verdades são sempre subjetivas, meias-verdades, relativas, verdades literárias, que com frequência constituem flagrantes mentiras históricas. (Mario Vargas Llosa, 1995, p. 10).

⁴ *La verdad de las mentiras*. In: <http://www.prisaediciones.com/uploads/ficheros/libro/primeras-paginas/200704/primeras-paginas-verdad-mentiras.pdf>). Tradução nossa.

Desta forma, podemos traçar as coordenadas da maneira de escrever de Scliar (ou Samar-Kand?), delineando um possível estilo, que será fundamental para entender *A estranha nação de Rafael Mendes*. Aparecem sinalizadas como características da escrita de Scliar em *A estranha nação de Rafael Mendes*, de forma a também situá-lo como intelectual em sua época: a pluralidade de pontos de vista versus uma versão escolhida para a escrita, a ambiguidade, a superação da perda, e o humor, a parodia, um olhar terno, sem nostalgia, a memória como trampolim para a fantasia em direção à ficção, finalizando com a noção de que a memória é um ato de amor, e a ficção também.

Ao colocar sua voz na boca de um personagem, Moacyr Scliar deserta do mundo real. Dessa forma, pode dizer tudo o que não cabia dizer naquele momento de repressão. Portanto, ao colocar sua voz na boca de Samar-Kand, visto como lunático, cabe qualquer discurso desmoralizante da História, e qualquer coisa séria pode ser vista como invencionice. No entanto, como Samar-Kand se dilui nos cadernos dos cristãos-novos, o próprio Scliar é dissolvido, podendo ser visto como um cristão-novo ou um falsário do discurso oficial. Samar-Kand é aquele que manipula, ao mesmo tempo que é manipulado, atende a interesses coletivos para atender a si próprio (revela uma outra versão da história, mais próxima do povo e da própria “verdade”, ao passo que quer lucrar com o fato).

A autoimagem de Scliar visto como um cristão-novo, perseguido através dos séculos, tripulando uma cápsula do tempo, que se afasta da hostilidade do mundo real onde um regime autoritário não deixa lugar para sua existência é fundamental na análise aqui proposta. No período da ditadura brasileira, Scliar não deixou o país, portanto, optou por ficar no olho do furacão, numa espécie de resistência velada, onde usou sua escrita para denunciar a dura realidade vivida no Brasil, mesmo se escondendo na sua própria ficção.

Em relação a esta posição de Scliar, enquanto intelectual, Jorge Castañeda afirma que os intelectuais ocuparam por muito tempo um papel de destaque no campo social e político latino-americano. Através de seus escritos e outras atividades, substituíram muitas instituições e atores sociais, desempenhando papel fundamental em reformas, oposição a golpes militares e ditaduras, na educação e nos meios de comunicação.

A explicação, segundo Castañeda, para esta substituição recorrente é que as sociedades latino-americanas evoluíram sem que se desenvolvessem muitos dos seus setores fortes da sociedade civil que, em outros países, surgiram junto com as

instituições representativas, pelo menos formalmente. Em parte, isto ocorreu porque, em quase todo o continente, o Estado surgiu antes que as nações estivessem de fato constituídas como tal, e uma vez criada a nação, o Estado acabou tornando-se demasiado poderoso em relação à sociedade civil. Embora o Estado [...] não fosse particularmente forte em termos absolutos, em termos relativos ele sobrepujava a sociedade civil. (CASTAÑEDA, 1994, p. 157)

Assim, na América Latina o papel dos intelectuais ganhou importância na enorme brecha que então havia entre o Estado e a sociedade civil, entre estados tradicionalmente fortes e sociedades civis cronicamente fracas, e Castañeda cita Carlos Fuentes:

Num continente como a América Latina, com países caracterizados por uma sociedade civil frágil, o intelectual acaba sendo alvo de responsabilidades exageradas que o transformam em tribuno, em membro do Parlamento, em dirigente sindical, em jornalista, em redentor de sua sociedade, devido à inexistência das funções que deveriam ser cumpridas pela sociedade civil. À medida que esta se fortalece, o papel do intelectual diminui. Mas, por enquanto, o intelectual é importante porque representa a outra elite. A América Latina foi um continente governado por elites, por uma elite do poder e por uma elite da crítica, com uma espécie de diálogo entre as duas. (Fuentes apud Castañeda, 1994, p. 158)

Este diálogo entre a elite do poder e a elite da crítica dá-se em um contexto histórico específico, o qual deve ser entendido, para que se possa compreender então o papel (ou papéis) cumprido por este grupo ao qual Carlos Fuentes chamou de “outra elite”. Assim, considerando-se a importância do contexto histórico em relação ao autor e à obra, entendemos Samar-Kand como um codinome de Scliar. Isto é, a própria técnica literária funciona como meio de resistência político.

3. Uma versão da História: a escrita polifônica, carnalizada e imaginativa de *A estranha nação de Rafael Mendes*

“... o que importa não é a realidade, mas o que dela possa extrair a imaginação”. Charles Chaplin

Em *A estranha nação de Rafael Mendes*, há uma trama, entre o real e o ficcional, costurada conforme uma intenção narrativa, proporcionando uma transgressão em relação a sua própria convenção do que se relata como “verdade”. De forma que, por trás das habilidosas manobras do narrador, existe uma intenção muito específica que se integra ao projeto estético do romance.

Com base neste entendimento, passaremos a conhecer um pouco dos antecedentes históricos e literários dos personagens que são responsáveis por narrar e, também, por vivenciar a história; além de mostrarmos como eles parecem sustentar e justificar as transgressões narrativas.

3.1 – O humor do bufão em *A estranha nação de Rafael Mendes*

Num texto característico de narrador em primeira pessoa, o que o narrador escolhe para contar é facilmente entendido: tudo aquilo que não passou pela percepção do narrador ficará de fora, de maneira que a narração convence o leitor da veracidade de seu relato, daquele que foi testemunha e/ou protagonista das ações. Quando o narrador faz parte das ações que retrata, aquilo que é narrado tem um grande valor subjetivo. Em uma narrativa típica, o contador de histórias se adianta às perguntas sobre como e por que o personagem estava presente nas situações contadas e, se quer manter a verossimilhança, vai explicá-las de antemão.

Assim, podemos pensar que, em muitos aspectos, *A estranha nação de Rafael Mendes* não é uma narrativa típica com narrador em primeira pessoa, pois, em diversas oportunidades, o texto não responde à convenção narrativa da primeira pessoa: Samar-Kand é capaz de não apenas narrar o que percebeu, mas, muitas vezes, ele realiza seus relatos em um nível mais completo, inclusive narrando a vida de outros, entrando nos pensamentos das personagens. No entanto, a voz do romance é a de um Samar-Kand, interessado em lucrar com o seu relato; porém, em certos momentos, é a voz narrativa de Rafael Mendes (seu personagem?), através dos cadernos, que se dirige ao leitor.

Nestes cadernos, contudo, Rafael Mendes (ou Samar-Kand)⁵ não se limita a narrar o que está dentro de seu âmbito de percepções, já que ele também é capaz de relatar coisas que aconteceram fora de seu limite de alcance.

Dessa forma, podemos dizer que este Samar-Kand tem uma certa filiação com a tradição do romance picaresco, ou seja, ele é um personagem-testemunho, que tenta deixar marcada a sua presença na tentativa de ser o autor dos cadernos dos cristãos-novos. Este personagem não tem (apesar de, em muitos momentos, tentar nos fazer acreditar que sim) um papel central no desenrolar dos fatos, mas é uma testemunha destes.

Nesse íterim, se levarmos em conta as palavras de Gérard Genette (1998), poderemos afirmar sobre um narrador como o de *A estranha nação de Rafael Mendes* que “toda narração homodiegética testemunhal inicia um fenômeno interessante: uma instabilidade da voz narrativa que oscila entre o heterodiegético e homodiegético” (lembrando que um narrador homodiegético é aquele que forma parte da história como personagem; enquanto que um narrador heterodiegético não participou da história que conta), uma vez que, neste tipo de narrativa, o narrador costuma apresentar histórias que contaram a ele (os cadernos escritos supostamente por Rafael Mendes, pai). No entanto, já foi mencionado que Samar-Kand não conta simplesmente o que lhe contaram, mas abre espaço para contar o que também poderia não conhecer. Sobre isto, Gérard Genette⁶ referiu-se da seguinte forma:

Em um enfoque interno, o foco coincide com o de um personagem que se converte no “sujeito” fictício de todas as percepções, incluídas as que o afetam como objeto: o relato pode nos dizer, então, tudo o que percebe e pensa esse personagem; em princípio, não deve dizer mais nada; mas, se assim o faz é de novo uma alteração (paralepsis). Quer dizer, uma infração, deliberada ou não, da posição modal do momento [...]. (GENETTE, 1998, p. 51-52)

Em uma análise mais profunda, podemos afirmar que as paralepsis anteriormente citadas, isto é, as infrações, fazem parte de um tipo de transgressão mais

⁵ Essa possibilidade já foi trabalhada no capítulo anterior. De forma que colocamos duas possibilidades: Samar-Kand como narrador de todo o romance (colocando seus personagens como autores) ou como apenas um mediador do discurso escrito por outro mesmo.

⁶ Os textos consultados de Gérard Genette estão escritos em língua espanhola e a tradução é nossa.

“grave” do narrador (Samar-Kand) no romance. Mais intrigante do que esta perspectiva formal, é que o narrador constantemente assinala a si próprio apresentando conceitos e pré-conceitos, o que outorga ao leitor um alto grau de subjetividade, apontando uma conduta diante dos fatos que narra e do mundo em que vive. Aqui, é necessário observar que Samar-Kand, o narrador em questão, é um bufão; ou seja, aquele que essencialmente conserva algo de poeta e de louco, de cínico e de mentiroso, de malabarista e de palhaço (BAKHTIN, 2014). Por isso, temos a necessidade de conhecer o simbolismo do bufão e, ao mesmo tempo, analisar de que forma se comporta este bufão como um narrador-personagem, o que ele narra e como o relata.

A escolha por um narrador que ridiculariza o que ele próprio conta carrega em si um forte simbolismo. Independentemente da função que o bufão, Samar-Kand cumpre dentro da trama de *A estranha nação de Rafael Mendes*, é importante considerarmos este simbolismo, porque a escolha por um personagem tão marginal, mas, ao mesmo conhecedor das artimanhas do poder, não deve ser inocente. Ainda mais, se conjecturarmos que o comprometimento do autor (Moacyr Scliar) diante da obra gera a necessidade de uma máscara que possa assumir o posicionamento deste em relação aos fatos que o mesmo evoca aos leitores. Contudo, esta máscara⁷ deve ser bastante consistente para que seu discurso seja levado a sério. Samar-Kand, a quem nós associamos a figura do bufão, vem para socorrer o autor (Scliar), personificando a máscara do escritor, pois ele participa da vida sem tomar parte nela, é seu observador e se utiliza de formas representativas para reverberar as revelações ao leitor, também a respeito da vida real dos próprios leitores.

Em *A estranha nação de Rafael Mendes*, a máscara deixa rastros do que o bufão pode representar, a começar pelo próprio nome do personagem: Samar-Kand, palavra de origem uzbequistanesa, que significa “Cidade de Pedra”, ou seja aquilo que não se destrói facilmente na natureza. Embora, possamos quebrar, espatifar, fazer virar pó, a pedra, apenas se transforma, não desaparece. O que faz pensar no que é narrado no romance, em sua trama e em sua significação, isto é, por mais que tenham tentado eliminar os judeus os transformando em cristãos-novos, eles continuaram judeus; assim também é com a fábula que é contada no romance: por mais que tenham tentado ocultar fatos perversos da História recente, lá eles continuaram, torturados, transformados em

⁷ Essa espécie de máscara narrativa foi mencionada no capítulo anterior sob o título 2.3 – *Samar-Kand, a máscara ficcional de Moacyr Scliar*.

pó, mesmo assim continuaram. Há uma dupla coincidência, nada inocente: com o nome Samar-Kand, e ao mesmo tempo, em que significa cidade de pedra, Samar-Kand é uma cidade do Uzbequistão, conhecida como a cidade da encruzilhada das culturas, ou como caldeirão cultural.

É fundamental assinalar que, podendo escolher entre tantos personagens aceitáveis de fácil reconhecimento histórico e fácil identificação com o leitor, Scliar decide criar um personagem que trai, descarada e intencionalmente, a fidelidade dos fatos históricos. O autor não reinventou um personagem já existente na História oficial, mesmo que coadjuvante, mas criou um ser completamente alheio ao ambiente no qual a trama do relato se desenvolve, um elemento evidentemente infrator do contexto da narração, um pícaro que a princípio nada teria para fazer nesta narrativa e que, no entanto, constitui os olhos e os ouvidos que nos possibilita a seguir os eventos da narrativa. Observe que, no romance em questão, Samar-Kand, nosso bufão é a entidade menor dentro da hierarquia dos personagens narrados.

Scliar, dessa forma, menea com as possibilidades simbólicas de Samar-Kand, de maneira que o bufão encerra em si mesmo uma estrondosa carga de significação que respalda sua transcendência para uma antiga tradição cultural.

No início do romance, sabe-se que o narrador é Samar-Kand. A partir deste ponto, o narrador quase sempre se refere a si mesmo como genealogista, historiador sem formação, autodidata; o que, por si só, já constitui um recurso discursivo fundamental para a análise que aqui se tece.

Assim, Samar-kand se associa às pessoas comuns, que misturam opiniões e argumentos, que sabem das coisas por experiência, não por estudo ou comprovação. Com isso, Samar-Kand é um “zé-ninguém” ou “um qualquer” para narrar fatos históricos, ficando assim livre das noções de “verdade”, “moral” e “ética”. Porém, ao criar Rafael Mendes, o narrador parece querer dar um significado mais generalizante ao personagem, pois o fato deste nome se repetir a todo momento, acaba por fazer, de um só personagem, muitos.

Ao criar a estrutura do romance em *mise em abyme* o próprio autor confunde-se com o próprio narrador, e este com os personagens dos cadernos. Assim sendo, levando em consideração, o contexto em que este romance foi escrito (primeira metade dos anos 1980, quando o Brasil já se encontrava em um processo de abertura política), podemos entender neste jogo uma maneira do próprio Scliar se colocar em posição de ocupante

do seu lugar dentro da sociedade na qual vivia, principalmente, se levarmos em conta que Scliar demorou dez anos para escrever e publicar o romance.

Então, põe-se em jogo uma relação entre generalização e identificação: a relação de Scliar com Samar-Kand gera, entre eles, uma identificação imediata. Porém, ao mesmo tempo, a escolha do nome Samar-Kand (encruzilhada de culturas) generaliza este personagem, uma vez que, por ser um nome de significado tão latente, pode representar de forma impessoal qualquer um dentro da História (tanto no que diz respeito ao bufão quanto ao autor).

O bufão é desenhado pelo mesmo lápis usado para confecção de outros tipos de bobo da corte. O termo bufão é de origem italiana – *buffone* –, que em uma tradução livre significa: piadista. E este é precisamente o seu trabalho capital: o de ridicularizar (-se), o de fazer rir. Equivocadamente, ficamos propensos a achar que sua origem remonta das cortes da Idade Média Europeia. Contudo, o bufão é um espécime mais antigo e parece ter surgido entre os persas. Desde o antigo Egito, bem antes de nossa época, mostravam-se nos adornos que decoram as amuradas sepulcrais pinturas de uma gente grotesca e malfeita que acompanhavam os grandes senhores. E, com o tempo, essa prática passou do Oriente à Grécia, quando se estabeleceu na mitologia grega, especificamente no Olimpo, onde Sileno, um deus ou semideus bêbado, obscuro e atrevido atua junto a Dionísio. Dessa forma, quando da invasão romana à Grécia, o costume se estendeu à Roma, e, do grande império, as cortes medievais herdaram o hábito do bufão (BAKHTIN, 2014).

Portanto, entendemos que a função de Samar-Kand (bufão) é entreter o leitor (seu benfeitor), apesar de informá-lo. Conhecidamente, seu ofício não era dos mais brandos (nem agradáveis) pois ele precisava ter grande virtuosismo mental e discursivo para ter sempre na ponta da língua explicações rápidas e agudas para quem o questionasse, assim sendo também para sua fortuna de versos e canções, histórias e adivinhas sempre prontos para entreter a quem fosse necessário. Isso ocorria mesmo que o bufão não tivesse sido avisado de que precisariam de seus serviços. Todo esse repertório utilizado pelos bufões (também, em outra medida, utilizados por Samar-Kand) não apenas entretinha, embora esta seja sua tarefa primordial, mas também complementava informações que chegavam desconectadas ao monarca (o processo de Samar-Kand é fazer chegar as informações incompletas do registro oficial da História ao leitor e à Rafael Mendes, seu personagem e, às vezes, seu interlocutor): o bufão contava piadas de mau-gosto que falavam da vida na corte e também discorria sobre as

queixas do povo, porque funcionava como uma espécie de voz do povo, e graças a sua “imunidade de louco” ou de “zombador”, era verdadeiramente livre para estas práticas reveladoras.

Portanto, Samar-Kand (o escritor “mascarado”), como bufão, deixa seu bom humor agir livremente e sua graça permite que se fale de coisas seríssimas como a tortura, uma perseguição ininterrupta através dos séculos, uma história de opressor contra o povo judeu, que é, também, a história de opressão sofrida pelo povo brasileiro, por um viés mais leve, no entanto tão sério como se relatado pelas palavras da dor.

Scliar, ao criar Samar-Kand colocando-o seu para cobrar de Rafael Mendes seu relato, aproxima o genealogista ao bufão. Já que o piadista de antigamente constituía um artigo de luxo nos grandes paços, em que somente os ricos e poderosos podiam manter um ou mais bufões. Assim, Samar-Kand representa o humor cáustico dos bufões em tempos de poder absoluto.

De maneira que, mais uma vez, podemos associar o narrador bufão, Samar-Kand, com o fato do mesmo retratar um tempo de privação de liberdades (o tempo da ditadura), ao passo que entendemos que nos tempos absolutistas, quando o rei não achava mais graça nas artimanhas do bufão, mandava que lhe cortassem a cabeça. Portanto, o relato de um tipo de narrador como Samar-Kand precisa vir pelo viés do humor, caso contrário, o leitor⁸ ficaria chocado, não achando graça, fecharia o livro (os cadernos) e não construiria uma nova versão da História com o narrador.

Samar-Kand, enquanto bufão, é, por definição, um deformado que se esforça por entreter ao senhor que lhe paga e lhe mantém (Rafael Mendes), à medida que se permite diversas licenças que não se concedem a nenhum outro ser, livre da máscara do ridículo. Podemos dizer que engenho e o descaramento de um bufão o fazia ascender na corte, chegando a fazer parte de festas e de conspirações, e a conhecer segredos e confidências ignorados pelos demais. Da mesma forma age Samar-Kand procurando, através do que sabe, ganhar dez mil dólares.

Por fim, podemos dizer que Scliar, ao utilizar Samar-Kand como sua máscara, aproxima o contexto atual do romance (anos 1970) ao contexto histórico do absolutismo dos reinos e sua corte. Com isso, queremos dizer que só se necessita de bufões em momentos de soturna perda das liberdades; ou seja, quando não se pode falar

⁸ Pensamos em Rafael Mendes associado ao próprio leitor do livro; pois o leitor conhece a história narrada ao mesmo tempo que Rafael Mendes; ou seja, o leitor lê junto com o personagem os relatos dos cadernos.

diretamente sobre aquilo que incomoda, porque o medo de ser punido severamente, inclusive com a morte, faz com caemos ou que ocultamos nossa identidade. Dessa forma, até a estrutura do romance em *mise em abyme* permite que se pense no emaranhado de narradores como estratégia para se falar tudo sobre tudo o que se pensa errado ou ruim.

3.2 – As escolhas do romance histórico: uma outra versão

No que concerne à Literatura brasileira, podemos afirmar que, a partir da década de 1960, e, principalmente, no final dos anos 1970 e início dos 1980, a linguagem da ficção se libertou do conceito acadêmico de escrita literária, inspirando-se nas falas populares e desta forma, ganhou expressividade e espontaneidade. Não era somente uma representação mimética, de um novo realismo linguístico. De maneira que este “estímulo” popular não se limitou apenas à linguagem, alcançando um sentido mais amplo. Esse novo modelo de romance não recorreu apenas à linguagem e aos recursos retóricos, mas, principalmente, às atitudes ideológicas e às temáticas, provenientes do imaginário social do homem comum. Desse modo, gerou-se uma aliança entre a escrita prestigiada da literatura com as expressões culturais sem prestígio, promovendo estas últimas em incentivadoras de uma nova cultura “letrada”.

O romance brasileiro havia pertencido desde sempre às classes altas e médias – sendo a expressão mais forte do nosso letramento, mas com a incorporação de uma cultura mais popular, se estendeu às culturas marginais, as quais sempre foram majoritárias, ainda que não fossem hegemônicas na cultura brasileira. Veja-se o exemplo de Rubem Fonseca e João Antônio⁹ abordando a cultura marginal em seus romances e contos, em uma operação que se estendeu aos demais escritores brasileiros ao longo das décadas já citadas e que vem neutralizando desde então o possível “autoritarismo” da escrita literária. Por conta disso, conseguiu-se possibilitar que os

⁹ Os escritores Rubem Fonseca e João Antonio viraram referências quando o assunto é retratar a vida dos mais desfavorecidos economicamente. Rubem Fonseca retratando, em sua prosa urbana, todo o brutalismo e sexualização de uma sociedade presa entre o consumismo e o atraso moral das nossas urbes, utilizando-se de linguagem dura e crua, bem realista; por outro lado, João Antonio elegeu como personagens os frequentadores dos “infernhos”, bares e outros lugares degradados, no entanto, criou uma linguagem toda própria, que não sendo a mesma linguagem falada nesses lugares, os representa de maneira irretocável.

escritores vindouros alcançassem a legitimidade histórica de “mediadores”, ou intérpretes da cultura brasileira.

Esta confluência com as raízes do popular se tornou outro traço característico da ficção brasileira a partir dos anos 1960, além da busca pela História, que já era uma tendência crescente, especialmente a partir dos anos 1970. Esta última característica abre precedente a uma série de questionamentos cujas respostas possivelmente estão no cruzamento entre as próprias perguntas: o que explica esse recurso? O que uma crise de identidade busca nas origens? Como uma nostalgia do passado revela uma profunda insatisfação com o presente? Ou é se passa uma crise radical nos registros da História oficial, que por sua vez representa o poder dos setores dominantes? Ou a partir de uma crise interna na História, provoca uma mudança na nossa percepção do próprio tempo? No entanto, essa insistência da ficção na História acabou por produzir um discurso no qual a ficção e o documental, aparentemente contrários, se misturaram com o objetivo de se ter um resultado peculiar, original e atrativo.

O resultado desta obsessão pela História não resultou em romances históricos dentro da concepção clássica, como os do século XIX. Ao invés disso, nos anos 1970 e 1980, o discurso ficcional alterou profundamente o histórico (o reproduziu, o parodiou, o modificou intencionalmente), para o destruir e, dessa forma, construir com seus próprios destroços, e sobre eles, um discurso novo.

Dentro do panorama cultural do início dos anos 1980, no Brasil, a paródia ganhou muita força representativa (paródia da História oficial, dos discursos políticos, das classes dominantes, da cultura pop, da visão burguesa de mundo, e inclusive a paródia da própria literatura), muito por causa da abertura política pela qual o país passava. Nesse sentido, a paródia, como era de se supor, apareceu, principalmente, contra o discurso autoritário – um exemplo é o próprio romance, objeto deste estudo, *A estranha nação de Rafael Mendes*.

Logo, a literatura se apropriou da metaficção historiográfica, da intertextualidade, e, como já assinalado, da paródia, assim como muitos pontos que caracterizam, hoje, a literatura brasileira, fazem também parte deste novo “contrato” de leitura, ao qual “se responde à atitude da abertura progressiva da literatura do individualismo com o encontro com o sujeito coletivo” (RUFFINELLI, 1995, p. 388). Isto é, transforma-se o leitor em personagem, através da linguagem, de maneira a fluir um melhor diálogo entre romance e leitores, que, por sua vez, também encontraram no romance uma resposta aos seus anseios e contradições, que ao mesmo tempo em que

individuais, são também angústias coletivas. Isso se resulta, principalmente, porque a dor da repressão é uma dor coletiva, quando todos (até os que pensam que não ou não pensam sobre) sofrem em sua individualidade. Ou seja, a linguagem como forma de exorcizar o trauma, quando inutilizada não nos permite nos aliviarmos da dor.

Em resumo, podemos dizer que a ficção produzida no Brasil, durante os anos 1980, recuperou a antiga fruição do contar a partir da tradição oral (os cadernos do cristão-novo, vistos como diários, nada mais são que representações do oral). Além disso, esse tipo de discurso incluiu o humor em concomitância com a citação intertextual que, por sua vez, intensificou o sentimento de pertencimento a uma comunidade. E essa noção de pertencimento ocorre, justamente, pelo que se narra, mas, principalmente, pela forma como essa narração acontece.

Culturalmente, a nova relação com o leitor e, podemos dizer, até com a criação de um novo público leitor, conferiu à literatura brasileira das décadas de 1970 e 1980 uma identificação com a História que não possuía anteriormente. A partir do início dos anos 1980, a literatura brasileira passou a fornecer paradigmas e modelos que deslocaram o olhar de leitores (antes voltados para Europa e Estados Unidos) para o que era representado na própria literatura brasileira.

A partir da evolução desse novo modelo de romance, podemos analisar mais detidamente sobre o universo do novo romance histórico, dentro do qual se insere *A estranha nação de Rafael Mendes*. Para tal fim, será proveitoso revisar as diferentes definições existentes dentro da crítica literária, primeiro de romance histórico e depois desse novo modelo de romance histórico. O estudo das características deste subgênero ajudará a esclarecer as razões pelas quais se pode localizar nosso romance, *A estranha nação de Rafael Mendes*.

A disparidade entre o romance histórico e o romance de tema histórico pode ser aclarada observando-se as ideias centrais ao redor das quais gira a trama, ou seja, um romance de tema histórico pode ter como cenário algum acontecimento histórico, pode estar ambientada com adornos de época, mas sua ideia central é um caso que pouco ou nada se concatena com os processos ou personagens históricos, pois, se acontecer, será somente de forma superficial.

Sem tencionar embrenhar a questão sobre a competência do leitor e sobre a Teoria da Recepção, convém realçar que se um autor se envereda pelos caminhos da História para, a partir disso, criar sua narrativa, ele o faz convencido de que os leitores de seu romance serão informados, pelo menos, com a competência satisfatória e

suficiente para que seja possível lhes recontar a História que aprenderam, na expectativa de que estes leitores possam observa-la à luz deste novo ponto de vista, sendo competentes ao ponto de decodificar e captar suas mínimas intenções, apreendendo as proposições ideológicas, estruturais, políticas e estéticas que o escritor se empenhou por simbolizar. Dessa forma, o leitor só poderá diferenciar a escrita histórica com o texto literário se pensar por esta expectativa, observando o que é sugerido pelo autor em aprumo mutável e lúdico entre o que é resgatado da História e o que é fictício (sendo fruto da imaginação e do escritor).

A provável contradição que poderia existir entre os termos “romance” e “histórico” possibilita que estes dois termos incorporem, em dimensões da própria linguagem, relações de apropriação e modos de se ver o mundo. De forma que o discurso linguístico do romance histórico se transforma em um particular conjunto de procedimentos, determinados e precisos, para se resolver um problema de necessidade estética; ou melhor, uma articulação que resulte num discurso poético. Na realidade, o que queremos dizer é que existe a intenção estética da linguagem no discurso narrativo de ficção para se poder contar a História.

Outro aspecto que chama a atenção em relação ao discurso histórico é que seus “silêncios” são oriundos do discurso da História oficial, que quase sempre coloca para ocupar esse espaço a voz do vencedor. No caso de Scliar, uma vez que sua geração havia sido silenciada por conta de uma ditadura, o autor gaúcho acabou por elaborar um texto que se direciona à desconstrução de qualquer História oficial. *A estranha nação de Rafael Mendes* “conviveu” com Scliar durante todo o tempo de seu aparente silêncio (foram dez anos para concluir o romance). A partir disso, pensamos que foi isso, esta circunstância histórica, que possibilitou uma a reinterpretção da História, através da metaficção, culminando em duas veredas: a primeira sendo uma tentativa de se dissolver um modelo, um monumento; a segunda a tentativa de converter o romance num instrumento de crítica desmistificando a própria escrita, desmistifique a História também.

Com base no exposto até aqui, podemos citar Seymour Menton que, em seu livro *La nueva novela histórica en América Latina* (1993), demarcou este universo do novo romance histórico, considerando que seu surgimento começou em 1979, com *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier e *El mar de las lentejas*, de Antonio Benítez. Segundo Menton, os escritores desse novo modelo de romance histórico tiveram, e ainda têm, consciência de que poderiam realizar as revisões críticas do passado histórico até ali

sabido e assumido; ou seja, podendo colocar Scliar dentro desse conjunto (embora Menton não o cite), pois *A estranha nação de Rafael Mendes* é justamente isso: uma revisão do passado histórico, conta-se o que estivera calado e omitido. Dessa forma, através da exploração crítica da História de seu país, Scliar, como expoente do novo romance histórico, percorre as lacunas e encontra os temas ideais para sanar as carências, de modo a obter uma espécie de crítica que tende à ironia, à paródia e até mesmo à sátira.

Segundo Menton, o contexto que privou a expressão nos países latino-americanos entre os anos de 1960 ao início anos de 1990 foi também incumbido pelo ressurgimento do histórico nos romances, como um entendimento da difícil situação desses mesmos países. É profícuo observar que *A estranha nação de Rafael Mendes* pertence ao que Menton chamou de “novo romance histórico”. Menton, para esse modelo de romance apresenta algumas concepções, que não obrigatoriamente se apresentam de maneira concomitante em todas os romances: a subordinação da reprodução mimética de certo período histórico à apresentação de algumas ideias filosóficas; a distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos; a ficcionalização de personagens históricos; a metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação; a intertextualidade; e os conceitos, defendidos por Bakhtin, do dialógico, do carnavalesco, da paródia e da polifonia (MENTON, 1993, pp.42-46).

Sobre a subordinação do recontar de eventos históricos à apresentação de algumas ideias filosóficas sobre a História, temos uma modificação na perspectiva da propensão linguística do estudo da História: o homem apenas pode conhecer o mundo através da linguagem (o que sucede a Rafael Mendes, que só conhece sua história familiar – que é a História do Brasil – através dos cadernos dos cristãos novos. E, o mesmo ocorre com o leitor que só conhece essa nova versão da História, porque lê o relato de Samar-Kand). Dessa maneira, a História é vista como um tipo de discurso e não como um suceder de acontecimentos. A partir do momento em que o discurso está em grande medida determinado pela “distorção” do mundo real, também o discurso histórico perde sua objetividade (característica tão cara à modernidade). Anacronicamente, nosso narrador Samar-kand é porta-voz destas ideias. Ele se diz autodidata entendedor da História e da ciência genealógica, mas ele acredita que pode controlar os pressupostos da História. De modo que a questiona constantemente, inserindo um cronista histórico extraoficial (Rafael Mendes, pai); além de enaltecer a si

próprio por sua “experiência”, não por comprovações; sendo assim, impõe a visão vivenciada pelos que ali estiveram em detrimento da versão oficial:

Eu, meu caro, só trabalho com a ciência. Estou sempre estudando, pesquisando, o senhor pode ver por essa quantidade de livros que está aí; muita coisa antiga, mas também muita coisa recente, estou sempre atualizado [...]. É verdade que lá [eles] têm todos os recursos, arquivos históricos, essas coisas. Eu aqui tenho de enfrentar as maiores dificuldades... O pior é que ninguém valoriza esse trabalho [autodidata]. (Scliar, p.63 e 64, 2011).

Ademais, a fala historiográfica não se inabilita por inteiro, ao contrário, é tomada como uma possibilidade, entre várias outras. Não é que não se tenha “verdade”, mas ela está formada por variados prismas. O desengano da História oficial não se cumpre eliminando-o completamente, mas chamando a atenção para as perspectivas individuais.

De maneira que os eventos históricos se limitam a uma probabilidade de haver-sido, comprovável por meio de testemunhas do passado, as quais também cabe a possibilidade de terem existido. Consequentemente a história e a ficção se igualam por serem possibilidades de ser ou de acontecer: ambas são escritas que se podem ler. Ou seja, delas se fazem leituras que envolvem obrigatoriamente processos de interpretação. Assim, Samar-Kand não apenas expõe a sua leitura dos fatos, como também se queixa da acomodação da História oficial, ele diz:

Por que pergunta? Por que fazer tantas perguntas, quando o tempo é escasso, cada vez mais escasso? E, à propósito, quanto tempo me resta? Pouco? Quanto é pouco? Meses, anos? Minutos? Quantos minutos? [...]. Hoje, porém, será diferente. Hoje terei uma resposta para atormentadas indagações. No mar agitado da angustiada dúvida reinará enfim a paz e a tranquilidade. Uma partícula de ordem será introduzida no caos; porque há um plano, um programa, um objetivo... (Scliar, p.11, 2011).

De acordo com o evidenciado anteriormente, temos como escolha para esta leitura uma concepção que é a do subalterno. Isto é, a história é narrada por quem a vê de baixo, por quem não participa de sua construção de forma oficial. Em *A estranha nação de Rafael Mendes* isto está nitidamente apresentado na cena em que Rafael

Mendes entra na casa de Samar-Kand e vê a desolação do local, com o aspecto escuro e velha da residência do genealogista e metido a historiador, e é capaz não apenas de entender o que ali é visto, como de presenciar uma perspectiva-outra desta situação em relação a que ele próprio, Rafael Mendes está vivendo. Em relação a esta significativa imagem, Samar-Kand fala abertamente com Rafael Mendes:

– Sei, isto pode parecer coisa de mau gosto. Mas é muito melhor, lhe garanto, que prever o futuro pela inspeção das vísceras de aves, tal como faziam os romanos, e que hoje alguns querem reabilitar. Não vou mencionar nomes para não parecer antiético, mas o senhor decerto já recebeu ofertas neste sentido. Há gente usando até galinha pra isso, imagine! É um método sem qualquer fundamento científico. Sim, sei que o Padre Antonio Vieira, em seus sermões, dizia que os antigos estavam certos em ler o destino nas entranhas, e não na cabeça: *melhor profeta é aquele que é capaz de amar do que aquele que é capaz de razão*. Bem, mas isto era século dezessete, e o Padre Antonio Vieira era um exaltado, um Quixote, um romântico antes do tempo. (Scliar, p.63, 2011).

A distorção da realidade mediante omissões, exageros e anacronismos é outra das características citadas por Menton. Por exemplo, em *A estranha nação de Rafael Mendes*, Samar-Kand atinge logros totalmente inexistentes em uma perspectiva mais realista, como por exemplo, muito provavelmente alguém tido como um louco não dominaria a arte da escrita histórica, com tanta clareza, a ponto de estar apto a escrever tal relato, e, ao mesmo tempo, dificilmente um louco conseguiria fazer chegar às mãos de alguém da elite, em um período de extrema turbulência pessoal e profissional, uma caixa de quinquilharias.

A partir disso, em relação à trama, o que é relevante para os personagens não serão os fatos que se contam, mas a História que se (re)conta. Analisando que tudo deve ser visto pelo prisma da ficção. De maneira que alguns detalhes são modificados, mas sem maiores perdas ao que é narrado pela História oficial. No entanto, O peculiar é que há um certo desdém pelos grandes episódios da História, já que o olhar da narrativa é outro. O tempo é aparentemente linear e retrospectivo, contudo não podemos definir o tempo, pois como é uma narrativa em abismo, todo o olhar para a narrativa não segue uma linha horizontal, mas uma linha vertical, em que é o afundamento em cada camada da narrativa que vai formando o tempo. Essa “brincadeira” proporciona uma crítica à própria construção da História, que atende aos interesses tempo em que se registra o

fato, não do acontecimento desse mesmo fato. A circularidade do tempo aparece no início e no fim do romance, quando Samar-Kand registra seu despertar e depois revela o terceiro caderno do cristão novo, do qual o primeiro capítulo (*Velho ao amanhecer*) já fazia parte.

Portanto, Scliar, como um autor do novo romance histórico, não retoma as grandes figuras históricas tal como estão apresentadas no discurso da História oficial. Ao contrário, eles os representa com algumas qualidades e muitos de seus defeitos. O Garibaldi de Scliar, por exemplo, é tão sonhador, ingênuo e frágil que dificilmente o identificamos com o Garibaldi que o registro da História oficial nos transmitiu. No momento em que Menton se expressa em relação a como deve se portar o novo romance histórico diante da historiografia e do romance histórico tradicional, é a isso que alude: deve-se evitar intencionalmente a representação oficial das figuras históricas, de forma a ficcionalizá-las. A finalidade, então, é a de humanizar os seres monumentalizados pela História oficial. Por este aspecto se marca uma diferença importante em relação ao romance histórico tradicional (*O Guarani*, de José de Alencar ou *Os miseráveis*, de Victor Hugo), visto que os protagonistas são personagens comuns, enquanto nesse novo modelo de romance histórico (*A estranha nação de Rafael Mendes*), comumente aparecem personagens historicamente relevantes (Jonas, Maimônides, Colombo...), mas ficcionalizados.

Os principais personagens que aparecem em *A estranha nação de Rafael Mendes* são os Rafeais Mendes, principalmente, o Rafael Mendes, diretor de uma financeira, e Rafael Mendes, pai deste. Esses personagens são de uma forma geral, os representantes de todo um povo, principalmente, dos cristãos-novos. Alguns dos que aparecem ao longo da narrativa sugerem personagens históricos, ou, pelo menos, uma forma representativa deles (por exemplo Colombo, Tiradentes, Franco, Garibaldi e Padre Antonio Vieira). Como a perspectiva da narrativa é a de Samar-Kand, uma espécie de bufão, pode-se narrar lances menores em lugar dos grandes episódios, ou seja, a vida privada em lugar da vida pública (como ocorre nas narrativas dos cadernos dos cristãos-novos).

No romance, a ficção acontece de duas formas: a primeira, se observa, no caso, de Samar-Kand, um homem livre de qualquer escrúpulo por ser velho (não precisando mais se comporta segundo as conveniências sociais), assim ele pode problematizar qualquer questão e, inclusive, incorporar outras vozes do discurso (como ocorre ao transcrever a vida de Rafael Mendes). Ao passo que ele diz poder controlar os

pressupostos do tempo, saber mais de Rafael Mendes que o próprio, transcrevendo, inclusive os pensamentos deste, sua figura ganha um ar de Deus: “Posso escrever muito a seu respeito: coisas que aconteceram, coisas que estão acontecendo, coisas que acontecerão” (Scliar, p.68, 2011). O que lhe assegura um ar imortal é sua capacidade de associar sua figura com uma atmosfera de mistério, de ocultismo; e quando se desmonta dessa figura, se torna humano e logra seus fracassos (não consegue o dinheiro com a revelação de seu relato). Assim, acaba perseverando sua figura humana, em que não é nem santo, nem demônio, mas sim o que sempre fora, uma pessoa de carne e osso, podendo falhar, inclusive, no que conta. A segunda forma, é a desconstrução da História através do diálogo constante entre o relato de Samar-Kand e o relato dos cadernos supostamente escritos por Rafael Mendes, pai; e, mais especificamente, entre Samar-Kand e Rafael Mendes, filho (que pode ser lido como o diálogo entre o autor e o leitor), quando se alternam depreciações e enaltecimentos. Esse diálogo conota a possibilidade de vermos as depreciações e desvirtuações, como sendo dos grandes heróis da História oficial, ao passo que vemos os enaltecimentos como sendo dos sujeitos subalternos. Dessa maneira, evidencia-se a separação enorme que há entre eles (heróis e sujeitos subalternos), através da qual se pode desconstruir a imagem do grande herói, e, ao mesmo tempo, aproximá-lo do sujeito subalterno. Esse diálogo, entre os grandes heróis e o sujeito subalterno não representado na História, muitas vezes em *A estranha nação de Rafael Mendes*, chega a inverter a hierarquia, colocando o sujeito subalterno num patamar mais alto que o do grande herói; assim como faz do relato, a princípio secundário, de Samar-Kand se tornar o principal relato do romance, quando todos os planos da ação estavam subordinados a um relato menor: o do terceiro caderno do cristão-novo.

Retomando o pensamento de Linda Hutcheon (1991) de que uma das características da pós-modernidade na ficção é a metaficção historiográfica, podemos pensar a estratégia de subversão da História através da ironia. Hutcheon diz que a construção irônica não anula a História, mas, ao contrário, possibilita um retorno à História sem que haja nostalgia. Sendo assim, uma reavaliação crítica, isto é, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, atuando dentro das convenções, mas para subvertê-las. Em *A estranha nação de Rafael Mendes* temos um narrador que é um contador de histórias, o que proporciona o surgimento de histórias dentro da História. Desse modo, a história dos cristãos-novos se insere no romance e, por sua vez, na própria História.

As relações de intertextualidade que este romance apresenta são enormes. No qual o autor não apenas utiliza os registros historiográficos, como também utiliza outras obras literárias (a Bíblia, por exemplo), além de outros gêneros literários (como os diários, os bilhetes e cartas). Em *A estranha nação de Rafael Mendes*, o maior desses diálogos sem dúvida é com os registros da História oficial. Porém, há muitos outros, como, por exemplo, referências ao *Antigo testamento*, referência à mitologia judaica do mito da árvore de ouro, à novela picaresca. Toda esta intertextualidade no romance *A estranha nação de Rafael Mendes* colabora para trazer à tona diferentes concepções de mundo, que nunca se descartam ou se aceitam por completo.

Os pressupostos bakhtinianos do dialogismo, do carnavalesco, da paródia e da polifonia partícipes da última característica desse novo modelo de romance histórico (MENTON, 1993), surgem em decorrência da variação do foco da narrativa, possibilitando a emergência de uma série de outras vozes (Samar-Kand, Rafael Mendes) no texto, que adquirem o poder de contar as suas experiências através dos cadernos dos cristãos-novos apresentados. Dessa forma, entendemos que os conceitos de paródia e de carnavalesco se relacionam mais propriamente com as ideias de Linda Hutcheon, porque é ela quem sugere que é através da ironia e da paródia que a desconstrução da História oficial acontece na metaficção historiográfica. Podemos dizer que tal característica se torna mais forte, em *A estranha nação de Rafael Mendes*, com a carnavalização que, em grande medida está representada pela figura de Samar-Kand, narrador do romance.

O que é sugerido em *Questões de Literatura e de estética* por Bakhtin, é que as figuras do trapaceiro, do bufão e do bobo (aqui associado ao narrador Samar-Kand) proveem da literatura medieval. De forma que quando chegam ao romance contemporâneo, assumem uma função bastante especial. Em *A estranha nação de Rafael Mendes* podemos considerar o dialogismo em muitas instâncias: toda a narração é uma espécie de diálogo, uma vez que é através do cadernos que Rafael Mendes, filho, “conversa” com o pai, o qual se fora quando ele ainda era muito jovem, ao passo que o leitor entra como receptor de um outro registro da História, como se os cadernos fossem cartas reveladoras; assim também é o relacionamento entre Samar-Kand e Rafael Mendes, filho, marcado basicamente pelo traço dialógico; e se pensarmos na parte estrutural, veremos que as muitas narrações, que se sobrepõem, assinalam também uma posição dialógica.

A carnavalização perpassa por todo o romance, levando em consideração o destaque que é posto nas funções do corpo, passando de uma “vontade louca de urinar” ao sexo (A filha de Rafael Mendes fugindo com o dono da empresa na qual Rafael trabalha), já que “Nada mais me deixaria louco a esta altura da vida, nem mesmo uma louca vontade de urinar” (SCLIAR, p. 9, 2011), cena na qual se mostra o mais íntimo do corpo, sincronicamente, revelando o íntimo do ser humano e representando o poder, considerando que a urina sai de um órgão fálico: tradicionalmente um símbolo de poder. Além disso, Samar-Kand atribui um poderoso papel ao ato de urinar e expelir as fezes ao longo de todo o seu relato, sendo um tema constante em *A estranha nação de Rafael Mendes*. No próprio início da narração do romance, Samar-Kand, que ainda dormia, é acometido por uma incontável vontade de urinar que o obriga acordar: “Que horas são? Que horas são? São seis horas. São seis horas da manhã e tudo vai bem. O tempo, por assim dizer, escorre lento; a História, por assim dizer, segue seu curso – e estou louco pra urinar.” (2011: 9). O que, por sua vez, revela a necessidade de acordarmos para o que vai ser relatado; a cena, então, não passa de um ato carnavalizado, já que é através de instinto animal, mais forte do que toda nossa noção de civilidade, que o desperta para o relato, fazendo o leitor despertar também. Ainda sobre o assunto, reiteramos o já mencionado fator escatológico no qual Samar-Kand afirma: “A bexiga enche-se? Esvazio-a. Não tão rápido quanto gostaria, mas esvazio-a. Agora eu deveria ir ao banheiro” (2011: 9). Por fim, podemos dizer que estes exemplos, aparecendo como fatores de ordem primária, assim como as menções às necessidades do corpo, incluindo a fome, as doenças, o sexo, as disfunções, revelam, além de uma artimanha estética de carnavalização, uma necessidade pulsante de se relatar o que estivera oculto.

4. *A estranha nação de Rafael Mendes* e seu lugar na literatura

“... o que importa não é a realidade, mas o que dela possa extrair a imaginação”. Charles Chaplin

É papel fundamental do escritor, escrever. Porém é papel fundamental do crítico trazer à discussão os grandes escritores. Scliar, embora premiadíssimo (Prêmio Jabuti, Casa de las Américas, APCA, entre outros) e com uma obra em altíssimo grau de qualidade, ainda é pouco falado nas universidades. Portanto, neste capítulo, vamos situar *A estranha nação de Rafael Mendes* dentro do contexto da Literatura Brasileira e dentro do contexto da própria produção da obra do autor.

Contudo, começaremos por analisar o papel de Scliar como intelectual de seu tempo. Para isso, além de uma abordagem que prima pela relação entre a análise dos acontecimentos históricos, políticos e sociais e a análise interna da obra, consideraremos, ao mesmo tempo, a dimensão diacrônica (histórica) e sincrônica (os aspectos diferentes de um mesmo conjunto em um mesmo momento de evolução). Por isso, será necessário reconhecer que a articulação do texto com seu contexto gera tensões que podem ser identificadas quando somadas aos paradigmas intelectuais que interferem direta ou indiretamente nas representações que condicionam os sistemas de percepção do autor.

Sendo assim, quando se analisa um texto buscando perceber o rol do intelectual que o escreve, haverá articulações gerais com as problemáticas do momento vivido, e também uma propensão ao deslocamento das questões parciais em prol de uma visão mais global, instalando-se no ambiente público e ali construindo a sua interlocução, que não se dá apenas no âmbito de seus pares, mas sim, como afirma Beatriz Sarlo, é interessante que se pense

no interlocutor imaginário dos discursos intelectuais: o povo, o proletário, o país, o partido, conforme as linhas de fratura política e programática. Esse interlocutor tensionava o discurso para que ocupasse um lugar público e desempenhasse uma função ativa justamente nesse espaço (SARLO, 2005, p. 146).

No caso de Scliar, seu “interlocutor imaginário” também possui uma representação alegórica muito forte em *A estranha nação de Rafael Mendes*: Rafael Mendes é o destinatário com quem o narrador conversa, e a quem se dirige diretamente, prevendo inclusive suas reações ao longo da leitura de seu texto. A escolha da modalidade textual dos cadernos (aqui entendemos os cadernos também como uma espécie de diário) facilita a presença deste “interlocutor imaginário” no âmbito do próprio romance. No entanto, para além das fronteiras do estritamente escrito, e pensando-se no contexto da escrita do romance, pode-se dizer que este Rafael Mendes representa não apenas toda uma esfera do poder decaído no âmbito do real, mas que este diálogo também se dirige à sociedade que busca, como seu narrador, entender seu novo papel após as mudanças ocorridas devido à experiência traumática da ditadura.

Os intelectuais constituem um grupo social (do qual Scliar faz parte) no qual elaboram-se interpretações sobre a realidade sempre que se julgue conveniente e necessário. Ao compartilharem experiências coletivas, como, por exemplo, as experiências de uma vida sob ditadura, eles sofrem os efeitos diretos ou indiretos dos acontecimentos contemporâneos, podendo, inclusive, adquirir uma versão semelhante de mundo e uma vivência com denominadores comuns. Isto, no entanto, não implica em uma unidade de ideias e de comportamentos, pois os diferentes indivíduos podem viver e responder aos acontecimentos de diversas formas, dependendo dos interesses e da ideologia de cada um dos grupos.

Jean-François Sirinelli atenta para o caráter variado que o termo intelectual pode apresentar e indica mais veementemente duas definições: a primeira, sociológica e cultural, que engloba os criadores e mediadores culturais, como jornalistas, escritores, professores; a segunda, uma definição política com base no engajamento, direto ou indireto, na vida pública, como ator, testemunha ou consciência. O intelectual, nesse sentido, é aquele que intervém com seu discurso e sua ação no espaço público, assumindo a defesa dos valores universais (como a justiça, verdade, liberdade) e ao mesmo tempo, uma transgressão à ordem vigente (CHAUI, 2006, p. 61). Sendo assim, não podemos eliminar Scliar do rol dos intelectuais, já que sua obra, ao mesmo tempo que transgride a ordem, defende valores universais, principalmente, os associados à liberdade.

De certa forma também esperamos, quase sempre, que o intelectual, podendo ser um escritor, podendo ser um historiador, um filósofo, atuando como cineasta, sendo artista ou sendo um político, seja ouvido. De forma que, ao ser ouvido, possa, na

prática, gerar substância para um debate. Já que é o intelectual o responsável por representar e articular algum tipo de mensagem interessante, um ponto de vista privilegiado, ou até uma simples atitude ou filosofia ou opinião para que público possa ver o que não via. Nessa conformidade, podemos pensar então, como sugere Edward Said, no intelectual como:

uma figura representativa que tem sua importância: alguém que representa visivelmente um determinado ponto de vista, ao mesmo tempo que é também alguém que pode oferecer representações articuladas com seu público com objetivo de superar todo tipo de barreiras. O que eu defendo é que os intelectuais são, na realidade, indivíduos com vocação para a arte da representação, seja essa representação com o intelectual escrevendo, falando, encenando ou somente aparecendo na televisão. Essa vocação do intelectual é importante a medida que resulta em um reconhecimento público de sua entrega e audácia em um tempo de risco e de vulnerabilidade. (SAID, 1996, p. 31).¹⁰

Para Said, cada lugar do planeta, por mais remoto que seja, fabrica seus intelectuais, o que certifica, de certa maneira, o que já havíamos exposto: ou seja, o intelectual está diretamente relacionado com uma realidade sociocultural específica (no caso de Scliar, os problemas brasileiros: preconceito, não aceitação à diferença...), ao passo que também está condicionado ao seu contexto histórico (como vemos, em *A estranha nação de Rafael Mendes*, uma relação com a ditadura), ou isto é:

Falar hoje sobre os intelectuais, significa falar especificamente das diferenças nacionais, religiosas, e até as diferenças continentais; porque cada uma dessas diferenças parece requerer uma consideração independente. (SAID, 1996, p. 41).

¹⁰ O livro consultado está escrito em língua espanhola e aqui a tradução é nossa.

Dessa forma, as representações de Scliar, enquanto intelectual, ou o que ele representa, e a maneira como ele apresenta suas ideias ao leitor estão intimamente ligadas à realidade sociocultural brasileira, pois é a realidade a qual Scliar pertence.

Então, voltando ao que vamos analisar neste capítulo, assinalamos a importância de *A estranha nação de Rafael Mendes* como ponto alto na obra de Scliar, não só pelo que ela representa enquanto pensamento e representação de um intelectual, mas sobretudo sobre o que ela representa no âmbito da própria obra de Moacyr Scliar; e, mais profundamente, o que *A estranha nação de Rafael Mendes* representa no âmbito da própria literatura brasileira, de maneira que o romance utilizado para esta pesquisa influenciou outros escritores. Assim poderemos ter uma percepção de como um intelectual engajado era sinônimo de representatividade. Scliar, assim disse, no programa Roda-viva “engajar-se significa tomar uma direção”.

4.1 – O lugar de *A estranha nação de Rafael Mendes* na obra romanesca de Moacyr Scliar

O romance *A estranha nação de Rafael Mendes* não foi escolhido como objeto deste estudo por um mero capricho. Primeiro porque foi um romance que demorou cerca de dez anos para ser concluído, consumindo do autor horas de extensas pesquisas de cunho histórico, além de ser um livro primordial, no que diz respeito a sua estrutura, dentro de própria ficção de Scliar. Depois por ser um romance que trata da questão da opressão, por uma via ainda muito pouco explorada (o romance conta a História pelo olhar dos cristãos-novos). Nas palavras do escritor:

A temática judaica e a visão histórica do Brasil se conjugam em *A estranha nação de Rafael Mendes*. Meu ponto de partida para esse livro foi a história de nosso país, no que se refere aos cristãos-novos, judeus convertidos à força pela inquisição. Lendo sobre o assunto, descobri que este grupo humano, pouco mencionado nos textos oficiais, exerceu muita influência na formação da nação brasileira. (SCLIAR, p. 232, 1992).

Em *A estranha nação de Rafael Mendes*, o autor amplia seu horizonte fazendo os personagens viajarem para as mais variadas regiões do Brasil e do mundo. Dessa forma, o autor atinge a universalidade, mesmo tratando de tema específico: a saga dos cristãos-novos. Além disso, ao tratar de assunto tão restrito, o autor consegue

representar toda uma nação que ainda sofre com as mazelas causadas pela opressão, sejam elas de feitio político ou cotidiano.

Aqui, levantamos duas questões primordiais: a primeira é como *A estranha nação de Rafael Mendes* nos permite pensar que Scliar utilizava os próprios romances como laboratório, ou seja, como o escritor gaúcho, antecipava temas e técnicas na própria escrita e estrutura narrativa; o segundo ponto diz respeito ao lugar do escritor (Scliar) ao colocar narradores desprestigiados para contarem as histórias baseadas na realidade.

A partir do exposto, podemos apresentar os romances que balizaram nosso argumento. Lembramos que a obra de Scliar é bastante extensa, contudo nos atrelaremos apenas aos romances que são mais relevantes no que queremos demonstrar. Nesse ensejo, podemos afirmar que o romance *A estranha nação de Rafael Mendes* é destacado por ser a maturidade e gênese da obra romanesca anterior e posterior de Scliar.

Scliar, até a publicação de *A estranha nação de Rafael Mendes*, voltava sua escrita a uma atmosfera fantástica ou onírica. O histórico, quando adentrava por estas narrativas, assumia um caráter meramente ilustrativo; isto é, um mero artifício para situar os personagens no tempo da própria narrativa. Portanto, o histórico ainda não funcionava como uma espécie de personagem. O que se quer dizer é que, em *A estranha nação de Rafael Mendes*, a História é utilizada de maneira a representar muitas coisas mais do que apenas um tempo narrativo, uma época para os personagens agirem; pois a História utilizada, no romance estudado nesta dissertação, atua de forma a desconstruir o próprio discurso histórico, lembrando-nos de que, assim como o romance que lemos, a escrita da História não passa de ficção.

A fase anterior à publicação de *A estranha nação de Rafael Mendes*, começa pela publicação do romance *A guerra no Bom Fim*, em 1972. Esse romance carrega uma certa dose biográfica. *A guerra no Bom Fim* é uma narrativa que conta a história de um grupo de garotos no bairro judaico de Porto Alegre, o Bom Fim. Nesse bairro, viveu Moacyr Scliar, na mesma época que é contada a história, provavelmente com as mesmas brincadeiras infantis e passando pelas mesmas questões familiares retratadas. O traço histórico apresentado neste romance é a Segunda Guerra mundial, contudo esse traço histórico funciona mais para representar uma época e fundamentar a existência de um bairro judeu, que propriamente mudar a rotina das personagens. Pensamos por este lado, porque as crianças, por mais influenciadas que possam ser pelas notícias da guerra,

ainda assim agem como crianças e brincam como crianças e entendem o mundo como crianças; ou melhor, a História aqui representada não modifica a vida dos personagens nem transforma radicalmente a vida social em torno delas.

Contudo, podemos dizer que o embrião da História se encontra logo no primeiro romance de Scliar. Além desse dado, devemos observar que o romance *A Guerra no Bom Fim* também trata do judaísmo, tema que será caro ao autor em praticamente todos os romances vindouros do escritor gaúcho.

O segundo romance publicado por Scliar é *O exército de um homem só*, em 1973. Nessa narrativa, Scliar trabalha através de dois pontos: um é a quebra temporal da narrativa – quando se divide em duas, uma retratando o início do século XX, durante a Revolução Russa de 1917, e outra contando o tempo presente, década de 1970 –; o outro ponto é a questão do narrador como um sonhador, visto como um louco por seus pares. Portanto, aqui também podemos observar um recurso antecipatório¹¹. Já que podemos salientar que em *A estranha nação de Rafael Mendes* existe também uma ruptura temporal, pois, ao mesmo tempo, se conta uma história do passado que reverbera no tempo presente. Além disso, o tipo de personagem que é Mayer Guinzburg, uma espécie de Dom Quixote contemporâneo, antecipa o tipo de narrador que será Samar-Kand, pois se aqui o personagem é visto por seus pares como um louco, Samar-Kand também será assim visto, o que aproxima essa construção de personagem ao palhaço, ao bobo, ao bufão que Bakhtin nos fala – aqueles que podem falar sobre tudo, porque possuem a imunidade dada aos loucos ou aos bobos, palhaços, bufões.

Além disso, em *O exército de um homem só* podemos também observar o que posteriormente apareceu em *A estranha nação de Rafael Mendes*: o esvaziamento dos personagens históricos; ou seja, em *O exército de um homem só*, os personagens aparecem apenas como *marcas registradas*, não sendo o retrato fiel de personalidades históricas, ou seja, o Freud que vem ao Brasil não é o Freud da História, já que Freud nunca viera ao Brasil, muito menos recebeu conselhos de Mayer Guinzburg para fundamentar sua teoria da psicanálise. Isso ocorre com outros personagens do livro que, de certa forma, sem destituídos de suas personalidades. Lembrando que processo parecido ocorre em *A estranha nação de Rafael Mendes*, como os casos já citados nesta dissertação de Colombo, Garibaldi e Tiradentes.

¹¹ Definimos, como recurso antecipatório, os recursos utilizados de forma mais sutil nas obras que antecedem a publicação de *A estranha nação de Rafael Mendes*. Mas que neste aparecerão de forma plena e com grande destaque para sua compreensão.

O espaço narrativo em *O exército de um homem só* continua sendo o Bom Fim, e as reminiscências de uma Rússia longínqua; portanto, neste romance a influência biográfica continua forte. Além do que o judaísmo continua como força motriz; e assim será com os romances seguintes: *Os deuses de Raquel*, *O ciclo das águas*, *O centauro no jardim*, *Max e os felinos*, quando o desajuste, o não-pertencimento a determinado lugar serão a base da narratividade.

Contudo, essas obras irão demonstrar um autor em plena maturação de sua escrita. Pois, se tínhamos, em *A guerra no Bom Fim*, uma certa dose de ingenuidade, a partir de *O exército de um homem só*, teremos a ironia no discurso narrativo do autor. De forma que, para transmitir uma certa dose de acidez, ao revelar o sentimento de desajuste, será preciso “ridicularizar” ou carnavalizar o próprio discurso, os próprios protagonistas, além dos narradores (alguns sendo a máscara do próprio autor, como é o caso de Samar-Kand).

Vale firmar que, nos romances citados até o momento, Scliar utilizou dois recursos estético/ficcionais fundamentais em sua toda obra: a historiografia e a aproximação com o absurdo, com o insólito. Assim, continuaremos com um breve apanhado dessas obras, pois o objetivo desse subcapítulo é demonstrar que Scliar de alguns recursos estéticos que seriam apenas mais aprofundados em *A estranha nação de Rafael Mendes*.

Em *Os deuses de Raquel*, de 1975, o que chama a atenção é a associação do narrador a Deus. O narrador é Miguel, um pequeno funcionário de uma loja de ferragens do pai de Raquel, que narra a vida da filha do patrão. A trama é trivial e acompanha a transformação de Raquel de menina em mulher; ou seja, é um romance de formação. Contudo, Miguel começa a narração em um jogo que diz que seu nome não pode ser pronunciado, mas podem chamá-lo de Jeová. Jeová é um conhecido nome dado a Deus. Portanto, o narrador, se apropriando do nome de Deus, sugere tudo poder saber, além de tudo poder controlar. No entanto, em relação ao que nós propomos como recurso antecipatório, podemos dizer que aqui a máscara do autor fica evidente: pois ao declarar que seu nome não pode ser pronunciado deve-se inferir que é o próprio nome do autor que não deve ser dito:

- Não sou Miguel. Sou aquele cujo nome não pode ser pronunciado.
- Sorriso.
- Chama-me Jeová.

Vou Mostrar-lhe o Templo, finalmente concluído. Quero que veja o Livro, o Livro que agora termino de escrever e que conta tudo destes dias. Os dias de Raquel, destes deuses: os deuses de Raquel. (Scliar, p.118, 2003).

Além, claro, da noção de um narrador que se apresenta tomando parcialidade no que é contado, mas querendo se fazer passar por narrador onisciente. Esse recurso, também utilizado em *A estranha nação de Rafael Mendes* recomenda lermos tudo como uma ficção, pois, se em *Os deuses de Raquel* é tão religioso que é recomendado ser visto pelos olhos da ficção, temos em *A estranha nação de Rafael Mendes* o próprio discurso como ficção, principalmente o discurso da História oficial.

Também no ano de 1975 é publicado *O Ciclo das Águas* em que é narrada a vida das prostitutas polacas. Isto é, aquelas que vieram da Europa enganadas por propostas de casamento, mas chegando ao novo país foram submetidas a prostituição. Dessa forma, o autor antecipa o tema da opressão. Ademais, é neste romance que Scliar lança mão de um professor de História. A diferença entre este narrador e o de *A estranha nação de Rafael Mendes* é que no romance de 1975, Scliar qualifica o narrador como um professor de história natural, ou seja, o legitima para o que será narrado; ao passo que Samar-Kand, o narrador de *A estranha nação de Rafael Mendes*, é um autodidata, não tem formação alguma, portanto deslegitimado para o que será narrado. Logo, podemos assegurar que o narrado, em *O ciclo das águas*, atenta por um olhar mais sério com objetivo de denúncia pelo choque e pela dor, enquanto em *A estranha nação de Rafael Mendes* o que ocorre é a denúncia pela desqualificação desde do narrador ao que é narrado, fazendo, desse jeito, uma denúncia pela ironia, por meio de um humor mais rasgado. Sobre esse humor, o crítico Wilson Martins declarou:

Moacyr Scliar pratica largamente o que se convencionou chamar de humor judeu, antes rangente que negro, e que se situa a meio caminho entre o desespero e a ironia. É uma linha inexistente na literatura brasileira e que bastaria para situá-lo num lugar à parte. (MARTINS apud SCLiar, p. 122, 1983).

O romance seguinte *Mês de cães danados*, de 1977, aprofunda esse humor rangente ao passo que coloca a meio caminho o tipo de narrador que depois apareceria completo (uma síntese de todos os anteriores) em *A estranha nação de Rafael Mendes*. Nossa afirmação tem como fundamento, o fato de o narrador de *Mês de cães danados* ser um mendigo (também alguém sem muito credibilidade perante a sociedade), que

vivenciou a resistência de Leonel Brizola para a posse de Jango, após a renúncia de Jânio Quadros, e que chegou a frequentar a faculdade; isto é, esteve próximo de ter um diploma que lhe legitimaria a contar o que é narrado. No entanto, é esse jogo irônico de uma meia legitimação que faz parte do recurso antecipatório já tratado neste estudo. Também vale como laboratório o fato de o narrador de *Mês de cães danados* só falar mediante pagamento, ou seja, ironizando – afirmando que todo discurso atende a algum tipo de interesse:

Porque só falo se me pagam. Tu pagas para ver um filme, não pagas? Pois então tens de pagar para ouvir aqui o teu amigo. O teu criado. O degas. (Estas palavras não se usam mais. Eu as uso). E é por isso que cobro para falar. [...]. Sou de um tempo que já passou – e não sou velho, hein? Olha que não sou velho. A barba e o cabelo estão crescidos e um pouco grisalhos, mas não sou velho. Os dentes, estragados – mas não sou velho. Estou eloquência; sou razoável como orador, embora não tenha completado minha formação. (SCLIAR, p.6, 2002).

A atitude do narrador de *Mês de cães danados* é de fato muito próxima da de Samar-Kand, ou seja, é quase indistinguível um narrador do outro pelo contexto aqui situado. No entanto, o registro de Samar-Kand é multifacetado (pensando nos cadernos de Rafael Mendes), enquanto o registro em *Mês de cães danados* é só desse narrador mendigo (ao qual também podemos associar o conceito de bufão) feito através de gravação áudio-fônica. Ou seja, em *A estranha nação de Rafael Mendes* o relato é escrito, em *Mês de cães danados* falado.

Dessa forma podemos captar a perspicácia do escritor. Como já dito anteriormente, o romance *A estranha nação de Rafael Mendes* demorou cerca de dez anos para ser concluído e publicado. Disso infere-se que o romance ficou maturando na mão e cabeça de Scliar. Logo, todos os processos aqui sugeridos, como recursos antecipatórios nos outros romances, insinuam que, na verdade, esses romances sofreram a influência de *A estranha nação de Rafael Mendes*, mas, ao mesmo tempo, o influenciaram; pois devemos ter em vista que como laboratório os personagens e o próprio estilo do escritor foram ganhando consistência até culminar no seu projeto mais ambicioso até então.

Contando a saga dos cristãos-novos através dos séculos, Scliar testou em seus romances anteriores o tipo de narrador que pudesse dar conta do narrado. Ao passo que foi aprimorando a *própria* narrativa a modo de poder funcionar, não apenas um romance

histórico sobre a saga dos cristãos-novos, mas, sobretudo, como um romance sobre os modelos opressores da sociedade brasileira – colocando em xeque a própria narrativa oficial da História.

Aqui não queremos dizer que este ato tenha sido totalmente intencional, pois os romances aqui expostos primam por outras qualidades, além das expostas neste trabalho. De mais a mais, outros romances foram publicados pelo autor de forma independente, tanto de sua trama quanto de sua estrutura, como os romances *o centauro no Jardim* (que aponta para um viés de realismo fantástico ao tratar da questão da inadequação judaica), de 1980, e *Doutor Miragem* que trata da questão da ética no meio profissional. Estas tratativas, embora se repitam em *A estranha nação de Rafael Mendes* não parecem sofrer influência ou o terem influenciado, já que estes temas caros ao escritor, que os trabalha em quase toda sua obra.

A partir de então, vamos avaliar em que medida *A estranha nação de Rafael Mendes* funcionou como “laboratório” para os romances posteriores, que acabaram fazendo parte da fase mais premiada e prestigiada do autor gaúcho.

Porém, antes de adentrarmos no que chamaremos de fase bíblica, façamos um adendo: em 1992, Scliar publicou *Sonhos tropicais*, romance em que se utiliza do narrador desprestigiado (um médico alcoólatra e desempregado) para dissertar sobre a vida do sanitarista Oswald Cruz, tendo como pano de fundo o Rio de Janeiro daquele início de século XX. A Revolta da Vacina é o episódio histórico relatado. No entanto, neste romance, o autor não se utiliza do narrador como um historiador ou professor. O narrador é um médico que se interessa pela vida de um médico remoto. Isto é, Scliar salienta que para contar a História devemos apenas buscar as informações, algo que está ao alcance de todos, inclusive de um médico bêbado. Se antes eram os interesses financeiros que acometiam os narradores a fazerem seus relatos, aqui, em *Sonhos tropicais*, teremos o narrador sendo procurado por alguém mais qualificado (no caso, um professor e pesquisador de uma universidade norte-americana).

Com isso, podemos entender uma mudança no que se refere ao registro histórico. Já que em *A estranha nação de Rafael Mendes* é o narrador quem oferece seu relato, querendo obter alguma vantagem; temos, em *Sonhos tropicais*, um narrador sendo procurado por alguém supostamente mais qualificado. Isto representa, na verdade, uma nova postura da universidade em relação aos discursos periféricos, legitimando-os, além de acolher outros discursos fora do registro oficial. Não à toa, *Sonhos tropicais* fora o primeiro romance de Scliar laureado com o Prêmio Jabuti.

O quadro pintado pelo romance *A estranha nação de Rafael Mendes* funciona como subsídio a *Sonhos tropicais* no que se refere ao *mise en abyme* – uma constante na obra de Scliar –, como também pelo fato de o narrador, mesmo não sendo o mais legítimo para tal relato, assume, por isso mesmo, um traço mais livre de conveniências, podendo revelar “verdades” ocultas em seu relato.

Após este pequeno adendo, agora cabe um apanhado da influência de *A estranha nação de Rafael Mendes* na chamada fase bíblica da obra do escritor gaúcho. Chamamos de fase bíblica o período de 1999 a 2008, quando da publicação dos romances *A mulher que escreveu a bíblia* (1999), *Os vendilhões do templo* (2006) e *Manual da paixão solitária* (2008).

Nessa fase, Moacyr Scliar esbanjou toda sua maturidade literária, o que resultou em uma série de prêmios e um aumento da louvação a sua obra por parte significativa da crítica. No entanto, é em *A estranha nação de Rafael Mendes* que se plantou o gérmen de tal maturidade e, principalmente, de tal temática. No romance de 1983, Scliar contou a história de desajuste dos judeus/cristãos-novos desde os tempos bíblicos, quando iniciou a árvore genealógica da família Mendes pelo profeta Jonas, quando este recebeu de Deus a incumbência de avisar a seus pares sobre a ira desse próprio Deus; isso, ainda, antes de se encontrar no ventre da baleia.

Dessa maneira, *A estranha nação de Rafael Mendes*, tem, no tema bíblico, um laboratório para os romances vindouros. Vale lembrar que o romance histórico de Scliar não tem o objetivo de destrinchar o tema bíblico, mas apenas o utiliza a modo de situar o personagem Rafael Mendes em alguma origem comum aos judeus, já que o personagem é apresentado, em um primeiro momento, como um cristão; ao passo que essa raiz baseada na bíblia o situa como cristão-novo, ou melhor, o coloca como judeu. Portanto, *A estranha nação de Rafael Mendes* serve como referência de uma técnica na escrita de Scliar – a experimentação temática dentro de sua própria ficção, com o lançamento de motes até o aprofundamento do assunto em algum de seus próprios romances.

A mulher que escreveu a bíblia, romance vencedor do Prêmio Jabuti em 2000, impacta por mostrar o processo por trás da escritura sagrada, não o primeiro testamento romanceado. E, ao colocar uma mulher como autora, Scliar subverte toda a construção da narrativa sagrada; ou seja, ao colocar uma narradora mulher, que deseja o sexo a todo momento, profana contra o que sempre estivera intocável: as mulheres, que não

prostitutas, castas e sem o direito a palavra. Scliar, então, subverte toda essa lógica, colocando uma mulher inteligente, “adoradora” do sexo e com poder da palavra.

Não devemos esquecer também de outra influência de *A estranha nação de Rafael Mendes* nesse romance. Além de usar, mais uma vez, a técnica do *mise en abyme*, Scliar também coloca um narrador sendo um professor de História, porém, este, legítimo, um historiador por formação. Contudo, o autor faz seu narrador legítimo abandonar o que supostamente o legitima e o transforma em terapeuta de vidas passadas. Esse recurso, por sua vez, demonstra um autor consciente de que, por mais que sua narrativa tenha alguma fundamentação em documentos, toda ela não passa de ficção. Esse recurso utilizado pelo o autor, em *A mulher que escreveu a bíblia*, é o mesmo utilizado em *A estranha nação de Rafael Mendes*. Ao passo que até os cadernos dos cristãos-novos do romance de 1983 se repetem em *A mulher que escreveu a bíblia*:

Entregou-me uma carta e uma pasta de cartolina. [...]. Quanto a pasta de cartolina, continha a história que havia escrito baseada em sua viagem ao passado. Dedicava-a a mim; eu estava autorizado a fazer com a narrativa o que desejasse. Desde que não mencionasse seu nome, poderia, inclusive, divulgá-la. (Scliar, p.15, 2012).

Portanto, é inegável a influência de *A estranha nação de Rafael Mendes* em *A mulher que escreveu a bíblia*. De forma que o que defendemos aqui é que o autor aprimorava seu estilo conservando traços de obras anteriores. Nesse sentido, destacamos *A estranha nação de Rafael Mendes* por quase todo o estilo passado e futuro de Scliar se encontrar nesse romance.

O romance, *Os vendilhões do templo*, recebeu de *A estranha nação de Rafael Mendes* a contribuição de também ser um romance de matéria de extração histórica, quando o fato passado reverbera no presente. Além claro do episódio bíblico (a expulsão dos comerciantes do Templo de Jerusalém) ser contado por um dos comerciantes – o olhar da narrativa se desloca do personagem consagrado ao personagem subalterno. Essa técnica, utilizada pelo autor, teve seu germen em *A estranha nação de Rafael Mendes*.

Podemos ainda fazer uma analogia entre *Os vendilhões do templo* e *A estranha nação de Rafael Mendes* no tocante à escolha das datas (Tempo bíblico, início da colonização brasileira, tempo presente da publicação do romance – no caso dos dois romances o tempo presente corresponde a alguns anos antes da efetiva publicação dos

romances), pois a datas se correspondem e o resultado é parecido. Isto é, nos dois romances essa correspondência e revelação do passado funcionam como catarses libertadores.

Além disso, a multiplicidade de narradores (em *A estranha nação de Rafael Mendes*, vimos Samar-Kand e Rafael Mendes, pai. Mesmo que tenhamos Samar-Kand como único narrador, ao criar os cadernos e colocar como sendo de outro, temos mais de um narrador) um mostrando o episódio consagrado por um outro ângulo, um outro admitindo ser um intérprete dos fatos e das coisas, o outro contando sua história através de uma peça de teatro – colocando a ficção na frente de tudo.

Dessa forma, temos, em *Os vendilhões do templo*, um aprofundamento das questões levantadas em *A estranha nação de Rafael Mendes*. Como a pluralidade dos fatos, os narradores múltiplos, a matéria de extração histórica e a desconstrução dos discursos oficiais

Temos, em *Manual da paixão solitária*, todas as questões levantadas nos dois romances da fase bíblica, porém utilizados de forma melhor acabada. Ou seja, neste romance, temos dois narradores (o narrador Haroldo, um especialista em textos bíblicos, e Diana, ex-aluna de Haroldo e professora universitária) que interpretam um terceiro texto, o manuscrito de Shelá. Se, em *A estranha nação de Rafael Mendes*, tínhamos Samar-Kand delegando a outros sua própria narratividade, aqui são vários relatos com os narradores querendo-os assumir para si próprios. O que, de certa maneira, demonstra uma mudança na sociedade, pois se, antes, o narrador individual queria ter seu relato diluído em outros, por conta da opressão sofrida; agora temos os narradores querendo assumir todos os relatos como deles, numa atitude individualista e de “donos da verdade”.

Assim sendo, percebemos um discurso de legitimidade, ou seja, Scliar, mais uma vez, toca o dedo na ferida: quem é autoridade para definir a “verdade”? Nesse sentido, a obra aprimora o que era exposto em *A estranha nação de Rafael Mendes*, quando entende que todos os relatos contêm uma “verdade” dentro de todas as verdades possíveis.

Não à toa *Manual da paixão solitária* é o romance mais premiado do autor gaúcho, possivelmente por conter toda a perfeição de um discurso, antes apenas esboçado. No entanto, o que aqui queremos defender é que essa perfeição é atingida baseada em uma escrita anterior, que fundamenta todo o sucesso obtido por este romance. Isto é, sem a utilização de algumas técnicas bem-sucedidas em *A estranha*

nação de Rafael Mendes, provavelmente *Manual da paixão solitária* seria o laboratório, não resultado.

Portanto, *A estranha nação de Rafael Mendes* é um romance central na obra romanesca de Moacyr Scliar, não apenas porque fermentou durante dez anos até a sua publicação, mas porque gerou romances antes e depois de sua publicação. Além de ser o primeiro romance a demonstrar algumas obsessões do autor, tais como: o narrador-historiador (legítimo ou não), a desconstrução de mitos e de registros oficiais, a multiplicidade de relatos e discursos, o tema bíblico, a ironia e a carnavalização.

4.2 – O lugar de *A estranha nação de Rafael Mendes* na Literatura Brasileira

A estranha nação de Rafael Mendes não granjeia um lugar de destaque no panorama da Literatura Brasileira, apenas por seu caráter histórico ou seu poder de denúncia. Antes, procura seu lugar entre os grandes romances, porque traz consigo um ponto de ineditismo e outro de certa influência no que ocorreria na Literatura Brasileira, principalmente, no final dos anos 1980 e nos primeiros anos da década de 1990.

O ineditismo, como já o fora sugerido na introdução deste estudo, fica no fato de ser o primeiro romance a tocar na questão marrana (dos judeus que, por forças alheias às suas vontades, tiveram que se converter ao catolicismo). Só este fato já credencia esta metaficção historiográfica de Scliar para uma leitura crítica. Já que é o romance quem traz para a discussão a influência desse povo (judeu) para a formação da identidade brasileira. Ao passo que, se tomarmos *A estranha nação de Rafael Mendes* apenas por seu ineditismo, perderemos a discussão quanto ao fato inédito, pois o tema não é completamente novo dentro da ficção brasileira.

Vale lembrar que o dramaturgo Dias Gomes, em 1966, encenou *o Santo inquérito*, peça na qual se contava a história de Branca Dias – mulher perseguida e torturada pela inquisição da Igreja católica pela acusação de praticar o judaísmo. Contudo, Scliar, propõe um quadro mais amplo da condição do cristão-novo, que, inclusive, gera consequências para os personagens do tempo presente da narrativa, que não sofreram com a perseguição da Inquisição, embora sofram outras perseguições por outras questões.

De forma que o panorama retratado por Scliar é mais completo, ainda que tenha se valido de alguns artifícios também usados por Dias Gomes – como a matéria de extração histórica. Entretanto, Dias Gomes apenas se utilizou de um dado histórico

(Branca Dias, uma figura a qual podemos associar a de Joana D'arc, a francesa, que assim como Branca Dias, fora perseguida pela Igreja) para denunciar as atrozes torturas da Ditadura de 1964, à medida que Scliar fez um passeio com seus personagens através dos tempos.

Isto posto, podemos pensar em algo mais ambicioso no tocante ao romance de Moacyr Scliar. Dado que, diferente de Dias Gomes, Scliar pretendeu mostrar todo um quadro opressor e, mais fortemente, como se monta um discurso falacioso que pode, dependendo de quem o profira, ser aceito como discurso oficial; ou seja, não procurou apenas denunciar as atrozes torturas cometidas durante os anos de chumbo¹², como Dias Gomes fez em *Santo inquérito*.

Portanto, Scliar não disputa o ineditismo por duas simples razões: uma é que as abordagens feitas por ele acontecem a fim de mostrar todo um panorama de opressão, que reverbera nas atitudes atuais das personagens, através do romance; nesse ambiente, Scliar ainda trabalha a possibilidade de todo tipo de discurso poder ser fruto de ficção. Logo, abordando o mesmo tema (cristão-novo), a ótica é diferente: Scliar quer mostrar que todo discurso produzido na época da ditadura (em outras épocas também) tinham como base, não a verdade, mas os interesses dos ocupantes da cadeira do poder. Enquanto Dias Gomes, talvez por ter escrito e encenado sua peça no calor da hora, faz de sua ficção um ato de denúncia das atrozes torturas que começavam a afluir naquele momento. A outra razão se solidifica pela afirmação da primeira, ou seja, Dias Gomes, talvez pelo tempo que é conveniente durar uma peça de teatro, aborda a questão através de um único evento, por isso seu forte poder de denúncia, enquanto Scliar insere o cristão-novo em praticamente todos os eventos históricos brasileiros, de modo a transformar o discurso Histórico em mera ficção.

Dessa forma, percebemos a grandeza ficcional de *A estranha nação de Rafael Mendes*, pois Scliar, ao colocar importância no próprio discurso, não apenas nos personagens, consegue amplificar a voz dos excluídos, a quem a História sempre negou o lugar e o direito de se verem retratados, embora lá eles estivessem escrevendo-a na lida do dia a dia.

A partir dessa constatação de ineditismo e da maneira como o romance reflete a história dos vencidos, mostraremos como *A estranha nação de Rafael Mendes* é também precursor de uma leva de romances de sucesso junto a crítica e ao público nos

¹² Anos de Chumbo é uma alcunha para o período da ditadura militar iniciada com o golpe de 1964.

anos posteriores a 1983, ano de sua publicação. No entanto, vale mostrar a cena literária que favoreceu a publicação de *A estranha nação de Rafael Mendes*.

O panorama cultural da década de 1980 foi afetado pela Lei da Anistia, de 1979, que permitiu um abrandamento por parte de censores da cultura nacional. Assim, diante desse contexto, músicos, cineastas e escritores puderam falar mais abertamente sobre os fatos e sentimentos que estiveram guardados durante o período de maior opressão por parte do governo militar, e o medo da perseguição não havia mais sentido. Nesse lastro, as produções culturais começaram a contar uma outra história diferente da versão da História oficial. E para isso os produtores se utilizaram dos mais diversos meios e técnicas. Não vamos nos estender em todo o painel da cultura brasileira da época, pois o que nos interessa é mostrar apenas o quadro literário.

No início da década de 1980, tivemos, no Brasil, grandes escritores adentrando pelos meandros da metaficção historiográfica em uma nítida afronta ao que a História oficial pleiteava como “verdade”. Advém dessa época os romances *Mad Maria* (1980), de Márcio de Souza; *A República dos sonhos* (1984), de Nélida Piñon; *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro; e *A estranha nação de Rafael Mendes*, de Moacyr Scliar. Esses romances são ilustrativos no que se refere a metaficção historiográfica, pois não apenas retratam a época em que as ações ocorrem, por um outro ponto de vista (de um sujeito subalterno), mas, sobretudo, porque reverberam um evento histórico para representarem uma situação ocorrida há pouco ou que ocorre no próprio presente. Visto assim, percebe-se que Scliar era um autor completamente antenado com as inovações estéticas e temáticas de sua geração. Seu romance, como os demais aqui citados, introduziu, no centro de seu olhar, certa crítica às informações públicas, ao mesmo tempo em que se recusou a atender partidos e a construir estereótipos partidários em sua obra, propondo questões a serem resolvidas (a própria noção de “verdade”) do que apontar soluções ideológicas de fácil administração. (BOSI, 2006).

Por conseguinte, podemos entender que, além da inovação temática, Scliar, junto a outros escritores, é pioneiro ao escrever o romance histórico pelas vias da metaficção historiográfica. A questão se aprofunda ao se entender que Scliar, colocando seu narrador como um Bufão – diferente dos outros escritores, que preferiram seus narradores em terceira pessoa, narradores oniscientes –, inova na apresentação de seu ponto de vista histórico. Desse modo, Scliar vai ao encontro do que Alfredo Bosi afirmou:

O melhor da literatura feita nos anos de regime militar bateria, portanto, a rota da contra-ideologia, que arma o indivíduo em face do Estado autoritário e da mídia mentirosa. Ou, em outra direção, dissipa as ilusões de onisciência e onipotência de eu burguês, pondo a nu os seus limites e opondo-lhe a realidade da diferença. (BOSI, p.436, 2006).

Logo, Scliar é o único que constrói sua metaficção histográfica lembrando ao leitor, a todo momento, de que o que ele está lendo é ficção; como também deve ser ficção o que trouxeram a ele como “verdade”, como História oficial. E, nesse sentido, o narrador bufão ajuda a criar um painel lúdico em que não sabemos até que ponto o que ele fala é verdadeiro ou inventado; já que o bufão é visto como um louco, um palhaço, as verdades proferidas por ele podem ser entendidas como mentira, assim como a mentira pode ser compreendida como verdade.

A profundidade da representação advinda de *A estranha nação de Rafael Mendes*, insere o romance de Scliar no chamado romance político brasileiro, pelo seu quadro híbrido de “aprendizado de Brasil” e “estandartes do horror” (ALCMENO BASTOS, 2000), em razão de fazer pulsar as inquietações de questões, como: a identidade (as noções de pertencimento), os embates da consciência religiosa (judeu ou cristão), a busca da centralidade geográfica (a trama passeia por quase todo o globo, mas, acima de tudo, buscando uma raiz no Brasil); além da ficção de Moacyr Scliar confrontar os dramas individuais dessas personagens atingidas diretamente pela repressão religiosa (muitas vezes política) e suas diferentes pulsões interiores de variada ordem.

O mais tocante do romance, no entanto, é a novidade da trama que se baseia na vida e na atividade dos cristãos-novos em períodos de repressão, de sorte que nunca tiveram um instante de paz (os períodos de repressão denotam que o povo brasileiro sempre esteve sob o jugo de figuras relacionadas ao poder, dando margens a uma associação entre a repressão aos cristãos-novos e a praticada pelo governo militar). Novidade no campo da ficção, que, na maioria das vezes, plainou sobre o embate político em solo nacional, sem atentar para as questões mais amplas, de quem sempre esteve calado, nunca estando presente no discurso oficial.

Portanto, o romance de Moacyr Scliar mostra um Brasil em que não se há certezas e os discursos oficiais tomam o caráter nefasto da mentira, de modo que. Assim

como o romance, tudo não passa de ficção. No entanto, percebe-se que as memórias não se apagam. Nesse ponto, o romance é exemplar: a destruição do discurso, inclusive, o ficcional (o narrador escreve um caderno e dentro desse caderno mais dois cadernos, dando créditos a um outro autor, que tem seu nome repetido em toda a trama narrada), o que, por sua vez, possibilita entender que as memórias coletivas também devem ser registradas, não por uma única mão, mas pela mão do maior número possível de indivíduos.

A perspectiva da des(construção) da História pelo discurso de um narrador bufão utilizada em *A estranha nação de Rafael Mendes*, será percebida em outro romance famoso e premiado, publicado em 1994: *O chalaça*, de José Roberto Torero. O romance conta:

as supostas memórias e aventuras do conselheiro, o Chalaça, personagem que viveu os mais importantes fatos do nascente Império brasileiro. [...] tudo o que neste livro se verá é verdadeiro, e que todas as palavras aqui escritas andam de mãos dadas com a verdade - embora uma ou outra vírgula possam ter sido inventadas. Esta obra constitui-se do caderno de anotações de Francisco Gomes da Silva, conselheiro do Império, que, durante o saudoso tempo em que andei pelo mundo dos vivos, foi um de meus mais importantes auxiliares e certamente o mais próximo. Pode ser que o Chalaça falte com a verdade em alguns trechos, mas não o julgemos mal. Se há exageros e omissões em sua narrativa, é porque assim funciona a memória, prolongando vitórias e dissimulando derrotas. Talvez por conta disso ele seja acusado de imprecisão histórica, mas o leitor há de convir que a ciência da história fica ainda mais bela se enfeitada pela arte de mentir, e nisso o autor deste livro mostra-se inigualável. (TORERO, orelha, 2014).

O romance de Torero em muito se baseia em *A estranha nação de Rafael Mendes*: o narrador bufão, os cadernos, a manipulação do discurso, a (des)construção da história, o olhar do renegado pela História oficial e o dado político. Logo, percebe-se a semelhança entre os dois romances, não porque os dois são frutos da teoria de Linda Hutcheon¹³, mas porque os dois se utilizam de cadernos, que são revelados por outrem.

¹³ Metaficção historiográfica. Ver Linda Hutcheon, 1991.

Aqui não se pode afirmar que Torero baseou sua técnica e sua estética narrativa em Moacyr Scliar, contudo é inegável reconhecer pontos comuns entre os romances e ditar certa influência de Scliar no discurso de Torero. O viés é obviamente diferente entre as abordagens, porém a intenção de des(construção) do discurso histórico é evidente. Assim como Scliar, a todo momento Torero nos lembra de que estamos lendo ficção, por real que o narrado possa parecer.

Outra autora que flerta com o estilo de Scliar é Ana Miranda, fazendo de sua obra um constante namoro entre a História e a ficção, sempre pelo olhar do subalterno e pelo olhar do ignorado pela História oficial. Porém, nesta autora, não é tão clara a influência de Scliar, a não ser no tocante a nos lembrar de que tudo o que lemos é ficção. A autora faz sua metaficção adotando personalidades da própria História da literatura.

No entanto, Scliar encabeça, junto a alguns autores, uma espécie de vertente da Literatura Brasileira no que diz respeito a metaficção historiográfica. Podemos colocar sobre a esteira desse grupo de autores (Scliar, João Ubaldo, Nélide Piñon e Márcio de Souza), outros escritores de renome: Rubem Fonseca (*Agosto*, de 1990); Ana Maria Machado (*Tropical sol da liberdade*, de 1988 e *Um mapa todo seu*, de 2015); Godofredo de Oliveira Neto (*O bruxo do Contestado*, 1996). Ou seja, o que pleiteamos aqui é um lugar de destaque a *A estranha nação de Rafael Mendes*, um dos romances que inicia a metaficção historiográfica no Brasil, o narrador-bufão, a desconstrução da História pelo próprio discurso.

Portanto, definimos *A estranha nação de Rafael Mendes* como um dos romances mais importantes da obra de Scliar, ao mesmo tempo que o definimos como um dos mais importantes romances político-históricos do Brasil, principalmente no que tange a representação de um quadro repressor, utilizando a metaficção historiográfica e o narrador-bufão. Dessa forma, o romance de Moacyr Scliar por sua qualidade estética, inovação temática e representação de seus referentes merece um lugar de destaque na ficção nacional.

Conclusão

De acordo ao que foi exposto na presente dissertação, o romance *A estranha nação de Rafael Mendes*, conta dois momentos distintos: o primeiro é relativo a Rafael Mendes, executivo de uma financeira à beira da falência, que enfrenta problemas com a filha, com sua rotina sem graça, e no trabalho; nisso recebe um embrulho misterioso, enviado por um tal “professor” Samar-Kand, contendo um caderno e uma fotografia de seu pai. Esse pequeno embrulho transforma a vida de Rafael Mendes, já que este vai ao encontro de Samar-Kand para ter mais informações sobre o pai – que abandonara o lar quando Rafael ainda era criança, partindo supostamente para a luta contra a ditadura de Franco na Espanha. No entanto, Rafael Mendes, para ter os cadernos aparentemente escritos pelo pai, é achacado por Samar-Kand – que acaba sem os cadernos e sem o dinheiro. Os cadernos contam a outra história do romance – a saga dos cristãos-novos através dos séculos.

Conforme nos mostra o próprio texto dos cadernos dos cristãos-novos, supostamente escritos por Rafael Mendes (médico e pai do outro Rafael Mendes, o financista), os fatos históricos relatados ao longo desses cadernos conferem com os registrados pela História oficial. Porém, temos a diferença de que os cadernos, imersos em outra narrativa, são parte de um romance, sem intenção de verdade, narrado por um Samar-Kand, espécie de bufão, que teria condição de tê-los escritos por ser autodidata em História e genealogista.

Este Samar-Kand, nosso precioso bufão, relata as experiências dos Mendes, cristãos-novos, desde os tempos bíblicos até a ruptura do período conhecido como “milagre econômico dos anos 1970”, em cadernos endereçados a um Rafael Mendes atordoado por problemas das mais variadas ordens. Samar-Kand dirige-se a ele e não ao dono da financeira, pois pretende com seu texto conseguir que Rafael Mendes lhe arranje a quantia de dez mil dólares, que segundo ele, Rafael Mendes lhe deve por questões não reveladas – talvez pelas revelações familiares. Ou seja, é o bufão (Samar-Kand), querendo vantagens (como ocorria no tempo dos monarcas), por fazer de seu relato algo interessante ao rei (Rafael Mendes, por Samar-Kand julgá-lo rico).

O autor do romance *A estranha nação de Rafael Mendes* é Moacyr Scliar, escritor com certo prestígio na crítica da época, médico do serviço público de saúde e judeu oriundo de uma família fugida da guerra. Uma vez que percebe ser sua raiz étnica/religiosa menos representada no painel da História nacional e, ao mesmo tempo,

situado com o quadro político brasileiro dos anos 1970, Scliar, se sente compelido a realizar uma empreitada pelo romance histórico, ou melhor, pelo romance de matéria de extração histórica. Refugiado dentro de seu próprio universo, cercado por momentos de opressão, Scliar percebe nos cristãos-novos a relação óbvia entre o momento de opressão atual, ao mesmo tempo que entende os cristãos-novos como resultado de uma opressão instituída através dos séculos; ou seja, ao afastar-se da dura realidade que o país vivenciava, Scliar realizou, no entanto, uma página atual da História de seu país.

Scliar, dessa maneira, constrói um universo alegórico chamado *A estranha nação de Rafael Mendes*, no qual o ele próprio, alegoricamente se espelha no narrador-bufão Samar-Kand (que não por acaso é um autodidata, assim como Scliar sem legitimidade para o relato histórico), para poder protagonizar o esforço de escrever para iluminar uma identidade perdida no quadro da História nacional. De forma a não deixar que a opressão, qualquer que seja, o transforme num fantasma, numa sombra, que perde seus veios ideológicos, atendendo apenas a interesses financeiros. Portanto, Samar-Kand é o retrato dolorido do escritor em um período noturno de opressão.

Este duplo de Moacyr Scliar é possuidor de um caráter único, intensamente sintomático. Samar-Kand é um bufão, cujo trabalho de genealogista é, de certa maneira, remunerado, ao passo que a genealogia conta histórias (familiares) para entreter. De mais a mais, ele é um personagem livre de estereótipos, como por exemplo, mantém sua figura como a de um ermitão, um velho desleixado, no entanto, mantém contato com as mais altas esferas hierárquicas da sociedade (seu filho era um importante executivo e a amante de Rafael Mendes, moça da alta sociedade é sua cliente). Nesse lastro, Samar-Kand por mais que fale besteiras ou coisas desagradáveis, ainda assim não deve ser levado a sério, uma vez que não se leva a sério nada que um bufão diz, conquanto Samar-Kand diga mais verdades do que as que se encontram nos registros oficiais. Samar-Kand, enquanto bufão, poderá falar sério sem que o que diga seja levado em consideração, atingindo a máxima – brincando podemos falar do que quisermos, até das coisas sérias.

Contudo, este direito, denota um certo risco para Samar-Kand. Devemos compreender que, historicamente, o bufão tinha sua cabeça cortada quando falava coisas que não agradavam ao rei. Entendemos assim, a figura de Samar-Kand, nosso bufão, ele foi apagado da vida (se trancando em casa, sendo um esquisitão, um fantasma de si mesmo), provavelmente pelo que tinha a dizer. Ao mesmo tempo, se pensa na diluição do seu relato em outra narrativa (os dois primeiros cadernos dos cristãos-novos), o que,

por sua vez, acarreta a perda de sua identidade. Logo, podemos remeter esse fato com os ocorridos durante a ditadura militar, quando muitas vezes foram caladas por não agradar ao regime. Coincidentemente, Scliar, como produtor da palavra, um escritor, passava, durante o governo militar, pelo mesmo processo fantasmagórico de perder o direito de dizer realmente o que quer.

O nome Samar-Kand nos remete a mais uma importante questão, a qual é fundamental também para a constituição da alegoria que analisamos, pois, ao batizá-lo de Samar-Kand, Scliar abre margem para que algumas interpretações pertinentes possam ser realizadas. Quanto ao nome em si – Samar-Kand – que significa cruzamento de culturas ou cidade de pedra, ou seja, ao mesmo tempo que se tem a mistura, tem-se aquilo que não se apaga. Logo, Samar-Kand pode ser representativo de todos nós brasileiros (uma etnia bem misturada), ao mesmo tempo que retrata especificamente os judeus (aqueles que não mudaram não à força bruta). Isto é, o próprio nome, Samar-Kand, contém a questão a ser tratada no livro: os cristãos-novos e seu cruzamento de cultura, ao passo que não se curvaram a nova religião, pois escondidos continuaram praticando seus cultos. O nome oriental confere ao personagem uma atmosfera de mistério, bem ao gosto de quem procura serviços como os que são oferecidos por ele. A intenção ambígua, do personagem se chamar Samar-Kand, representa também o que se tratou nesta dissertação: uma mesma História pode conter mais de uma “verdade”, pior pode conter a mentira.

Samar-Kand, porém, ao se desfazer da autoria dos cadernos, confere a eles uma outra versão, uma outra “verdade”, um outro lado da História, não mais a “verdade” sem autoria, sem rosto da História oficial. Este personagem pode ser catalisador no que se refere a parcialidade do discurso, pois o eu ele afirma é que qualquer discurso tem rosto, tem forma, tem um interesse por trás do que está sendo narrado. E é isto que, de certa maneira, acaba com fantasmagórica noção da “verdade” para informar que todo discurso está permeado de ficção.

Pode-se dizer também que, ao colocar a palavra na boca de outro, Samar-Kand permite uma representação não só sua, mas também uma representação de todos os outros brasileiros, que, como ele, não ouviam sua voz, muito menos se viam representados, seja pelas arbitrariedades de um governo autoritário, que os transforma em indivíduos insignificantes, seja por outras formas de manutenção da palavra oficial. Dessa forma que a única saída, tanto para Scliar, quanto para Samar-Kand, foi escrever. Escrever para reivindicar sua identidade perdida, a ideologia confiscada a mãos de ferro,

o direito de se dizer o que pensa, doa a quem doer. Dessa forma, a saga dos cristãos-novos forma um retrato da História que desafia o poder, numa busca pelo respeito às escolhas individuais e pela legitimidade, desde o início dos tempos.

O livro de Scliar a todo momento lembra da busca pela árvore do ouro, que, no entanto, nenhum personagem encontra. Os “da nação”¹⁴ eram, portanto, considerados seres extravagantes, movidos por sonhos e ilusões, e, considerados por muitos como loucos. Este é exatamente o caso de Samar-Kand. Contudo, acreditamos que, diferentemente dos “da nação”, Samar-Kand logra algum sucesso em sua empreitada, uma vez que seus cadernos são lidos por Rafael Mendes e lhe atizando a curiosidade a ponto de acreditar na legitimidade do relato, e acenando com a possibilidade do pagamento pedido.

Além do que, por mais que seu pagamento não tenha sido concretizado, alguém acredita que seu relato seja verdadeiro, validando sua real intenção, mesmo que o narrado não conduza a “verdade”, sendo também ficção. Na mesma medida, Scliar sai triunfante de sua empreitada, uma vez que relatando uma nova versão da História, traz para a discussão é verdade e o que é mentira nos registros oficiais.

Por fim, acreditamos que *A estranha nação de Rafael Mendes*, através de suas estratégias narrativas, e especialmente por causa do narrador empregado, deve ser considerado como uma representação alegórica da situação de opressão pela qual o Brasil passava no período da publicação do romance, quando a abertura política propiciava que novas informações chegassem aos ouvidos esvaziados pelos cortes da censura, especialmente dentro do quadro brasileiro. Este narrador bufão (Samar-Kand) representa alegoricamente a posição do escritor (Scliar) de trazer através da ficção, discussões para o panorama da realidade.

A estranha nação de Rafael Mendes colabora ainda no projeto estético/temático do autor, por conta de ter gerado frutos antes e depois de sua publicação. Podendo, inclusive, ser visto como uma síntese de toda a obra romanesca do autor gaúcho. De maneira que as técnicas, o tipo de narrador, a simultaneidade de vozes, a desconstrução da História oficial, viraram obsessões do autor. Vale lembrar que o romance ficou no processo de maturação durante dez anos, o que deu margens para o romance se construir e se diluir na própria obra do autor.

¹⁴ Os “da nação” podem ser lidos como os judeus, ou como os próprios brasileiros em sua corrida louca para melhorar de vida, ao mesmo tempo que vivam tranquilos sem o medo das perseguições por suas escolhas individuais.

Podemos concluir ainda que *A estranha nação de Rafael Mendes* faz parte da linha de frente da Literatura Brasileira no que tange a metaficção historiográfica, o narrador-bufão e a desconstrução da História oficial pelo próprio processo de formação de um discurso – que só se realiza, para retratar algo passado, pinçando na ficção elementos para seus vazios e elementos para aliviar seus períodos mais dolorosos.

Essa dissertação não esgota as possibilidades interpretativas de *A estranha nação de Rafael Mendes*, deixando espaço para muitas questões que poderiam ser trabalhadas, inclusive dentro dessa mesma linha interpretativa, pois o universo criado em *A estranha nação de Rafael Mendes* é vasto e de riqueza que tende ao inesgotável, assim como toda a obra de Moacyr Scliar.

Referências bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. *A nação entre o esquecimento e a memória: para uma narrativa democrática da nação*. In: _____. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. pp. 151-166.

ADORNO, Theodor. *Posição do narrador no romance moderno*. In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, pp. 55-63.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance*. In: _____. *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo, Hucitec, UNESP, 1988, pp. 275-281.

BASTOS, Alcmemo. *A História foi assim: o romance político brasileiro dos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

_____. *Introdução ao Romance Histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

_____. *O Romance Político na Literatura Brasileira dos Anos 1960/1990*. Texto distribuído durante o curso para mestrado e doutorado 2014.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação sobre o corpo como o espírito*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2008.

BURKE, Peter. *A escrita da história*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

CASTAÑEDA, Jorge. *Utopia desarmada: intrigas, dilemas e promessas de esquerda latinoamericana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *Intelectual engajado: uma figura em extinção?* In: NOVAES, Adauto. *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

COSTA LIMA, Luís. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FIORIN, José Luis. BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 2003.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispano-americana*. México: Cuadernos de Joaquim Mortiz, 1972.

GENETTE, Gerard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: EDUFMG, 2006.

Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/download/palimpsestosmono-site.pdf>. Acesso em janeiro de 2016.

GINSBURG, Carlo. *Paris, 1647: um diálogo sobre ficção e história*. In: _____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 79-93.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que há de fictício no texto ficcional*. In: COSTA LIMA, Luiz (org). *Teoria da Literatura em suas fontes*. v. II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985, pp.385-416.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. Rio de Janeiro: Ática, 1997.

JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. 4ª ed. Campinas: Unicamp, 1996.

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

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2004.

MACHADO, Irene A. *A teoria do romance e a análise estético-cultural de M. Bakhtin*. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/n5/fmachadotexto.html>> Acesso em outubro de 2015.

MARTINS, Wilson. *Sonhos da razão*. O Globo, Rio de Janeiro, 20 jul. 2002, Prosa & Verso, p. 4.

MENTON, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: FCE, 1993.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*. Trad. Yara Aun KHOURY. Projeto História, São Paulo, 10: p.7-28, 1993.

NOVAES, Adauto (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RENAN, Ernest. *Qu'est-ce qu'une nation?* Toronto, Ontario: Tapir Press, 1996.

RUFFINELLI, Jorge. *Después de la ruptura: la ficción*. In: PIZARRO, Ana (org.) *América Latina: palabra, literatura e cultura*. Vol. 3. Vanguarda e Modernidade. São Paulo/Campinas: Fundação Memorial da América Latina / UNICAMP, 1995. pp. 367-391.

SAID, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996.

SARLO, Beatriz. *El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado*. In: SOSNOWSKI, Saúl (ed.). *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1988, pp. 96-108.

_____. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. Companhia das Letras/UFMG: São Paulo, 2007.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SCLIAR, Moacyr. *A estranha nação de Rafael Mendes*. 5° ed. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. *A estranha nação de Rafael Mendes*. São Paulo: Círculo do livro, 1992.

_____. *A guerra no Bom Fim*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. *A mulher que escreveu a bíblia*. 1° ed. São Paulo: MEDIAfashion, 2012.

_____. *Cenas da vida minúscula*. 4° ed. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. *Manual da paixão solitária*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

_____. *Mês de cães danados*. Porto Alegre: L&PM (coleção L&PM POCKET), 2011.

_____. *O ciclo das águas*. São Paulo: Círculo do livro, 1984.

_____. *O exército de um homem só*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. *Os deuses de Raquel*. Porto Alegre: L&PM (coleção L&PM POCKET), 2003.

_____. *Os vendilhões do templo*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____. *Sonhos tropicais*. 2° ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

TORERO, José Roberto. *O chalaça*. 2° ed. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2014.

ZILBERMAN, Regina. *Estética de recepção e história da literatura*. Rio de Janeiro: Ática, 1989.