

Metaficção historiográfica em *Minuano*, de Tabajara Ruas: um novo olhar para a Guerra dos Farrapos

Cíntia Roberto Marson* 

Em *Minuano*, narrativa juvenil agraciada com o Prêmio Açorianos, em 2014, o escritor e cineasta sul-rio-grandense Tabajara Ruas estabelece um intertexto entre o universo ficcional apresentado ao leitor e a Guerra dos Farrapos ou Revolução Farroupilha, revolta ocorrida na então província de São Pedro do Rio Grande do Sul, entre os anos de 1835 a 1845. Os acontecimentos são narrados e filtrados pela perspectiva de Minuano, jovem cavalo que vivia feliz, com seus pais e os três irmãos, numa estância localizada nos Campos de Cima da Serra. A alegria de Minuano se desfaz quando seus pais e os irmãos partem com os estancieiros e os peões para enfrentar a “Guerra revolucionária contra o Império opressor” (RUAS, 2016, p. 13), isto é, a revolta dos liberais que, durante o período regencial no Brasil, insurgiram contra o governo imperial. Os republicanos, representados por estancieiros e charqueadores, desejavam maior autonomia à província e exigiam o aumento dos impostos sobre o charque vindo do Uruguai, uma vez que aquele produzido no Rio Grande do Sul, embora em solo brasileiro, sofria uma taxaço muito maior. Diante disso, a fim de combater as medidas conservadoras e centralizadoras do governo regencial, os farrapos almejavam a proclamação da República Rio Grandense.

Ao longo da narrativa, Tabajara Ruas traz para o universo ficcional os acontecimentos pertencentes à Guerra dos Farrapos e os líderes que comandaram a revolta, mas realiza também uma releitura do episódio histórico ao ceder voz àqueles que foram silenciados pelo discurso oficial. Nesse sentido, podemos ler e compreender *Minuano* sob a perspectiva da metaficção historiográfica, subgênero literário proposto por Linda Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção* (1991)¹. Nesta obra, a pesquisadora canadense insere a metaficção historiográfica dentro da estética que ela denomina como pós-modernismo², apontando para a intrínseca e delicada relação existente entre literatura e história. A introdu-

* Doutoranda em Letras na Universidade Estadual de Maringá, Paraná, Brasil. E-mail: cintia.marson@hotmail.com.

¹ A obra foi publicada originalmente em 1987 sob o título *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*.

² Tendo em vista que o nosso objetivo neste trabalho é analisar os elementos da metaficção historiográfica em *Minuano* (2016), não discutiremos as ressalvas sob as quais compreendemos o pós-modernismo.

ção do novo subgênero permite questionar o discurso histórico, alicerçado na voz dos “vencedores”, cujo desdobramento faz avultar a perspectiva daqueles relegados à margem da sociedade e, portanto, também da história oficial. Segundo Hutcheon, “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais” (1991, p. 145). Tendo em vista que a história é altamente ideológica e se materializa por meio dos discursos, o subgênero proposto pela pesquisadora permite indagar e problematizar leituras unívocas e centralizadoras.

Para Hutcheon, a ficção histórica ou romance histórico, diferentemente da metaficção historiográfica, “segue o modelo da historiografia até o ponto em que é motivado e posto em funcionamento por uma noção de história como força modeladora” (1991, p. 151). A autora, a partir da definição atribuída por Georg Lukács ao romance histórico, estabelece três diferenças entre a ficção histórica do século XIX e a metaficção historiográfica. A primeira está relacionada ao fato de que Lukács acreditava “que o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra” (LUKÁCS, 1962 apud HUTCHEON, 1991, p. 151). Sendo assim, o protagonista do romance histórico é um tipo, síntese do geral e do particular. Em contrapartida, Hutcheon (1991) expõe que na metaficção historiográfica os protagonistas são os ex-cêntricos, aqueles que foram marginalizados e ocupam, portanto, o lugar periférico da história ficcional. A segunda diferença é que, para Lukács, “o romance histórico é definido pela relativa insignificância da utilização que dá ao detalhe”, segundo Hutcheon, a ficção pós-moderna possui dois modos de contestar essa característica: 1) usufrui das verdades e das mentiras do registro histórico; 2) ao contrário da ficção histórica, que geralmente incorpora e assimila tais dados com o intuito de promover a verificabilidade, a metaficção historiográfica incorpora esses dados, mas dificilmente os assimila. O que ela reconhece é a “acessibilidade textualizada” acerca da realidade do passado, pois somente temos acesso à versão registrada nos textos e discursos históricos. A terceira diferença está relacionada à configuração das personagens históricas, que no romance histórico assumem um papel secundário, visto que as figuras reais do passado concorrem para legitimar ou autenticar o mundo ficcional. No que se refere ao subgênero proposto por Hutcheon, “a auto-reflexividade metaficcional dos romances pós-modernos impede todo subterfúgio desse tipo, [...] conscientizando-nos da necessidade de questionar as versões admitidas da história” (HUTCHEON, 1991, p. 152). Para a autora, a metaficção historiográfica se vale de alguns recursos, como a paródia, a ironia e a intertextualidade, utilizados para recuperar a história oficial e, posteriormente, problematizá-la sob um viés altamente crítico. A paródia, por exemplo, permite:

Recuperar a história e a memória diante das distorções da ‘história do esquecimento’ (THIHER, 1984, 202), mas também, ao mesmo tempo, para questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em

continua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade (HUTCHEON, 1991, p. 169).

Assim sendo, por meio da paródia a ficção pós-moderna questiona e confronta a história, oferecendo ao leitor a possibilidade de acessar os acontecimentos sob outras perspectivas, rechaçando a visão unívoca proveniente de discursos hegemônicos. Além disso, a metaficção historiográfica salienta a concepção “de paródia como abertura do texto”, pois a intertextualidade pós-moderna contesta “o fechamento e o sentido único e centralizado” (HUTCHEON, 1991, p. 166). Ao reconstruir parte do passado de Rio Grande do Sul, Tabajara Ruas oferece ao leitor a oportunidade de compreender a história sob outro ponto de vista, refletir sobre as verdades outras, buscar referências extra textuais e intertextuais, a fim de atribuir significado ao próprio discurso ficcional em sua relação com a historiografia. Em *Minuano*, por meio da voz e da visão de um cavalo “crioulo”, como era chamado pelo sargento, o autor reconstrói o longo e violento episódio histórico que foi a Guerra dos Farrapos. O leitor é convidado a acompanhar a jornada de Minuano, personagem que participa da guerra civil e atua como testemunha de vários acontecimentos.

Paulatinamente, a literatura para crianças e jovens tem promovido textos que salientam a indissociável relação entre literatura e história, desafiando os leitores a acompanhar os intertextos construídos ao longo do enredo, as diferentes vozes e perspectivas que os constitui, contribui para desenvolver no leitor a capacidade de refletir e questionar o mundo à sua volta. Seguindo as reflexões de Turin, para nós, Minuano “se inscreve em um movimento de pensamento que afirma o direito e a necessidade que as crianças têm de conhecer o passado de seus antecessores” (TURIN, 2003, p. 47, tradução nossa)³. Diante disso, pretendemos evidenciar elementos da metaficção historiográfica construídos em *Minuano* e apontar de que maneira a obra pode contribuir para a formação do leitor crítico, capaz de refletir sobre si e o mundo que o cerca.

Minuano e a Guerra dos Farrapos

Na obra analisada, entramos em contato com o acontecimento histórico por meio de um ponto de vista um tanto quanto original e inusitado: o do cavalo crioulo, Minuano. A narrativa abre com a lembrança que Minuano tem de sua mãe: “Os olhos de minha mãe eram como estrelas. Estrelas brilham no escuro. Os olhos de minha mãe brilhavam no estábulo escuro, quando nos recolhiam nas noites de inverno, e aquele brilho afastava todos os medos” (RUAS, 2016, p. 7). Minuano é humanizado e vivencia sentimentos muito semelhantes àqueles vivenciados por jovens leitores, aos quais a obra é evidentemente direcionada. O protagonista se mostra sensível ao que acontece durante a guerra e, ao longo desse período de dez

³ [...] s’inscrit dans un mouvement de pensée qui affirme le droit et le besoin qu’ont les enfants pour grandir de connaître le passé de leurs aînés (TURIN, 2003, p. 47).

anos, vivencia situações que o faz amadurecer e compreender as implicações da batalha estabelecida.

Minuano, que vivia em plena alegria junto de sua família, é surpreendido com a notícia proferida pelos oficiais do exército, que, em nome do general Bento Gonçalves da Silva, comunicaram que todos ali estavam em guerra e, por isso, “precisavam de homens fortes e valentes para defender o Rio Grande” (RUAS, 2016, p. 13). Minuano, em sua infância, ao ouvir a palavra guerra pela primeira vez, ainda não compreendia seu significado: “Custei a entender o que era, por mais que eles explicassem. Mas essa palavra curta e sem graça mudou a vida de todos os que moravam lá na estância” (RUAS, 2016, p. 12). Chegado o dia de partir, os pais e os irmãos do pequeno cavalo, bem como os outros cavalos da estância, acompanham os farroupilhas, a fim de enfrentarem a guerra travada contra os imperiais. Minuano, que quando tinha apenas dez dias de vida foi atacado por um leão baio, carregava a marca do ataque sofrido, tornou-se manco, “defeituoso” aos olhos dos homens e, por isso, não pôde acompanhá-los. Na estância só permanecem Minuano, a Dona, uma índia charrua, dois peões idosos e alguns cavalos velhos.

Inesperadamente, Minuano acaba indo para a guerra, contudo, de uma maneira até então inimaginável, carregando o general Bento Gonçalves da Silva, que, certo dia, ao aparecer na estância solicita à Dona um cavalo para continuar a viagem. Ao descobrir que se trata do líder farroupilha, que fugiu do Forte do Mar na Bahia, onde fora preso pelos imperiais, a mulher cumpre a promessa feita para si mesma, a de que daria Minuano apenas para Bento Gonçalves. Era a primeira vez que o cavalo saía da estância e, apesar do medo e dos percalços encontrados pelo caminho, consegue cumprir sua missão. Ele e o general chegam à Viamão, onde estava o acampamento dos farroupilhas, e, de lá, prosseguem com o batalhão para a cidade de Piratini, onde “Bento Gonçalves jurou solenemente a Constituição e tomou posse do cargo de presidente da República Rio-grandense” (RUAS, 2016, p. 50).

Uma das características da metaficção historiográfica é a sua “auto-reflexividade metaficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 152), ou seja, o processo ficcional se torna matéria do romance e é encenado, discutido e apresentado ao leitor. Embora, em *Minuano*, o enfoque seja a releitura da Guerra dos Farrapos, o leitor, por meio da estratégia narrativa, adquire consciência de que aquela história se dá a partir das memórias do cavalo protagonista, que se dirige explicitamente a seu suposto leitor: “e pensei até, **vejam só o que foi que pensei**, adeus, leão baio” (RUAS, 2016, p. 32, grifo nosso); “**Confesso** que hoje me envergonho um pouco dessas soberbas da juventude” (RUAS, 2016, p. 45, grifo nosso); “A guerra, **e peço licença para dizer isso bem claro**, a guerra é uma boa bosta” (RUAS, 2016, p. 71, grifo nosso). Portanto, em certa medida, a narrativa corresponde ao aspecto metadiscursivo do subgênero proposto por Hutcheon (1991), fazendo que o leitor lance seu olhar para além da história narrada e reflita sobre os acontecimentos, pensamentos e discursos compartilhados pelo narrador. Recém-chegado a Piratini, Minuano logo teve sua função estabelecida pelo sargento:

Esse crioulo rengo vai carregar água para os soldados, e assim me botaram nas costas duas cestas trançadas de cordas e, dentro delas, barricas com água. Eu não sabia que era crioulo, me chamar disso foi uma surpresa e eu fui sabendo depois, pouco a pouco, o que era ser crioulo (RUAS, 2016, p. 51).

O fato de Minuano ser chamado de crioulo e o árduo trabalho que desempenhava são indícios de que a palavra crioulo, ali, significava servir extenuantemente aos farroupilhas, ser submetido a situações desumanas e atuar na linha de frente da guerra. Após algum tempo, o sargento lhe designa outra função: “agora, crioulo, tu vai servir na Brigada Ligeira de Netto, o famoso Corpo de Lanceiros Negros; lá só tem crioulo igual a ti” (RUAS, 2016, p. 53). Com as barricas de água nas costas, o cavalo, junto à coluna de bois que puxavam canhões, caminha para o Rio Pardo. As bandeiras abriam caminho, os tamborileiros tocavam seus tambores e os exércitos formavam filas enormes. Minuano, ao narrar esse momento, rememora o que sentia e realiza uma autocrítica: “Hoje sei que esse sentimento era uma grande idiotice, mas me senti importante no meio daquela multidão” (RUAS, 2016, p. 56). Quando jovem, no meio dos liberais, ainda não tinha compreendido as dimensões da guerra e seus efeitos, porém, ao revisitar os acontecimentos, mostra ter adquirido uma visão bastante diferente da época. O primeiro acontecimento bárbaro presenciado por Minuano se dá quando, sob a liderança do general Netto e do coronel Teixeira Nunes, os farroupilhas investem contra as trincheiras dos imperiais, que foram dizimados e queimados após o combate:

Era um fogo magro que foi engordando com o som de estalos, rugidos, pequenas explosões gasosas que começou a emitir e que me encheu de horror; som de carne e tecido e pele e osso e cabelo queimando e se espalhando no céu, numa nuvem escura [...]. Desde esse dia, comecei a ter mais medo de homem do que de leão baio (RUAS, 2016, p. 62).

O enfrentamento contra os imperiais e a terrível cena que presencia causam dor e sofrimento a Minuano, atemorizado pelas ações as quais o homem é capaz de executar. Esse episódio ficcionalizado por Tabajara Ruas se refere ao ocorrido na data de 30 de abril de 1838, quando, de acordo com Spencer Leitman (1979), historiador que se debruça há anos sobre a Guerra dos Farrapos, os republicanos, sob a liderança de Netto, Bento Manuel, Davi Canabarro e João Antonio da Silveira, lograram vitória sobre os imperiais, em uma batalha com mais de 350 mortos, culminando com a conquista da cidade de Rio Pardo.

Até o final do conflito, Minuano continua servindo no Corpo de Lanceiros Negros e, em seu relato, denuncia o modo como os escravos eram tratados: “Os negros eram como cavalos. Quando não serviam mais para o trabalho ou para a guerra eram abandonados, descartados ou abatidos” (RUAS, 2016, p. 65). A referência explícita ao Corpo que atuou na linha de frente da revolta farroupilha configura o que Hutcheon compreende como intertextualidade pós-moderna: “usa e

abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia” (1991, p. 157). Com o passar do tempo, Minuano compreende o motivo pelo qual foi servir aos Lanceiros Negros e, ao rememorar os fatos, revela a truculência vivida pelos escravos. Minuano conhece, então, Redemoinho, cavalo também crioulo e de propriedade de Fatumbi, e sua companheira, Moura, égua bonita e sorridente. A partir desse momento, ganham destaque na narrativa duas figuras centrais do Corpo: Fatumbi e Djinga. Fatumbi era um jovem angolano que, com oito anos, foi trazido para o Brasil. Minuano gostava especialmente “quando ele falava dos seus deuses, os orixás” (RUAS, 2016, p. 67). Djinga era namorada de Fatumbi, e dizia ser rainha. Nas brigas com a garota, ele dizia que seu reino estava distante e destruído:

Agora ela era escrava fugitiva e que, gostasse ou não, dependia dessa guerra que estavam lutando para saber o destino dela e ela retrucava com a voz subitamente dura que não era escrava. Nunca tinha sido escrava. Tinha sido escravizada à força, isso sim, e depois de muita luta, mas nunca aceitou a condição de escrava (RUAS, 2016, p. 69).

Avulta na obra a voz dos silenciados e oprimidos, denominados por Hutcheon (1991) como ex-cêntricos, aqueles que estão fora do centro, à margem do discurso ficcional. Isso ocorre porque “a metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença” (HUTCHEON, 1991, p. 151), no intuito de impedir a permanência de discursos excludentes e ressignificar a história a partir do olhar dos vencidos. Djinga não possuía cavalo, pois, sendo mulher no Corpo de Lanceiros, não tinha esse direito. “Mulher, nos exércitos daqueles tempos, só servia para fazer comida, lavar roupa e ajudar a montar e desmontar o acampamento” (RUAS, 2016, p. 71). Porém, a garota, diante de sua insistência, era a única que conseguia um cavalo para continuar a empreitada, ao que o sargento sempre lhe obrigava a desmontar. Frente ao comportamento de Djinga, o sargento acaba cedendo e permite que ela tenha a Minuano para montar e distribuir água para os soldados. O jovem cavalo, que agora vivia sempre perto de Djinga, ouvia os seus planos e ficava impressionado com sua força e valentia:

Aquela garota de olhar petulante, naquele mundo de homens embrutecidos pela guerra e pelas circunstâncias mais extravagantes (comparando com a lembrança da paz da estância onde nasci), olhava os homens de frente, olho no olho, e falava de igual para igual (RUAS, 2016, p. 73).

Minuano descobre que os planos de Djinga são dois: libertar o irmão preso na estância de um marquês e se tornar rainha. A garota divide o plano com quatro amigas e, em uma noite, todas partem para o local. Chegando lá, ela descobre que o irmão fora vendido para outra estância. Armadas, as garotas libertam os escravos da senzala e ateam fogo na casa grande. Lá fora, homens, mulheres e crianças libertos comemoram. Os vinte escravos são levados para o Corpo, a fim de

que junto com os outros escravos, possam também combater o império. Quando se dirigiam para a fronteira, Fatumbi marchava montado em Moura e Djinga em Minuano. Fatumbi, então, conta para sua amada os caminhos percorridos por ele quando trazido, à força, da África para o Brasil, e o relato da personagem angolana, apresentado por meio da voz de Minuano, adquire tom de denúncia diante do sofrimento imposto:

Fatumbi contou para Djinga que conhecia bem os tais castelhanos. Ao contrário dos outros cativos capturados na África, Fatumbi não foi levado para o porto da Bahia ou do Rio de Janeiro. Para fugir do alto imposto cobrado nos portos brasileiros, os traficantes portugueses montaram uma rede de contrabando alternativa, porém mais longa. [...] A jornada era dura. Muitos sucumbiam e os corpos eram abandonados nas areias das praias. O pai de Fatumbi pegou uma febre muito forte e morreu ao seu lado, delirando. Fatumbi, que estava acorrentado a ele, arrastou-o pela areia durante horas de crescente desespero. Quando os traficantes perceberam que ele estava morto, não encontraram as chaves do cadeado para separá-los. Com um golpe de facão, deceparam o braço do seu pai. Fatumbi tinha nove anos, mas não chorou. Queria ficar vivo e não chorar (RUAS, 2016, p. 85-86).

A dureza do relato de Fatumbi reforça a extrema crueldade a que os escravos eram submetidos quando trazidos para terras brasileiras. Desse modo, a narrativa privilegia o olhar do subalterno diante da história, e ao leitor é oferecido o conhecimento sobre o “outro lado da moeda” e a oportunidade de problematizá-lo. Com isso, a obra em pauta vai ao encontro do pressuposto da ficção pós-moderna, a qual “sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147). A atenção dispensada por Tabajara Ruas ao Corpo dos Lanceiros Negros é fundamental na obra, pois, ao contrário do que por muito tempo se propagou, os farroupilhas não eram miseráveis que vestiam maltrapilhos. Eram proprietários de terras, empresários, estancieiros e charqueadores e, portanto, ligados à elite gaúcha. No entanto, quem estava lutando nas trincheiras eram os escravos: negros, índios e mestiços. O Corpo dos Lanceiros Negros era formado sobretudo por escravos negros capturados pelos liberais, que, como também possuíam escravos e não desejavam perdê-los na guerra, acabavam por capturar aqueles pertencentes aos proprietários favoráveis ao Império e os forçavam a participar do combate, além de lhes prometer alforria (OLIVEIRA; CARVALHO, 2009). Os negros cativos não guerreavam por livre e espontânea vontade, mas se viam obrigados a participar do embate, pois desejavam liberdade. Além disso,

Lutar como lanceiro muitas vezes se mostrava como uma alternativa à vida em cativo, visto que, para além da miragem da liberdade ao final do conflito, a atuação no campo de batalha oferecia oportunidades de fuga, mesmo que a isso implicasse o temor e o medo diário da morte em

batalha, situação nada anormal de uma conjuntura belicosa (OLIVEIRA; CARVALHO, 2009, p. 69).

Ao fazer uma releitura dos acontecimentos envolvendo o Corpo dos Lanceiros Negros, Tabajara Ruas, de certo modo, insere em sua obra a paródia intertextual presente na metaficção historiográfica, que “encena as opiniões de determinados historiógrafos contemporâneos” (HUTCHEON, 1991, p. 164). A paródia não significa tratar com escárnio o texto histórico, embora possa fazê-lo; o que ela permite é questionar os discursos que perpassam a história. Nesse sentido, “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p. 165). Portanto, a paródia, ao referenciar o registro histórico, afirma-o para, posteriormente, criticá-lo. Afinal, para problematizar o passado, é preciso trazê-lo à tona.

Próximo ao desfecho da narrativa, Minuano narra o episódio que, na história, é conhecido como Massacre de Porongos, o qual, por muito tempo, permaneceu apagado dos registros historiográficos. Minuano recorda que, naquele dia, uma tropa imperial, sob o comando de Cabeça de Moringue, tentava cercar os rebeldes. Djinga confia a Fatumbi que “o Gavião andava muito contrariado e nervoso. A guerra já durava quase dez anos e a paz estava em lenta negociação no Rio de Janeiro. O ponto central da discórdia era o destino dos soldados negros, caso a paz fosse assinada” (RUAS, 2016, p. 89-90). Minuano relata que, na noite anterior ao massacre, o Corpo foi desarmado, todas as armas e munições foram trancadas em um grande baú, e a chave foi entregue a Davi Canabarro, novo líder dos farroupilhas. A inquietação tomou conta dos soldados: “Por que tinham mandado recolher as armas do Corpo?” (RUAS, 2016, p. 91). No dia seguinte, o exército de Cabeça de Moringue os surpreende. Eram mais de dois mil soldados contra não mais de trezentos lanceiros. Minuano, Djinga, Moura, Fatumbi, Gavião, os dois potriños, o sargento e mais quarenta guerreiros conseguem romper o cerco e escapar. O restante, em sua absoluta maioria, é dizimado. Minuano não sabe explicar como conseguiram fugir. “Não sei como. Nenhum de nós sabe como. Em farrapos. Sangrando. [...] O que aconteceu naquela noite de massacre em Porongos se resume a duas palavras: infâmia e horror” (RUAS, 2016, p. 95). De acordo com Leitman (1979), os últimos cinco anos da guerra foram marcados pelo enfraquecimento dos farrapos. Entre 1842 até meados de 1844, sob o comando do Barão de Caxias e Bento Manuel, os imperiais pressionaram os rebeldes, sobretudo as tropas de Canabarro. Contudo, a revolta não parecia estar perto de seu desfecho, pois, embora Caxias tivesse mais de seis mil homens espalhados na campanha sulina, os farrapos tinham muitos cavalos e contato com intermediários importantes na Banda Oriental. Eles não se rendiam. Em 1844, Caxias e Canabarro travaram um acordo, no qual o líder dos farroupilhas, traiçoeiramente, providenciou o desarmamento do Corpo de Lanceiros Negros, que foi atacado e, em sua maioria, dizimado pelos imperiais. Depois da bárbara carnificina, foi dado prosseguimento ao acordo de paz.

Ao trazer à baila o episódio histórico marcado pela traição de Canabarro aos farroupilhas, mais especificamente ao Corpo, Tabajara Ruas propicia ao leitor a história sob outro ponto de vista e por meio de uma voz dissonante dos discursos oficiais. As personagens Fatumbi e Djinga, desde o instante em que surgem na narrativa, ganham destaque e são construídas em sua singularidade. Por meio do relato de Minuano, elas ganham voz e vez. Ao focalizar a cultura dessas personagens, as condições desumanas com que os negros eram trazidos para o Brasil, o sacrifício daqueles que guerreavam nas trincheiras, a resistência da mulher, a formação do Corpo e o massacre ocorrido, a obra enquadra-se no uso de um recurso proveniente da metaficção historiográfica:

As margens e as extremidades adquirem um novo valor. O ‘ex-cêntrico’ – tanto como *off*-centro quanto como descentralizado – passa a receber atenção. Aquilo que é ‘diferente’ é valorizado em oposição à ‘não-identidade’ elitista e alienada e também ao impulso uniformizador da cultura de massa (HUTCHEON, 1991, p. 170).

Os ex-cêntricos, na narrativa juvenil analisada, passam a ocupar o centro. Os homens e as mulheres que realmente constituíram as tropas farroupilhas adquirem protagonismo na obra de Tabajara Ruas, que, ao retirar o foco sobre os dominantes, escancara as barbaridades sofridas pelos dominados, forçados a lutar por uma causa que não lhes traria benefício algum. Afinal, conforme afirma a pesquisadora Laura Dornelles (2010),

Boa parte das cláusulas de Ponche Verde soou em benefício das lideranças farroupilhas, e não diretamente às massas que lutaram em suas trincheiras. As dívidas que foram pagas pelo governo imperial não seriam as dos soldados farrapos, mas a de seus superiores. O destino da grande parte dos escravos, que ainda estavam vivos após o massacre que houvera em Cerro dos Porongos, também não foi o da liberdade (DORNELLES, 2010, p. 176).

Os escravos não conquistaram a tão sonhada alforria, motivo pelo qual lutaram ao lado dos republicanos. Os sobreviventes do massacre foram levados para o Rio de Janeiro, onde continuaram sujeitos à condição de escravos. Ademais, fundamentados em Bakos (1985), os pesquisadores Oliveira e Carvalho (2009) afirmam que vários líderes farrapos, anos após a guerra, ainda possuíam escravos. Os dez anos de guerra beneficiaram apenas a elite sul-rio-grandense em detrimento daqueles que, de fato, lutaram e perderam sua vida nos combates, ou, no caso dos sobreviventes, continuaram cativos. Por conseguinte, a obra, em consonância com as possíveis releituras realizadas pela metaficção historiográfica, “demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada” (HUTCHEON, 1991, p. 158). A visão de Minuano sobre a guerra vai sendo construída ao longo do enredo. Entre momentos de medo, entusiasmo, orgulho e inquietação, o cavalo, ao recordar as promessas feitas e os motivos pelos quais a guerra se iniciou, é enfático:

Dizem que essa guerra foi por causa do imposto sobre o charque. Não acredito numa coisa tão ridícula. Escutei muitos discursos falando em abolição, a maioria pura lorota, mas nunca ouvi nenhum político de cartola e colarinho alto ou um desses oficiais cheios de medalhas encherem o peito e conclamar os soldados a morrer lutando contra o imposto sobre o charque. Precisa ser muito idiota para ir morrer por uma coisa dessas. Não existe heroísmo nenhum na guerra, só dor e desespero (RUAS, 2016, p. 71).

Minuano passa por um processo formativo, ainda que em razão dos duros confrontos ocorridos, tornando-se capaz de refletir acerca da revolta, sobre a qual opina de maneira taxativa: “A guerra, e peço licença para dizer isso bem claro, a guerra é uma boa bosta. Só idiotas vão para a guerra” (RUAS, 2016, p. 71). Além disso, o protagonista avalia seu processo de amadurecimento: “Nesse tempo todo que passou, desde que saí da fazenda da Dona para trazer o general para o sul, minha coragem cresceu muito. Afirmo isso sem orgulho. Coragem cresce devagarinho dentro da gente. É preciso paciência. Depende da vida que cada um leva” (RUAS, 2016, p. 92). A narrativa encerra com Minuano, Moura, Djinga, Fatumbi e os poucos guerreiros restantes caminhando para um futuro ainda desconhecido. Djinga, ao afirmar que a guerra não terminou para eles, incita-os a procurar um lugar longe dos escravistas e fundar um quilombo. Sob o comando da destemida garota, eles avançam, e Minuano confia: “Eu carregava a rainha Djinga, que carregava o príncipe Oranian. E eu carregava também meu medo e minha coragem. [...] Avançávamos” (RUAS, 2016, p. 102). O desfecho – aberto e incerto, assim como o futuro das personagens – não recai sobre a elite farroupilha, mas sobre aqueles que foram submetidos à dominação e à opressão e, agora, tentam refazer suas vidas a duras penas.

Considerações finais

Os sentimentos vividos por Minuano, como o medo, o amor, o orgulho, a tristeza, a saudade e a dor são os mesmos experimentados pelos leitores em seu contexto real. O processo de amadurecimento e formação vivido por Minuano, certamente, refletirá no jovem leitor, que, ao longo da narrativa, é convocado a acompanhar o relato do jovem cavalo e estabelecer sentidos entre a história ficcional e a história oficial e a refletir criticamente sobre o episódio histórico que influi na história e na cultura de Rio Grande do Sul. Ao conferir voz a Minuano, Tabajara Ruas também denuncia a exploração animal ocorrida ao longo da guerra e destaca o papel que os cavalos tiveram no cruel embate, sem os quais “não haveria guerra” (LEITMAN, 2012, s.p.). Os elementos do subgênero literário proposto por Linda Hutcheon em *A poética do pós-modernismo* (1991) permitiram realizar a leitura de *Minuano*, empreendida neste trabalho. Com isso, não almejamos categorizar a obra estritamente como metaficção historiográfica, mas evidenciar de que maneira, sob a teoria proposta pela pesquisadora canadense, Tabajara Ruas constrói um novo olhar para a Guerra dos Farrapos, desta vez focalizando os “esquecidos” e apagados pela história.

Referências

- DORNELLES, Laura de Leão. “Guerra Farrroupilha: considerações acerca das tensões internas, reivindicações e ganhos reais do decênio revoltoso”. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, Rio Grande, v. 2, n. 4, p. 168-178, dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10409>. Acesso em: 20 fev. 2021.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- LEITMAN, Spencer Lewis. *Raízes sócio-econômicas da Guerra dos Farrapos*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- LEITMAN, Spencer Lewis. “A escravidão amarrou os farrapos ao Rio e ao Brasil”. [Entrevista concedida a] Zero Hora. *GZH*, Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2012/12/spencer-leitman-a-escravidao-amarrou-os-farrapos-ao-rio-e-ao-brasil-3982700.html>. Acesso em: 15 mar. 2021.
- OLIVEIRA, Vinicius P. de; CARVALHO, Daniela V. de. “Os lanceiros Francisco Cabinda, João Aleijado, preto Antonio e outros personagens negros na guerra dos Farrapos”. In: SILVA, Gilberto Ferreira da; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO, Luiz Carlos Cunha (org.). *RS negro: cartografias sobre a produção do conhecimento*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009. p. 63-82. Disponível em: <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/livros/rsnegro.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2021.
- RUAS, Tabajara. *Minuano*. 3. ed. Porto Alegre: BesouroBox, 2016.
- TURIN, Joëlle. La littérature de jeunesse et les adolescents. *Bulletin des bibliothèques de France*, França, v. 48, n. 3, p. 43-50, 2003. Disponível em: <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/35714-la-litterature-de-jeunesse-et-les-adolescents.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2021.

Recebido em 1º de fevereiro de 2022.

Aprovado em 31 de março de 2022.

Resumo/Abstract

Metaficção historiográfica em *Minuano*, de Tabajara Ruas: um novo olhar para a Guerra dos Farrapos

Cíntia Roberto Marson

Este artigo tem como objetivo analisar a narrativa juvenil intitulada *Minuano*, de Tabajara Ruas, sob a perspectiva da metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon (1991). Na obra, o escritor sul-rio-grandense realiza uma releitura da Guerra dos Farrapos, conferindo voz e vez aos silenciados pelo discurso da história oficial.

Pretendemos, então, evidenciar elementos da metaficção historiográfica construídos ao longo do enredo e de que maneira a obra pode contribuir para a formação do leitor crítico, capaz de refletir sobre si e o mundo que o cerca.

Palavras-chave: Metaficção historiográfica, Guerra dos Farrapos, Narrativa juvenil, *Minuano*, Tabajara Rua.

Historiographic metafiction in *Minuano* by Tabajara Ruas: a new look at the Ragamuffin War (Guerra dos Farrapos)

Cíntia Roberto Marson

The objective of this article is to analyse the youth narrative entitled *Minuano*, by Tabajura Ruas, from the perspective of the historiographic metafiction of Linda Hutcheon (1991). The writer from Rio Grande do Sul undertakes a rereading of the Ragamuffin War, giving voice and time to those silenced by the discourse of official history. We intend to highlight elements of historiographic metafiction constructed throughout the story and explore how the work can contribute to the formation of critical readers, able to reflect on themselves and the world around them.

Keywords: Historiographic Metafiction, Ragamuffin War, Youth Narrative, *Minuano*, Tabajara Ruas.