

TÂNIA TAMIRES DURÃES ZUBA

Ouro Preto na ficção de Rui Mourão (1991-2015)

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Outubro/2018

Tânia Tamires Durães Zuba

Ouro Preto na ficção de Rui Mourão (1991-2015)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ilca Vieira de Oliveira

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

MONTES CLAROS

Outubro / 2018

Dedico este trabalho aos meus pais, Glória e João, que sempre me motivaram a fazer o mestrado; aos meus irmãos, Cristina e Marcus, por acreditarem em mim e torcerem pelo meu sucesso; e a Wanderson por toda a paciência e por não me deixar desistir.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Capes por financiar meu trabalho com bolsa de estudo, tornando possível este trabalho.

À Fapemig (DEG) e à Capes (Proap) pelo apoio recebido para participar de eventos e para a realização de coleta de dados.

Acima de tudo, sou grata a Deus, por ser minha força nos momentos mais difíceis. Para Ele e por Ele são todas as coisas!

A minha mãe Glória, pelas orações, pelo ombro amigo, por ser a mulher em quem posso confiar e me espelhar.

A meu pai João, pelo incentivo e apoio constante.

A minha irmã Cristina, pela dedicação e por ser um exemplo a ser seguido, e a meu irmão Marcus, por desejar o meu melhor e me ajudar a tornar isso possível.

A meu noivo, Wanderson, por tantos conselhos que me ajudaram a continuar, pela paciência e pelo incentivo.

A minha amiga Raudeiza, pela amizade e pela confiança que me transmite.

Agradeço, principalmente, a minha orientadora, Dr^a. Ilca Vieira de Oliveira, pelo auxílio, por toda a aprendizagem e por todos os conselhos. Este trabalho não teria sido possível sem ela.

Aos meus mestres, por todo o conhecimento.

Aos meus amigos e familiares, sou muito grata por tudo. Muito obrigada!

Sobre o tempo, sobre a taipa,
a chuva escorre. As paredes
que viram morrer os homens,
que viram fugir o ouro,
que viram finir-se o reino,
que viram, reviram, viram,
já não veem. Também morrem.

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar como a cidade de Ouro Preto é recriada em *Boca de chafariz* (1991), *Quando os demônios descem o morro* (2008) e *Mergulho na região do espanto* (2015), trilogia escrita por Rui Mourão. Em busca de encontrar a resposta para o problema, em um primeiro momento, fizemos a leitura atenta dos romances, observando a cidade e outros elementos, como a preservação e a memória. Em seguida, estudamos os textos teóricos e críticos que fundamentaram a nossa pesquisa. Foi possível perceber que os três livros abordam perspectivas distintas sobre o espaço urbano: em *Boca de chafariz*, os fantasmas se tornam narradores e recriam um lugar que é assombrado pelas chuvas e outro que é invisível; em *Quando os demônios descem o morro*, o autor assume a voz narrativa e é criada uma cidade utópica; por fim, em *Mergulho na região do espanto*, o narrador é um espectro que viaja para Ouro Preto em busca de respostas e depara-se com uma cidade fantasma. Dessa maneira, o ambiente na trilogia é recriado demonstrando as diversas facetas e as evoluções históricas de um lugar que hoje é Patrimônio Cultural da Humanidade.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; literatura de Minas Gerais; Rui Mourão; preservação; memória; Ouro Preto.

ABSTRACT

This work aims to analyze the way the city Ouro Preto is recreated in *Boca de chafariz* (1991), *Quando os demônios descem o morro* (2008) and *Mergulho na região do espanto* (2015), trilogy books by Rui Mourão. At first, in order to find the answer to the problem we made a careful reading of the novels, observing the city and other elements such as preservation and memory. Then, we studied the theoretical texts and reviewers that were the foundation of our research. We could perceive that the three books approach different perspectives on the urban space: in *Boca de chafariz*, the ghosts become narrators and recreate a place that is haunted by the rain and another that is invisible; in *Quando os demônios descem o morro*, the author is presented as the narrative voice and a utopian city is created; finally, in *Mergulho na região do espanto*, the narrator is a ghost that travels to Ouro Preto in search of answers and faces a ghost town. In this way, the environment in the trilogy is recreated demonstrating the diverse facets and historical evolution of a place that today is a Cultural Heritage of Humanity.

KEYWORDS: Brazilian Literature; literature from Minas Gerais; Rui Mourão; preservation; memory; Ouro Preto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – ASPECTOS NARRATIVOS DA TRILOGIA	13
1.1 <i>Boca de chafariz.....</i>	16
1.2 <i>Quando os demônios descem o morro.....</i>	23
1.3 <i>Mergulho na região do espanto</i>	32
CAPÍTULO 2 – OURO PRETO: O PATRIMÔNIO HISTÓRICO, A MEMÓRIA E O MUSEU	41
2.1 Patrimônio histórico, memória e identidade	42
2.2 O museu como lugar de memória	51
2.3 A memória individual.....	65
CAPÍTULO 3 – OURO PRETO: A PAISAGEM, A CIDADE E A RUÍNA	77
3.1 A cidade invisível.....	79
3.2 A cidade utópica.....	87
3.3 A cidade fantasma	99
3.4 O papel do ouro na construção da cidade.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
BIBLIOGRAFIA	123

INTRODUÇÃO

“Que a sede de ouro é sem cura,
e, por ela subjugados,
os homens matam-se e morrem,
ficam mortos, mas não fartos.

(Ai, Ouro Preto, Ouro Preto,
e assim foste revelado!)”

(Cecília Meireles)

Este trabalho tem como tema a imagem da cidade de Ouro Preto esboçada em *Boca de chafariz* (1991), *Quando os demônios descem o morro* (2008) e *Mergulho na região do espanto* (2015), livros que compõem a trilogia de Rui Mourão sobre a cidade. Escritos e publicados em períodos diferentes, os textos (re)criam o espaço urbano que carrega a história da descoberta do ouro, apresentando as três narrativas traços semelhantes, os quais são abordados com distintas perspectivas.

Rui Mourão¹, nascido em 1929, teve desde muito jovem contato com a literatura. Inicialmente, o estudante de Direito atuou como crítico literário, publicando em 1950 seu primeiro texto, sobre *Sagarana*, de Guimarães Rosa, no jornal *A Manhã*. A partir dessa publicação, foi convidado por Fábio Lucas para integrar o grupo que lançou a revista *Vocação* e, juntamente com Affonso Ávila e o próprio Fábio Lucas, fundou, sete anos depois, a revista *Tendência*, da qual assumiria a direção em 1960. Como escritor, sempre esteve envolvido com atividades relacionadas à cultura, por isso conseguiu diversos prêmios, como a medalha da Inconfidência, grau Insígnia, em 1958. No entanto, nunca deixou de se dedicar à escrita de romances, carreira que almejava quando ainda estudava a ficção de escritores brasileiros. Além disso, atuou também como professor de Literatura Brasileira na Universidade de Brasília, enquanto escrevia sobre Graciliano Ramos e tentava desenvolver *Curral dos crucificados*, que só foi concluído após seu retorno dos Estados Unidos².

¹ A biografia de Rui Mourão foi organizada por Haydée Ribeiro Coelho (2004); selecionamos os aspectos que consideramos mais relevantes para este estudo e elaboramos uma síntese.

² O escritor demitiu-se da Universidade de Brasília em 1965, durante a ditadura militar, e se transferiu para os Estados Unidos, onde lecionou até 1968.

Rui Mourão desempenhou diversas funções que contribuíram significativamente para o desenvolvimento dos estudos literários. O citado ensaio sobre Graciliano Ramos (MOURÃO, 1969) foi publicado de forma independente, ao voltar dos Estados Unidos para o Brasil, com o selo *Tendência* e sem contar com o apoio de editoras, mas ainda assim foi um sucesso editorial, comentado pela imprensa de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Além dessa publicação, o escritor mineiro passou a compor a Comissão de Redação do Suplemento Literário do Jornal *Minas Gerais* e, após pouco tempo, foi nomeado seu editor, cargo do qual foi demitido dois meses depois. Era o período da ditadura militar, e ele foi considerado subversivo.

Naquele momento, participou como organizador de números especiais da publicação da Imprensa Oficial, cargo que exigia muita pesquisa e envolvimento com autores e ilustradores, atividades que foram estimulantes para a posterior escrita de seus romances. Com seu retorno ao país, foi possível dedicar maior tempo à elaboração de textos literários, atividade que até então era exercida nos intervalos, principalmente devido às pesquisas para o curso sobre Graciliano Ramos.

Na coleção “Encontro com Escritores Mineiros”³, organizada por Haydée Ribeiro Coelho (2004), Rui Mourão afirma, em depoimento, que seu trabalho de crítica esteve relacionado com o de romancista e que as atividades na área da cultura foram importantes para seu amadurecimento como escritor. Enquanto se dedicava à crítica, também escrevia novelas; a primeira foi publicada pouco antes de ele começar a lecionar em Brasília, com o título *As raízes*, e deu ao escritor o Prêmio Cidade de Belo Horizonte em 1955. Somente após 15 anos seria lançado seu romance, *Cidade calabouço* (1973), que teve uma ampla acolhida da crítica e, desde então, diversos romances foram escritos por ele⁴.

Em sua produção literária, podemos observar o quanto o romancista se dedica a trazer os espaços de Minas Gerais nos livros, resgatando, em alguns deles, a história e a cultura do estado onde nasceu. Tal aspecto é resultado de seu envolvimento com o patrimônio público mineiro, pois ele exerceu diversos cargos administrativos nessa

³ A coleção inclui um livro intitulado *Rui Mourão*, que apresenta um depoimento do escritor mineiro e seus dados biográficos.

⁴ Além dos dois romances mencionados, Rui Mourão publicou: *Jardim pagão* (1979), *Monólogo do escorpião* (1983), *Boca de chafariz* (1991), *Servidão em família* (1996), *Invasões no carrossel* (2001), *Quando os demônios descem o morro* (2008) e *Mergulho na região do espanto* (2015).

área, como a administração do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, função que assumiu em 1972 e que desempenhou até 2017⁵. Seu primeiro livro sobre Ouro Preto, publicado em 1984 com o título *Museu da Inconfidência*, expõe a história do edifício, a descrição de peças, a estrutura da exposição e apresenta também textos de Francisco Iglésias. Em 1991, publicou o romance *Boca de chafariz*, com o qual foi contemplado com o Troféu Francisco Igreja, como o melhor romance do ano, e com o Prêmio Pegaso de Literatura Latinoamérica. No ano de 2008, publicou *Quando os demônios descem o morro* e, em 2015, completou sua trilogia de romances sobre a cidade lançando *Mergulho na região do espanto*.

Em *Boca de chafariz*, os fantasmas se tornam os narradores em diversos capítulos e criam uma espécie de autobiografia, já que relatam a própria história, enquanto refletem sobre a situação de Ouro Preto, que é assombrada pelas chuvas em 1979. No entanto, além dos espectros, um narrador observador também ganha voz para expor a história dos vivos, os habitantes da cidade, governadores, restauradores e historiadores que lidam com a destruição causada pela chuva.

No segundo livro, *Quando os demônios descem o morro*, os fantasmas dão lugar ao autor que assume a voz narrativa. O leitor se depara com um narrador em primeira pessoa, que exerce a função de diretor do Museu da Inconfidência e que também se nomeia Rui Mourão. Há no enredo traços biográficos semelhantes aos do próprio autor, o que permite discutir a autoria.

Já no último livro, *Mergulho na região do espanto*, o narrador-personagem é um espectro. Ele recebe a visita de fantasmas que o fazem partir para Ouro Preto e iniciar um estudo sobre o metal precioso que levou tantas pessoas à perdição. Durante essa investigação, o protagonista se encontra com diferentes personagens que apresentam um discurso sobre a própria história, discurso que se confunde com a voz narrativa, tornando-se, em diversos momentos, difícil a separação.

Para o estudo, tomamos como suporte teórico *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune (2008), que fundamentou os apontamentos sobre esses distintos narradores. Para a investigação sobre os monumentos e patrimônios, apoiamos-nos na teoria de Michel de Certeau (2008), Jacques Le Goff (2003), entre outros. Por fim,

⁵ Rui Mourão ocupou o cargo de diretor do Museu da Inconfidência por 43 anos e se despediu da função em 2017, sendo substituído pela arquiteta restauradora Deise Cavalcanti Lustosa.

consideramos os estudos sobre cidade de Sandra Jatahy Pesavento (2002) e Carlos Antônio Brandão (2006). Todas as análises foram embasadas nos estudos teóricos sobre narrativa contemporânea de Jaime Ginzburg (2012) e Regina Dalcastagnè (2001, 2003 e 2005), uma vez que entendemos que há uma ruptura com os romances tradicionais, e que isso influencia a construção dos espaços.

No primeiro capítulo discutiremos sobre alguns elementos narrativos, como a fragmentação e a autoria, pois consideramos que eles se relacionam com a investigação da cidade no texto. Analisaremos os traços da biografia do autor na escrita ficcional, porque em *Boca de chafariz* ele ganha a voz do diretor do Museu da Inconfidência; em *Quando os demônios descem o morro*, o protagonista não só é o diretor do Museu como também recebe o mesmo nome de Rui Mourão e a sua biografia; já no último romance, alguns aspectos biográficos do autor também constituem o texto como sendo do personagem. Além disso, examinaremos como se dá a narrativa fragmentada, própria de textos contemporâneos, que faz com que a cidade também seja vista dessa forma.

No segundo capítulo será feita uma análise sobre a preservação e a memória do espaço urbano. Por se tratar de uma cidade histórica, Ouro Preto carrega consigo todas as questões acerca dessas temáticas, e o autor não se exime de abordá-las.

Já no terceiro capítulo, investigaremos a criação da cidade nos três livros, tendo em vista as discussões anteriores sobre fragmentação, traços biográficos, preservação e memória. Também analisaremos nesse capítulo o modo como o ouro é representado na narrativa e como ele se relaciona ao espaço urbano.

E, nas considerações finais, apresentaremos os resultados desta investigação sobre a construção da cidade no texto literário e fechamos nossa reflexão respondendo aos questionamentos levantados no início desta pesquisa.

CAPÍTULO 1
ASPECTOS NARRATIVOS DA TRILOGIA

De que forma a cidade de Ouro Preto é construída na trilogia de Rui Mourão? Para responder a esse questionamento, concentrar-nos-emos, neste primeiro capítulo, em investigar alguns aspectos narrativos gerais da trilogia, que contribuem para uma melhor análise da cidade. São eles a fragmentação e os traços biográficos do autor na narrativa.

Boca de chafariz, como já dissemos, primeiro livro da trilogia sobre Ouro Preto, apresenta a cidade em diversos momentos históricos, como o da chuva ocorrida em 1979 e o do reconhecimento da cidade como Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco, em 1980. Nesses momentos, as vozes do passado tornam-se narradoras, questionam o presente e apresentam Ouro Preto como o lugar onde ocorreu uma conspiração política, no tempo da Colônia (século XVIII), a qual consistiu em um movimento separatista contra a derrama e o poder português e ficou conhecida como Inconfidência Mineira.

Os fantasmas pairam sobre a cidade que está sendo destruída pelas chuvas e criam imagens em suas narrativas, construindo-a em seus dois momentos (passado histórico e presente do texto). Os espectros que ganham vozes são Luís da Cunha Menezes (foi governador da Capitania de Minas Gerais), Antônio Dias de Oliveira (bandeirante), Tiradentes (o alferes e líder da conspiração mineira) e Aleijadinho (o grande escultor e arquiteto mineiro). Além deles, outro narrador – em terceira pessoa – aparece no livro para expor o momento em que Ouro Preto é afligida pelas chuvas e para apresentar as histórias de personagens “vivos” que tentam impedir que a cidade seja destruída, como o ministro da Educação e Cultura, o restaurador Jair Afonso Inácio e o presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o historiador Tarquínio J. B., entre outros. Haydée Ribeiro Coelho aponta que “as vozes do passado, ligadas à História de Ouro Preto, interpretam o presente e, aquelas do presente iluminam o passado” (COELHO, 1993, p. 170), o que demonstra que o tempo envolve a cidade no modo como ela é retratada e que as diversas vozes que se fazem presentes na narrativa são importantes para a interpretação do passado e do presente.

Quando os demônios descem o morro é o segundo livro da trilogia sobre Ouro Preto, publicado em 2008. Nessa narrativa, deparamo-nos com um protagonista que se encontra preso e que, por isso, começa a escrever. Ele narra o que aconteceu antes da sua prisão, bem como o que acontece enquanto está encarcerado. Essa narração intercala a Ouro Preto do século XVIII com a do século XXI, pois o narrador-personagem exerce a função de diretor do Museu da Inconfidência, local que resgata a história do levante mineiro e a apresenta aos visitantes. Assim como em *Boca de chafariz*, o segundo romance também é delineado pelas contradições entre presente da narrativa e passado, ficção e realidade, tradição e modernidade. Além disso, durante toda a narrativa há reflexões acerca da cidade histórica tradicional (do período da exploração do ouro) e da cidade histórica que se adapta à modernidade (e aos novos tipos de construção, de transporte, de vestimenta, dentre outros), o que provoca ponderações sobre patrimônio histórico e monumentos.

Mergulho na região do espanto, último livro de Rui Mourão, foi publicado em 2015 e completa a trilogia. O romance apresenta um narrador fantasma que viaja de volta a Ouro Preto para buscar respostas e encontrar seu caminho. Trata-se de um personagem que desejava muito se tornar escritor, mas que, depois de perder o pai, é obrigado a assumir as responsabilidades da casa e, por isso, torna-se um contabilista. Após a morte da mãe, ele retorna para sua cidade natal, Belo Horizonte, deixando para trás Ouro Preto, e é então que começa a estudá-la. O interesse pela história da cidade mineira torna-se uma espécie de salvação para o personagem, que se sentia como que estrangeiro em sua própria terra.

Em um de seus estudos, o protagonista recebe a visita de um fantasma: Gamaliel Estrôncio, que o convence a ir a Ouro Preto, porque estaria sendo aguardado lá. O pedido é atendido, e o narrador retorna para a cidade, onde passa a receber visitas de diversos espectros que narram suas histórias pessoais envolvendo ouro e ambição. Não há, então, uma centralidade no protagonista, já que cada capítulo é narrado por diferentes fantasmas. Trata-se de relatos do passado, desde o momento em que foi descoberta a primeira pepita de ouro em Minas Gerais. Ademais, o protagonista, ao receber a visita dos espectros, sente como se as histórias pertencessem a ele, e não aos visitantes.

Passemos à análise de cada uma das três narrativas.

1.1 *Boca de chafariz*

Desde o título, *Boca de chafariz* apresenta elementos que conduzem a questões que permeiam a narrativa. Um deles é o substantivo “boca”, que inicialmente remete à parte do corpo humano, a cavidade na face por onde é possível se alimentar e falar; no título do livro, a palavra “boca” aparece determinada pelo complemento “de chafariz”, referindo-se, então, nesse caso, à bica do chafariz, por onde sai a água. Essas águas podem ser uma metáfora para as vozes que saem pela boca e as que envolvem os chafarizes das praças e das ruas da cidade, onde histórias são contadas e a tradição oral é mantida. Segundo Agostinho Vieira Neto, “Na obra, as águas tornam-se as vozes portadoras das diversas faces da cidade de Ouro Preto/Vila Rica. Como a água, as vozes espalham-se pela cidade” (VIEIRA NETO, 1996, p. 102) e, assim, as várias vozes que conduzem a narrativa desse romance compõem uma história da cidade.

Entendemos, a partir disso, que o título ainda é uma menção às águas que envolveram a Ouro Preto de 1979, as quais também estão relacionadas à memória, que pode ser considerada fluida e até mesmo turva (FIGUEIREDO; GOUVÊA, 2001). Se o texto é formado por essa multiplicidade de vozes, a cidade, nele, é formada por inúmeras imagens que são elaboradas por cada narrador, apresentando diferentes concepções do passado histórico.

Mikhail Bakhtin (2002) desenvolveu uma teoria sobre as vozes nos romances, apontando que essa multiplicidade de vozes expressa uma diversidade social. Inicialmente, seus estudos sobre esse tema estavam relacionados à obra de Dostoiévski, no entanto, posteriormente, ele estendeu o conceito de polifonia para todo o gênero do romance. Segundo o teórico,

o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, falas das gerações, das idades, das tendências, das autoridades [...] enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado da sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. (BAKHTIN, 2002, p. 74).

Em *Boca de chafariz*, vozes individuais assumem um discurso de acordo com o posicionamento ocupado no passado histórico. Tiradentes, por exemplo, direciona suas falas para um juiz, como numa espécie de testemunho, já que o que marcou a história dele foram o julgamento e a morte em consequência deste; Antônio Dias, bandeirante responsável por explorar o território mineiro e fundar, em Ouro Preto, o bairro – antigo arraial – que receberia posteriormente o seu nome, e desenvolve reflexões sobre a cidade baseadas no surgimento dela e de suas vilas; Luis da Cunha Meneses, “capitão-general e governador da Capitania de Minas Gerais” (MOURÃO, 1992, p. 47), como ele próprio se apresenta em seu capítulo, questiona o presente com uma postura de líder; já Aleijadinho pensa o momento a partir da própria história de vida, do modo como foi criado, dos seus trabalhos como escultor, entalhador e arquiteto, mas, acima de tudo, a partir dos sofrimentos que passou com a doença que o acometeu e debilitou. Assim, cada voz traz traços pessoais que ajudam a compor, dentro da narrativa, uma diversidade social de linguagens, uma vez que cada um dos narradores relata histórias com uma postura diferente, fazendo com que o livro seja organizado por meio de vozes individualizadas, produzindo uma estratificação.

Em *Mergulho na região do espanto* também há capítulos que trazem relatos isolados, em uma fragmentação parecida com a do primeiro livro. Contudo, nele é possível perceber uma pequena dependência entre o discurso dos espectros e o do narrador. Isso acontece porque o protagonista se apropria em diversos momentos do relato que está ouvindo, como se fosse dele mesmo, por se identificar com ele ou para questioná-lo. Embora a narrativa do fantasma também possa ser lida isoladamente, neste caso isso não aconteceria sem que houvesse um prejuízo para a compreensão do todo do texto, pois o leitor não conseguiria entender as duas vozes que se misturam no relato – a do narrador fantasma e a do espectro visitante – e que por vezes se tornam apenas uma.

Cada espectro que faz um relato em *Boca de chafariz*, o faz a partir de um objetivo pessoal e de um desejo individual. Antônio Dias, por exemplo, em seu discurso saudoso do tempo da colonização, parece almejar que tudo volte a ser como antes da independência do Brasil, tempo que, para ele, era bem melhor, pois ele liderava um grupo de procurava ouro; já Tiradentes aspira ao reconhecimento pela

injustiça do que sofreu (uma vez que, como dissemos, seu relato é dirigido ao juiz). O desejo da polifonia seria reunir essas distintas vontades em uma combinação.

Além disso, as vozes podem representar os discursos daqueles que não foram ouvidos no período da Inconfidência (os marginalizados, calados). São os personagens que finalmente podem expressar a sua visão sobre o assunto e mostrar que a história possui diferentes versões. Essa possibilidade de dar voz aos excluídos é própria da literatura contemporânea, conforme expõe Jaime Ginzburg ao assinalar que isso se afasta da tradição brasileira, que apresentava uma literatura patriarcal com narradores homens, brancos e que obedeciam a regras e leis (GINZBURG, 2012). Na narrativa contemporânea, “alguns escritores têm desafiado essa tradição, priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira. [...] Trata-se de um desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados”. (GINZBURG, 2012, p. 200).

No livro, vozes como a de Tiradentes e a de Aleijadinho podem contar a “sua” versão da história e apresentar “seu” olhar sobre Ouro Preto. As diversas versões são apresentadas, no texto, justamente porque marcadas pela vivência distinta de cada personagem, o que aumenta, assim, a possibilidade de ter uma história mais complexa e completa.

Não é somente dando voz aos silenciados que Rui Mourão rompe com a tradição, mas também por meio da estrutura do texto. *Boca de chafariz* é escrito em capítulos que ora são narrados por um narrador-personagem, ora por um narrador-observador, apresentando uma estrutura que, segundo Maria do Carmo Lanna Figueiredo e Daniel Luís Gouvêa, “parece bem de acordo com a aventada transgressão, quando se divide em capítulos enunciados alternadamente por narradores em primeira pessoa e pelo narrador em terceira pessoa que canaliza a voz de seu autor implícito”. (FIGUEIREDO; GOUVÊA, 2000, p. 3). As vozes dos fantasmas narram em primeira pessoa, analisando e questionando a situação de Ouro Preto, reflexão guiada pelos relatos dos acontecimentos do passado, a partir de uma visão pessoal. Assim, podemos encontrar nos capítulos narrados pelos fantasmas aspectos que não encontramos nos capítulos narrados em terceira pessoa.

É importante observar que todas as análises feitas, nos capítulos em primeira pessoa, sobre a condição da cidade no momento da escrita do livro são envolvidas

com a história do fantasma que narra, numa espécie de autobiografia. Tal propriedade pode ser observada no capítulo em que Tiradentes ganha voz, quando ele narra sua história e se posiciona, questionando-a, como se lê em: “Quem era eu para ter a pretensão de estar decidindo sobre o destino dos companheiros? Que distorção de orgulho era aquela que me levava a considerar mais culpado e mais perigoso, quando na verdade mais insignificante eu sabia ser a minha pessoa?”. (MOURÃO, 1992, p. 79). Como vemos, o narrador não faz perguntas sobre a cidade do tempo presente da narrativa, mas sobre as decisões que tomou no passado e que definiram a sua história. Isso torna a narrativa intimista, revelando uma escrita de cunho confessional.

Além dos questionamentos sobre a própria vida, que se fazem presentes nos capítulos narrados pelo personagem, Tiradentes também não deixa de mencionar a catástrofe que assola Ouro Preto no presente da narrativa, o que comprova que seu testemunho é escrito depois de morto (como fantasma), e não ainda quando vivo e condenado à morte. Vejamos:

Essas lembranças me ocorrem no momento em que a tempestade abala os alicerces de Ouro Preto e cada um, como a avestruz, mete a cabeça debaixo das suas penas, apavorado diante do que, parece, vai conduzi-lo ao extermínio. Num instante de fraqueza, podemos ser vítimas do medo e temer pelo nosso futuro. Mas temos que lutar e confiar. E isso é que é indispensável. Ouro Preto não desaparecerá sob o desmoronamento das suas encostas como Minas Gerais não sucumbiu aos desmandos portugueses. (MOURÃO, 1992, p. 79).

O personagem reflete sobre a situação da cidade no momento da escrita e chega à conclusão de que nada acontecerá com aquela. Essa certeza só é alcançada porque ele se lembra do passado e de como foi possível vencer o período em que o Brasil era colônia de Portugal. Os acontecimentos dos tempos remotos e a sua condenação à morte servem para encorajar a população que enfrenta o medo de ser destruída pela tempestade. Além dessa reflexão, Tiradentes também conclui que é – e se sente como – um sobrevivente, pois o fato de estar vivo na memória da população mineira é uma forma de sobreviver e ter seus sacrifícios eternizados.

Esse caráter intimista também faz parte dos capítulos narrados por Aleijadinho. Há uma ênfase na história de vida do personagem; o que a História não dá conta de alcançar, a ficção constrói. Leiamos:

Quando a tempestade vergasta Ouro Preto e uma convulsão sísmica ameaça sucumbir a cidade inteira, o meu coração, que tanto amou essas ruas, essas casas e esse povo, permanece insensível. Por rápido momento até, numa espécie de abuso, veio-me um pensamento: imaginei que talvez não desgostaria se, resguardando o povo e tudo aquilo de que ele necessita para viver, a minha obra fosse arrasada – não somente aqui, também nos outros lugares – para a morte definitiva da minha memória. (MOURÃO, 1992, p. 99).

Ao contrário do posicionamento assumido por Tiradentes, Aleijadinho apresenta uma postura melancólica e sem esperança. Para o artista, ter suas obras eternizadas não é sobrevivência, mas martírio, e ele imagina a destruição da memória, embora saiba que isso não é possível: “os objetos que criei jamais serão destruídos, da mesma forma que é impossível a destruição da cultura de um povo”. (MOURÃO, 1992, p. 100). Esse estilo nos capítulos é inspirado em sua vivência. Durante toda a narrativa, Aleijadinho lamenta a doença que o aflige e, como Tiradentes, questiona as escolhas que fez em vida, admitindo a mudança de personalidade, provocada pela enfermidade, e que fez com que ele assumisse um tom de lamentação: “Mas quanto mais se acentuava a desgraça física e mais sentia olhares apiedados à minha volta, maior revolta se concentrava em meu coração”. (MOURÃO, 1992, p. 98).

Então, os relatos pessoais que envolvem as narrativas feitas pelos fantasmas fazem com que o leitor recrie a cidade com percepções diferentes, seja de esperança, melancolia ou raiva. Sobre os questionamentos que os narradores-personagens fazem sobre sua autobiografia e sobre a história da cidade, enquanto analisam o presente, Ilca Vieira de Oliveira aponta que:

Na medida em que cada fantasma relata a própria história de vida, existe na narrativa uma espécie de escrita autobiográfica. Em busca de uma identidade, o *sujeito-fantasma* procura contemplar a sua própria imagem em contraponto com a do outro, a da cidade. Na viagem que faz ao passado, o *sujeito-fantasma* relata a história da origem e construção daquela. (OLIVEIRA, 2012, p. 166).

Dessa maneira, os personagens, ao retornarem ao passado e recontarem sua própria história e a da cidade, o fazem numa tentativa de se descobrir e de encontrar uma identidade. Como lemos no trecho narrado por Tiradentes, há uma necessidade de entender o eu do passado e a razão por que tomou determinadas atitudes, o que se torna evidente na pergunta “Quem era eu?”. Assim, encontramos, na narrativa polifônica, vozes que retomam o passado e assumem um posicionamento mais subjetivo, mostrando novas perspectivas de leitura da história de Ouro Preto a partir da própria autobiografia.

Outro aspecto que contribui para o caráter intimista que marca os capítulos narrados pelos fantasmas é a organização dos diálogos. Enquanto os trechos em terceira pessoa são permeados por falas transcritas em discurso direto, os narrados pelos fantasmas não transcrevem vozes diferentes das do narrador, constituindo assim monólogos, o que acentua a escrita de si.

Os personagens da Inconfidência são, portanto, construídos no texto literário de forma que possam criar uma autobiografia e uma identidade da cidade. É indiscutível a incapacidade de alcançar tudo o que realmente aconteceu naquele período histórico, no entanto, neste viés a ficção surge como uma solução para preencher as lacunas. O livro traz ainda outros personagens que ocupam tempos e contextos diferentes para além da Inconfidência; nesta rápida análise, apenas fizemos um recorte para que seja possível entender como se dá a polifonia em *Boca de chafariz* e a sua função na construção da cidade.

Essa multiplicidade de vozes é uma ferramenta para que seja possível ver Ouro Preto a partir de diferentes ângulos. Isso nos mostra que a cidade pode ser interpretada de acordo com a identificação que cada personagem estabelece com o ambiente. Podemos ver a Ouro Preto dos fantasmas, a Ouro Preto dos restauradores, a Ouro Preto dos estudantes e a dos turistas. Esses diversos olhares possibilitam uma construção ampla da cidade.

Boca de chafariz apresenta diferentes relatos que são intercalados sem uma ordem determinada, compondo fragmentos e versões diferentes de uma mesma história. Dessa forma, o livro constitui uma narrativa polifônica, cuja estrutura é fragmentada. Cada relato, mesmo que apresente versões diferentes, pois são narrativas com pontos de vista divergentes, integra uma unidade e tem como centro a

cidade e sua preservação. Um exemplo é o trecho narrado por Luís da Cunha Menezes:

Quais os heróis que acabaram consagrados? Os conspiradores de 1789, ex-contrabandistas, exploradores, simples aventureiros ou invejosos, que tiveram a glória de poder habitar a Casa da Câmara e Cadeia, transformada em Panteão dos Inconfidentes, como se não se tratasse de criminosos políticos e traidores da coroa [...]. (MOURÃO, 1992, p. 55).

Luís da Cunha Menezes apresenta seu posicionamento diante das mudanças feitas na cidade desde sua morte, como a consagração dos heróis inconfidentes. Ele se opõe ao discurso que os exalta, o discurso romântico, e aborda os acontecimentos de forma diferente: crítica e irônica. Se, para ele, os inconfidentes não são heróis, para Tiradentes eles são, pois este não assume a mesma postura e inicia sua narração apontando que “ser herói é estar com a cabeça espetada no alto de um poste no centro da praça principal de Vila Rica”. (MOURÃO, 1992, p. 71). O que significa entender que ser herói traz consequências, e o alferes se coloca nesse posto, já que foi morto de forma cruel no passado.

Assim, discursos opostos e distintos constroem o livro. Mas até que ponto eles se complementam e formam um produto? Ilca Vieira de Oliveira explica que “o ficcionista afirma a sua concepção de história enquanto narrativa fragmentada, que possui diferentes versões e é feita a partir de pequenos relatos [...] que foram essenciais para a existência de uma história efetiva”. (OLIVEIRA, 2012, p. 174). Portanto, esses discursos formam sim um produto, pois colaboram para a efetivação da história e constroem um todo significativo. São importantes para que haja essas múltiplas direções que resultam em um só produto e, também, para que haja distintas perspectivas do ouro e da cidade. Além disso, essa fragmentação no texto também permite que o ambiente seja construído de forma fragmentada, já que as “cidades não se apresentam por inteiro, deixam intervalos, vazios que o leitor preenche com o repertório adquirido no contato com outras formas de representação – cinema, televisão, guias turísticos etc. [...]”. (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 39). Ou seja, entender a fragmentação do texto é importante para compreender a construção do espaço no romance contemporâneo.

1.2 *Quando os demônios descem o morro*

O segundo livro da trilogia também usa recursos narrativos para a construção da cidade, dessa vez, no entanto, não encontramos a polifonia, mas sim uma tênue separação entre narrador e autor. Isso acontece porque o personagem principal é narrador e se identifica como Rui Mourão.

Em toda a narrativa há um entrelaçamento entre o Rui Mourão – personagem ficcional – e o Rui Mourão – autor. Ruth Silviano Brandão observa que “*Quando os demônios descem o morro* tem seu início com a notícia da prisão de Rui Mourão fictício, personagem do romance, que logo se mistura ao Rui Mourão sujeito civil, com dados biográficos que revelam sua trajetória na literatura” (BRANDÃO, 2016, p. 36), ou seja, a dualidade entre ficção e realidade não se dá apenas na construção da cidade e da sua história, mas também no nível da narração.

No primeiro capítulo do livro, diversos aspectos biográficos do autor compõem a narrativa. É relatado o começo da sua carreira, o primeiro artigo crítico escrito para o jornal *A Manhã*, em que analisava o livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa, seu desejo de ser escritor, o convite para se tornar diretor do Museu da Inconfidência e os diversos acontecimentos que marcaram sua vida literária. A narração desses fatos apresenta semelhanças com a biografia organizada por Haydée Ribeiro Coelho (2004), a qual expõe, em um dos capítulos, um depoimento escrito por Mourão, expondo sua vida e carreira, conforme já mencionado na introdução. Da ficção emerge um ser de papel com contornos próprios e que vai ganhando forma e se aproxima do ser real, o autor de carne e osso. No entanto, por mais que o leitor consiga identificar datas, fatos e acontecimentos que estejam relacionados com a biografia do autor, pode-se verificar que se configura um relato ficcional. Essas sobreposições entre ficção e realidade fazem com que se torne difícil ou impossível determinar onde finaliza a autobiografia do autor e onde começa o romance. Regina Dalcastagnè, em seus estudos sobre o narrador na literatura contemporânea, assinala que:

outro ponto central da narrativa contemporânea é o próprio escritor, que também se vê obrigado a, de algum modo, se expor – normalmente a partir de uma personagem, com características próprias, mas algumas vezes exibindo-se com nome e sobrenome, confundindo ficção e realidade [...]. (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 128).

Como se vê, a autora considera comum personagens fictícios aparecerem com o nome e sobrenome do escritor na narrativa contemporânea, isso porque, de acordo com seus estudos, o autor sente necessidade de também manifestar opinião em seu texto, o que faz com que a linha que separa autor e narrador seja tênue. Esse traço da literatura contemporânea aparece de forma mais discreta em *Boca de chafariz*, mas em *Quando os demônios descem o morro* torna-se evidente, pois o enredo contém acontecimentos comuns aos da biografia de Rui Mourão e, além disso, o personagem assume o nome e sobrenome do escritor. O autor, portanto, está implícito no enredo e a sua identidade se dissolve, sendo difícil estabelecer as fronteiras entre o real e o ficcional. É o que podemos perceber no trecho a seguir:

No momento em que o Museu da Inconfidência completava meio século de existência, minha permanência na direção acusava também número redondo. José Efigênio Pinto Coelho, convicto e festejado restaurador, pesquisador da história da terra, pintor de olhar reincidente sobre a invicta paisagem urbana circundante, poeta ocasional, fizera o registro:

Que foi que fez Rui Mourão
para ficar vinte anos
na cadeia de Ouro Preto?
(MOURÃO, 2008, p. 53).

Podemos levantar alguns aspectos no fragmento citado para análise. O primeiro é que o nome do narrador é um indício evidente dentro da narrativa, mas, se ainda restam dúvidas de que se trata do próprio escritor, essa incerteza é resolvida com outras informações dadas na citação: o tempo de serviço como diretor no Museu da Inconfidência e a referência a um nome de existência real: José Efigênio Pinto Coelho, natural de Ouro Preto, artista e restaurador, que escreveu alguns livros e teve um deles prefaciado por Rui Mourão. Portanto, essa narrativa exhibe o fenômeno descrito por Dalcastagnè: o escritor se manifesta através da construção de um personagem, nesse caso, o protagonista.

Essa presença do romancista no texto pode ser considerada resultado de uma postura assumida por ele em tempos de caos. Deparamo-nos, assim, com um narrador que discute política, que cita Getúlio Vargas e o que foi feito nos últimos anos desse presidente brasileiro, bem como o desejo que esse líder possuía de construir algo para honrar a memória dos que foram mortos no período da Inconfidência Mineira. O protagonista também menciona Juscelino Kubitschek diversas vezes e Aécio Neves. Esses aspectos delineiam um protagonista que não é alienado ao seu tempo ou à história do seu país, mas que se informa e que por isso se torna crítico. É essa figura que recebe o mesmo nome do autor, que carrega marcas de sua história e que, justamente por ter uma postura de cidadão analítico, torna-se adequado para assumir o papel de escritor em tempos de desordem⁶.

Como diretor do Museu da Inconfidência, o narrador-personagem também se mostra um estudioso da história de Minas Gerais, das artes, da literatura e, por isso, desenvolve reflexões acerca da evolução e das consequências dos movimentos relacionados a esses temas. Dessa maneira, eventos importantes são citados no seu texto, como a Semana de Arte Moderna e a visita feita pelos modernistas à cidade de Ouro Preto:

Ela discordou, faltava examinar as consequências, em Ouro Preto, da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Como tema paralelo, talvez considerar a colocação da professora Ecylla Brandão, que levantara a questão de possível elo existente entre a redescoberta de Ouro Preto como ponto de partida de uma linha de criatividade genuinamente brasileira e a disposição de Juscelino Kubitschek de construir Brasília como um retomar das bases da nacionalidade [...]. A equipe desejava também pesquisar o que acontecera com a cidade no momento da perda do seu *status* de capital, com a construção de Belo Horizonte [...]. (MOURÃO, 2008, p. 120).

O fragmento destaca também a circunstância em que o diretor toma decisões acerca das mudanças que serão feitas no Museu da Inconfidência. Os questionamentos são feitos por Carmem, uma das componentes do grupo da pesquisa histórica no Museu, mas por meio da voz do narrador, uma vez que se trata de um

⁶ Como já citamos, Rui Mourão foi perseguido no período da ditadura militar, teve que se exilar nos Estados Unidos e, algum tempo depois, quando retornou, os problemas continuaram, pois foi demitido do cargo de editor do *Suplemento Literário* do jornal *Minas Gerais*, (COELHO, 2004). Então podemos considerar que o autor viveu tempos de caos, e que isso pode ser refletido em sua literatura.

discurso indireto. O protagonista não se posiciona nesse momento do texto, não responde ao que é proposto por Carmem, e o capítulo do livro é encerrado com os pensamentos dela. De acordo com Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira, o personagem na narrativa é uma projeção do olhar do narrador, dos pensamentos dele. Eles apontam que “a literatura contemporânea tende a explorar o fato de que a personagem literária é um produto puramente verbal, um ser de papel a quem o narrador pode brincar de conceder autonomia”. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 30). Portanto, é dada liberdade para Carmem e, a partir dela, são levantados questionamentos relevantes para a reflexão que o narrador quer provocar no texto.

Dessa maneira, percebemos ora a voz do narrador, ora a voz autoral, com seu nome evidente e sua biografia intercalada ao enredo fictício. São citados os nomes da esposa do autor, dos seus filhos e dos seus amigos. Além disso, nos primeiros capítulos o autor se inscreve na história, deixando marcas de sua experiência de vida. Poderíamos, então, considerar *Quando os demônios descem o morro* um livro autobiográfico? Para refletirmos sobre esse questionamento, buscamos auxílio nas teorias expostas por autores que discutem a autobiografia ficcional.

Philippe Lejeune (2008) aponta a autobiografia⁷ propriamente dita, isto é, como escrita de si, como um gênero literário, o que implica instabilidade, pois os gêneros podem sofrer mudanças ao longo do tempo, sendo impossível construir conceitos e análises fechadas. *O pacto autobiográfico* apresenta três textos que foram escritos em períodos diferentes e que demonstram a mudança de postura de Lejeune sobre seu objeto de estudo. O primeiro, escrito em 1975, assinala que “para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2008, p. 15), e essa relação levanta diversos questionamentos. Para o presente estudo, iremos nos apoiar somente nas discussões acerca do romance e da autobiografia, porque elas serão relevantes para nossa análise.

A primeira problemática levantada por Lejeune acerca da identidade “autor-personagem-narrador” em narrativas escritas em primeira pessoa é a respeito do nome próprio. Ele afirma que, “nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente

⁷ Há também, na trilogia aqui analisada, a autobiografia ficcional, uma vez que os personagens falam sobre si mesmos, sobre suas próprias vidas e trajetórias. Em *Boca de chafariz*, os fantasmas relatam a própria história e em *Mergulho na região do espanto*, vários fantasmas narram sobre si mesmos.

a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título” (LEJEUNE, 2008, p. 23), e esse nome é chamado de “autor”. Nome que remete a uma realidade extratextual e que traz para si a responsabilidade do que foi escrito, ou seja, é o nome de uma pessoa real que assume uma série de textos publicados. Para que a escrita seja considerada autobiográfica, “pressupõe[-se] que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE, 2008, p. 24), critério que, para o estudioso francês, define também outros gêneros da literatura íntima.

Para Lejeune (2008), essa “identidade assumida” é um requisito para que o texto possa ser considerado autobiográfico, o que provoca discussões, já que ele não considera os livros com pseudônimos ou nomes fictícios como autobiografia, uma vez que essa identidade entre autor, narrador e personagem não é estabelecida. Ele os denomina, então, como “romances autobiográficos”, que são “os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la”. (LEJEUNE, 2008, p. 25). Falta, neste último, o que o autor chama de “pacto autobiográfico”, que seria a afirmação da identidade no texto. Para o teórico, “o leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade”. (LEJEUNE, 2008, p. 26). Assim, a semelhança não seria uma característica relevante para determinar se o texto é ou não autobiográfico, relevantes seriam a identidade e o leitor.

Podemos inferir que essa “identidade de nome” exigida por Lejeune é estabelecida em *Quando os demônios descem o morro*. Embora não seja estabelecida inicialmente, ela existe de “modo patente”, pois o nome do narrador-personagem é igual ao nome da capa do livro, no caso, Rui Mourão. Para Lejeune (2008), essa correspondência entre os nomes em um livro já exclui a possibilidade de ficção, porque, se o enredo for falso, ele estará na ordem da “mentira”, categoria do gênero autobiográfico, mas não da ficção.

Para essa categoria, ele define dois casos: “pacto = 0” e “pacto autobiográfico”. No primeiro, a relação entre os nomes do narrador e do autor é constatada pelo leitor, mas não é feita nenhuma declaração sobre isso, pois o título não traz as palavras

“memórias”, “autobiografia” ou outras que possam indicar esse gênero; é o próprio enredo que vai fornecer a informação dessa semelhança, o que pode demorar a acontecer na narrativa. Já o segundo caso é apresentado pelo autor como o mais comum e que ocorre quando o pacto aparece repetidas vezes ao longo do texto, podendo estar presente desde o título.

Podemos associar o livro de Rui Mourão com o primeiro caso, o “pacto = 0”, pois em nenhum momento é feita uma menção explícita à questão da autobiografia; mas essa natureza da narrativa pode ser percebida pela “identidade de nome” (lembrando que, como dissemos, o fato de o nome do narrador-personagem ser igual ao nome do autor já descarta, para Lejeune, os outros gêneros) e pelas semelhanças da história do personagem com a história do autor (o que, isoladamente, não é ponto significativo para determinar uma autobiografia, de acordo com o autor).

Como narrativa contemporânea, entretanto, o texto possui características diferentes dos tradicionais (como a presença de uma voz autoral e de uma voz narrativa) e, por isso, nem sempre ele se encaixa em modelos pré-determinados. Jaime Ginzburg menciona que

muitos textos recentes são criados de modo que é difícil descrevê-los de acordo com as categorias de gêneros literários convencionais da tradição, sendo necessário frequentemente falar em hibridismo de gêneros, e ainda lidar com o chamado limiar entre literário e não literário (em testemunho, carta, diário e outros casos). (GINZBURG, 2012, p. 212-213).

Seria, então, possível afirmar que em *Quando os demônios descem o morro* nos deparamos com a ficção em hibridismo com o gênero autobiográfico? Para isso, é necessário ter claro o conceito de autobiografia. Lejeune conceitua-a como uma “narrativa retrospectiva em prosa⁸ que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. (LEJEUNE, 2008, p. 14). A partir desse conceito, podemos levantar alguns aspectos relevantes para que o livro seja considerado autobiografia. Primeiro, é preciso que seja uma narrativa, fato inquestionável em *Quando os demônios descem o morro*, uma vez que temos um narrador-personagem que relata os

⁸ Lejeune (2008) também tem estudos sobre a biografia e a poesia, os quais não foram considerados nesta pesquisa, uma vez que a trilogia não se apresenta em versos.

acontecimentos que o fizeram chegar à cadeia, o que preenche também o segundo aspecto: a retrospectiva. Observemos o seguinte trecho:

Estar preso ou não, mera circunstância. O importante era contar minha história para quem ainda não houvesse perdido a faculdade de escutar. [...] Foi assim que pedi ao carcereiro que me comprasse caderno, caneta esferográfica, e comecei a escrever a narrativa que estou a lhes apresentar. (MOURÃO, 2008, p. 281).

Pela citação acima, podemos ter certeza de que se trata de uma narrativa e conseguimos perceber a retrospectiva, uma vez que o personagem declara estar escrevendo a sua história enquanto está preso. Fica clara também a presença do personagem fictício – ou da mentira, de acordo com Lejeune (2008) –, isso porque a prisão faz parte do enredo criado, mas não da biografia do autor⁹.

O terceiro aspecto que podemos depreender do conceito exposto por Lejeune é o enfoque na história individual; para ele, na autobiografia o autor focaliza a sua história pessoal. No trecho, fica evidente que o Rui Mourão fictício escrevia para contar a própria história, no entanto o mesmo não pode ser notado em relação ao autor. A biografia do escritor, que aparece entrelaçada ao enredo do romance, não ganha um destaque especial; nessa narrativa, a história de restauração do Museu da Inconfidência e a busca por um modo de tornar viva a memória de Vila Rica ganham mais atenção do que propriamente os personagens. A cidade e o Museu tornam-se personagens principais na narrativa.

Assim, por mais que exista a identidade de nomes entre narrador-personagem e autor, *Quando os demônios descem o morro* não pode ser considerado uma autobiografia, mas sim um romance fictício. Ao longo do enredo são trazidos dados verídicos do autor que confundem o leitor, tornando impossível distinguir o que é real e o que é inventado, principalmente porque o texto se encontra em primeira

⁹ No depoimento escrito para o livro organizado por Haydée Ribeiro Coelho (2004), já mencionado neste estudo, Rui Mourão relata o sofrimento que enfrentou com a ditadura militar em 1965. O escritor sentia-se realizado com o trabalho na Universidade de Brasília, no entanto, foi obrigado a pedir demissão, juntamente com mais de duzentos colegas de serviço, devido às violências que estavam sendo impostas à Universidade pela ditadura. Ele viu bibliotecas serem destruídas e colegas serem perseguidos. Após esses acontecimentos é que decidiu se mudar para os Estados Unidos, onde voltou a lecionar. No entanto, a perseguição não terminaria ao voltar para o Brasil, pois sua já citada demissão do cargo de editor do Suplemento Literário do jornal *Minas Gerais* ocorreu por imposição do general Gentil Marcondes Filho. Apesar da perseguição, Rui Mourão não chegou a ser preso.

pessoa. Há, portanto, um narrador que assume a identidade de Rui Mourão, mas que vive conflitos que são fictícios¹⁰.

Nos estudos de Paul Ricoeur sobre a memória coletiva e memória individual, ele aponta que há uma relação entre o indivíduo e o mundo que o cerca, sendo que “lembrar-se de algo é lembrar-se de si”. (RICOEUR, 2017, p. 136). Por esse viés, compreendemos que a memória da cidade e a do museu encadeiam um lembrar-se de si e que entender esse processo é fundamental para que possamos analisar a construção da cidade utópica engendrada no livro. Dessa forma, pode-se supor que esses traços autobiográficos seriam um recurso para levantar discussões acerca da memória.

Esse romance fictício com traços verídicos também pode ser uma consequência dos estudos que o autor fez durante a sua carreira. Um dos livros publicados por Rui Mourão é um estudo sobre Graciliano Ramos, romancista e memorialista que foi preso em Maceió em 1936 e que, depois da sua morte, teve publicado o sétimo livro: *Memórias do cárcere*. Em *Quando os demônios descem o morro*, o protagonista se encontra preso e escreve relembando os acontecimentos que o levaram para lá, numa espécie de texto memorialístico. Há, portanto, mais do que apenas dados biográficos de Rui Mourão no enredo, há, na escrita, um pouco da sua formação como crítico e escritor, e também da sua formação como diretor do museu.

Antonio Candido, em suas pesquisas sobre o personagem ficcional, demonstra que há uma inspiração no ser vivo para a criação do fictício. Segundo ele, “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”. (CANDIDO, 2011, p. 55). A constituição do Rui Mourão fictício seria o resultado da junção entre o real e o ficcional, formando o protagonista do romance, que muito possui do autor, mas que também é uma invenção, uma criação. A multiplicidade de traços autobiográficos no personagem torna ainda mais complexa essa análise, principalmente porque *Quando os demônios descem o morro* rompe com o modelo

¹⁰ Wander Melo Miranda, em seus estudos sobre Graciliano Ramos e Silviano Santiago, levanta discussões acerca dos romances que apresentam experiências pessoais do autor e que fazem com que o leitor não consiga desfazer a ambiguidade entre o “eu real” e a sua “recriação metafórica” (MIRANDA, 1992).

clássico de romance. Regina Dalcastagnè explica sobre as mudanças que sofreram os personagens após o século XX. Ela afirma que

a personagem se tornou, a um só tempo, mais complexa e mais descarnada. Deixou de ser descrita; perdeu, como disse Nathalie Sarraute, “todos os seus atributos e prerrogativas”, aí incluídos “suas roupas, seu corpo, seu rosto; e, sobretudo, o bem mais precioso de todos, a personalidade que é só sua. Muitas vezes, perdeu até seu nome”. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 27).

Esses aspectos podem ser encontrados nos dois últimos livros de Rui Mourão. No segundo livro da trilogia percebemos um narrador-personagem que não possui uma personalidade só sua, pois a divide com um ser vivo, real, o autor. E, em *Mergulho na região do espanto*, o protagonista não possui um nome nem é dono de uma personalidade – porque compartilha sua existência com os fantasmas que o visitam, a ponto de não conseguir discernir se está louco ou se está conhecendo as suas vidas passadas.

Além disso, *Quando os demônios descem o morro* também traz traços da fragmentação estudada em *Boca de chafariz*. Toda a trilogia é dividida em capítulos, no entanto sem marcação disso, já que não possuem título nem numeração; o espaçamento, a letra capitular e, na maioria das vezes, a mudança da voz narrativa definem o começo de um novo capítulo.

No segundo livro, especificamente, a narrativa é fragmentada e dividida por diferentes tempos. Inicialmente tem-se o tempo presente do texto, referente ao cárcere do protagonista, que se encontra preso e começa a escrever as memórias de sua vida e sobre o que o levou para o presídio. É feita uma retrospectiva desde o início de sua carreira, quando ainda não era diretor do Museu da Inconfidência, relatando os motivos que o levaram a aceitar o cargo, como foi seu trabalho nessa função e todas as dificuldades que enfrentou, até enfim chegar ao tempo presente da narração. Embora haja um tempo cronológico no relato memorialístico, os capítulos com as memórias são intercalados pelos do presente do texto, os quais descrevem a situação do narrador na cadeia. Não há uma ordem específica e, em alguns momentos, há uma quebra da narrativa do passado para que haja a contextualização

do que acontece no tempo presente do texto. Portanto, não há um encadeamento espaço-temporal, próprio da narrativa tradicional.

1.3 Mergulho na região do espanto

O desencadeamento espaço-temporal também é notório em *Mergulho na região do espanto*, pois o espaço e o tempo se alteram a cada capítulo. Há espectros que relatam acontecimentos de um tempo anterior à construção de Ouro Preto, enquanto outros narram no tempo em que o lugar era uma vila e outros, quando esta já se tornara uma cidade. Há, ainda, uma variação do espaço¹¹ de acordo com a mudança do tempo, também sem um encadeamento.

Nesse viés, *Mergulho na região do espanto* também apresenta uma estrutura fragmentada, constituindo-se de diversas narrativas que formam uma unidade. O narrador é o responsável por reunir todos os relatos; ao mesmo tempo em que expõe sua busca por respostas, também apresenta ao leitor as histórias dos espectros que passam pelo seu quarto. Segundo Ruth Silviano Brandão, o personagem ouve cada visitante, “registrando seus testemunhos, suas presenças na história, o narrador-fantasma age como secretário deles, o ‘contador’ de suas histórias, seu tradutor, mediador entre o passado e o presente, tempos sem limites logicamente estabelecidos”. (BRANDÃO, 2016, p. 38). Vários capítulos são dedicados exclusivamente aos espectros que, individualmente, conversam com o protagonista, como Cláudio Manoel da Costa, Luiz Vieira da Silva e Tiradentes.

Já no último livro da trilogia, o narrador é um fantasma que busca respostas para questionamentos sobre o ouro e, principalmente, para questionamentos sobre a própria identidade. Essa condição fantasmagórica é perceptível quando ele descreve, ao final do livro, as pessoas ao seu redor. Leiamos o trecho:

Notando que os garçons, de colete negro e camisa branca, deslizavam entre as mesas, voltei-me para o que se movia ao meu lado. Surpreendeu-me verificar, ele não pisava no assoalho. Embora a poucos centímetros de altura, flutuava desconectado do piso de tábuas. Encarei os fregueses

¹¹ Esses diferentes espaços serão analisados no terceiro capítulo deste trabalho.

concentrados na atividade de comer ou se servir e pude observar, os movimentos de braços não pareciam normais. O garfo e a faca se ajudavam no prato, o garfo servido subia para a boca, mas em ritmo que parecia distante da realidade. As pessoas ao sorrir deixavam à mostra dentes de fera. A senhora trajando costume de veludo negro, com muita educação levou o guardanapo aos lábios para se limpar, a peça de pano não retornou ao seu colo, escapou-lhe das mãos, subindo ao espaço. (MOURÃO, 2015, p. 335).

É nesse momento que o personagem consegue resolver o dilema que marca toda a sua trajetória, que o faz buscar sua própria identidade e que está clara na primeira epígrafe do livro – “Que somos, de onde viemos, para onde vamos?” (MOURÃO, 2015, p. 6) –, com a conclusão de que “Nesse mundo, sem saber de onde viemos e para onde vamos, não passamos de fantasmas”¹². (MOURÃO, 2017, [s.p.]). Tudo a sua volta possui uma condição fantasmagórica: o guardanapo flutua, um ônibus voa, as pessoas não caminham com os pés no chão, também flutuam, os dentes são de feras. De forma implícita, percebemos que se trata de um lugar fantástico, com espectros, e o narrador é um deles. Essa condição não é assumida pelo protagonista no começo do livro, pois ele ainda não conhece sua identidade nem sabe que a busca. Em um diálogo com Bartolomeu de Castro Curado, ele expressa essa ignorância: “Não imagino o que levam vocês, seres de outra esfera, a comparecer por aqui tentando me cooptar para sua dimensão de magia, pretendendo me fazer passar pelo que não sou”. (MOURÃO, 2015, p. 114). O narrador classifica os fantasmas como pertencentes a “outra esfera”, ou seja, o protagonista os julga diferentes dele e não se sente participante do mesmo mundo. Ademais, o narrador parece perdido e não compreende o que exatamente está acontecendo. É somente no desfecho que há uma percepção sobre o assunto, quando o personagem finalmente encontra sua identidade.

Em um texto publicado no jornal *Rascunho*, respondendo a uma crítica do livro *Mergulho na região do espanto*, Rui Mourão conta que pretende, em uma segunda edição, mudar o desfecho do livro e adianta para o leitor o novo final. Com as mudanças, ficaria explícita a condição fantasmagórica do narrador:

¹² Explicação dada por Rui Mourão ao escrever sobre *Mergulho na região do espanto* e responder à crítica de Marcia Lígia Guidin (2016).

Na pousada, o recepcionista ao entregar-me a chave do apartamento, sorria com a mesma boca de fera que havia observado no restaurante. Subi a escada de um lance para ganhar o primeiro andar pisando acima dos degraus, caminhei pelo corredor andando no espaço a pelo menos dois palmos acima do assoalho. No quarto, desinteressado de usar o telefone para pedir qualquer coisa da copa e mesmo abrir a geladeira e tentar forrar o estômago com biscoitos ou uma barra de chocolate, olhei no espelho e vi que também estava com boca de fera. (MOURÃO, 2017, [s.p.]).

No excerto, o narrador assume os mesmos aspectos dos fantasmas que habitam a cidade, o que não fica tão evidente na edição publicada atualmente. O protagonista, ao subir para o seu quarto no hotel, descobre que também está flutuando e, ao chegar ao quarto e olhar no espelho, vê que possui uma boca de fera. Com essas alterações, um leitor despercebido poderia notar que o narrador, enfim, conseguiu enxergar a si próprio, entender quem ele é, de onde veio e para onde vai.

E essa não é a única mudança pretendida pelo autor, pois a fala da mãe do narrador no desfecho do livro também será alterada. Na versão atual, ela diz ao protagonista: “Meu filho, publique o livro que escreveu” (MOURÃO, 2015, p. 337), o que tira dela a responsabilidade pelo fracasso juvenil do narrador-personagem, então aspirante a escritor que foi obrigado a desistir da profissão, porque precisou assumir o sustento da mãe, após a morte do pai.

A fala da mãe para o filho retoma uma discussão, sobre autor e narrador, já iniciada em *Quando os demônios descem o morro*. O romance confunde o leitor, dificultando a distinção entre narrador e autor, fazendo com que ficção e não ficção se entrelacem no texto e seja perceptível uma identificação do Rui Mourão autor com o narrador-personagem. Além de ambos serem escritores e pesquisarem sobre Ouro Preto, o protagonista conta sobre um envolvimento com o Suplemento Literário do jornal *Minas Gerais* e cita um amigo, Lucas. Como já relatamos aqui, a partir da biografia organizada por Haydée Ribeiro Coelho, Rui Mourão participou da Comissão de Redação do referido Suplemento Literário e integrou, a convite de Fábio Lucas, um grupo de escritores jovens (COELHO, 2004). Tal ligação entre o narrador e o autor fica ainda mais evidente no trecho a seguir:

Ligado a outros jovens comprometidos com a mesma aspiração e contando com idênticas possibilidades, participara do movimento de uma

revista fundada pelo grupo. Chegara, em decorrência de contatos estabelecidos, a ver meu nome assinando matérias em suplementos literários de jornais daqui e do Rio de Janeiro. (MOURÃO, 2015, p. 178).

Assim como o autor, o protagonista também participou de um grupo de escritores que acabou fundando uma revista; no caso de Rui Mourão, como já dissemos, o grupo criou a revista *Vocação*, e, posteriormente, com Affonso Ávila e Fábio Lucas, a revista *Tendência*. Outra semelhança é a afeição de ambos por Graciliano Ramos. Na ficção, o protagonista o considerava tanto que seu psicanalista, Edvaldo Sotero, para o convencer de suas possibilidades como escritor, forja uma carta do autor de *Vidas secas*, na qual... E o artifício dá resultado: “Ainda com sorriso nos lábios, [o psicanalista] comentou: ‘Você me confessaria dias depois, chegara a decorar o pronunciamento que lhe passei e entrou a reler a obra inteira do escritor alagoano, que acabava de realizar um milagre em Belo Horizonte’”. (MOURÃO, 2015, p. 180). É evidente o apreço que o protagonista mantém pelo renomado autor, agindo como um fã quando é notado por seu ídolo. Fora da ficção, já comentamos que Graciliano Ramos foi estudado por Rui Mourão em diversos momentos, sendo tema de um dos seus livros publicados: *Estruturas, ensaio sobre o romance de Graciliano*.

Ficção e não ficção se interpenetram de forma mais clara em *Quando os demônios descem o morro*, pois o protagonista assume o nome de Rui Mourão e a biografia dele. No entanto, esse jogo não se faz ausente no último livro, mesmo que nele o narrador não assumira nenhum nome. Nos diálogos, são usados diversos vocativos em referência ao personagem, como “Senhor Esperidião Ramalho” (MOURÃO, 2015, p. 114), forma como o espectro Bartolomeu de Castro Curado se dirige a ele – em tom artificial e de deboche – após uma discussão entre os dois, mas que não é repetida em nenhum outro momento do enredo. Essa dúvida quanto ao nome do protagonista não acontece com os outros personagens, que são todos identificados.

A mudança pretendida por Rui Mourão para a segunda edição substituiria a ordem da mãe ao filho por “Meu filho querido!”, alocação que demonstra a ligação que o narrador manteve com a mãe durante toda a narrativa, mas que rompe com o elo estabelecido com o escritor. Essa alteração seria uma resposta à crítica elaborada

por Marcia Lígia Guidin (2016), que avalia a fala da mãe ao final do livro como óbvia. Embora essa alteração também tenha um significado relevante para o texto, não podemos deixar de apontar que a fala da primeira edição provoca reflexões que já foram iniciadas desde *Boca de chafariz*. É, então, um desfecho para uma trilogia que deixou o leitor pensativo acerca da linha tênue entre narrador e autor, ficção e não ficção. Tal construção, entretanto, não pode ser percebida por um leitor que, como Marcia Lígia Guidin, não tenha lido os três livros da trilogia. Ela conta que *Mergulho na região do espanto* é o primeiro livro que lê do autor.

O narrador presente nessa obra, além de ser fantasma, também é um narrador suspeito. Trata-se de um personagem que possui muitas dúvidas e que transmite ao leitor uma sensação de loucura. Enquanto em *Boca de chafariz* o museu e o trabalho de pesquisa estão ligados à racionalidade, nos dois últimos livros da trilogia, são apresentados protagonistas que caminham para a desordem e para a loucura. Em *Quando os demônios descem o morro*, o personagem faz escolhas que desestabilizam todo o sistema tradicional da cidade, e, em *Mergulho na região do espanto*, o protagonista é um fantasma e louco. Se a ordem está para o poder, a desordem e a loucura, criadas no enredo, estão para o questionamento de tudo o que é imposto à sociedade, do que já foi consagrado como correto e melhor.

O protagonista de *Mergulho na região do espanto* pode ser considerado louco, não porque recebe visita de fantasmas, mas porque não sabe quem ele próprio é e imagina situações, acreditando que sejam reais, como no seguinte episódio com o doutor Edvaldo Sotero, seu analista. Após receber visitas de alguns fantasmas em Ouro Preto e se sentir como reencarnação desses espectros, o protagonista volta a Belo Horizonte para encontrar o doutor e se certificar de que não está louco e que os fantasmas realmente apareceram: “Como se dirigisse a outra pessoa, sua voz [do Dr. Sotero] emergiu do silêncio: ‘Você informou, no outro dia, tentara a gravação e a fotografia, mas sem resultado. Seria capaz de dar uma explicação para esse fato?’”. (MOURÃO, 2015, p. 152). O analista tenta, com isso, ajudar o paciente a entender as visitas que recebeu e sugere que os fantasmas são frutos da sua subjetividade de escritor – no processo de escrita, primeiro ele imaginaria e, depois, criaria no papel –, no entanto o protagonista não fica satisfeito com essa solução, pois ela não confirma o que ele deseja.

Diversos capítulos transcorrem com o narrador tentando, em vão, provar para seu analista que a aparição dos fantasmas foi real e que estes não eram apenas fruto da sua imaginação. No entanto, após avançar na leitura, descobrimos que o doutor Edvaldo Sotero também não existe e é, na verdade, um *alter ego* do próprio personagem. Tal descoberta só é possível após uma crise de loucura do escritor, que, em consequência, é atendido por um médico. Como podemos ler:

Com ajuda da farmácia, fora aplicada injeção para acalmar-me. Eu estive tão tenso que mais parecia um possuído. Não conseguiram se comunicar comigo. De audição totalmente bloqueada, só me empenhava em escrever e falar. Ficara de fato assustado com o meu grau de tensão. Em determinado momento, calquei com tamanha força a caneta que chegara a rasgar o papel. E nada de inteligível se podia ler. Apenas muitos rabiscos e uma caligrafia que não chegava a definir-se. (MOURÃO, 2015, p. 196).

Esse relato do protagonista é feito a partir da explicação que lhe foi dada pelo clínico geral, doutor Belizário, que o atendera no hospital. O protagonista havia passado por momentos de loucura, mas, em sua cabeça, acreditava estar com o analista Dr. Edvaldo Sotero. Somente as pessoas ao seu redor podiam perceber a situação em que ele se encontrava. Apenas ao final do diálogo com o clínico geral é que o narrador se dá conta de sua verdadeira condição e assume para o leitor: “Ia responder, mas naquele instante me dei conta, doutor Edvaldo Sotero não existia. Em toda a minha vida, jamais consultara um analista”. (MOURÃO, 2015, p. 197-198). Percebe-se, nesse momento, que se trata de um narrador confuso.

Diante dessa descoberta, o leitor é levado a questionar se o outro médico é fantasma ou se também é produto da imaginação do narrador-personagem. Isso não é revelado pelo livro, mas é possível perceber que se trata de um narrador que está mentalmente perturbado, mas que mergulha em sua própria existência para descobrir a realidade sobre si mesmo. Ao longo do texto, nota-se que ele próprio não parece confiar em sua sanidade, como neste excerto: “Sem voz, entupido de mim mesmo, eu dizia: ‘As entidades de outra esfera que vinham a meu encontro na Pousada Casa Grande, em Ouro Preto, existiam de verdade. Não havia nada de anormal com minha cabeça’”. (MOURÃO, 2015, p. 327). Na afirmativa, o protagonista fala consigo mesmo, numa tentativa de convencer a si próprio de que não está louco.

Em outros momentos, essa dúvida surge de forma mais clara, como em: “A suspeita da falsidade daquela experiência me assustava. [...] O passado vinha insistindo em conquistar minha cumplicidade ou de fato eu contara com aquelas vidas anteriores?”. (MOURÃO, 2015, p. 148). O excerto pertence a um longo trecho em que ele elabora algumas dúvidas sobre o que realmente estava acontecendo, o que demonstra a falta de certeza sobre sua própria lucidez.

Dalcastagné elenca traços dos narradores contemporâneos, e um deles é o aspecto duvidoso:

vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tem dúvidas, que mente e se deixa enganar. É um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações –, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los. A essa altura, já nem pretendem mais passar a impressão de que são imparciais; estão envolvidos até a alma com a matéria narrada. (DALCASTAGNÉ, 2001, p. 114-115).

O protagonista de *Mergulho na região do espanto* possui esses traços de narrador não confiável. Trata-se de um personagem com consciência embaçada, que não consegue distinguir realidade e ficção. Que faz diversas divagações para encontrar seu lugar na vida e, até, para responder questionamentos inúteis que acredita serem relevantes, mas para os quais não encontra resposta, como o porquê de o ouro possuir mais valor de mercado do que as outras pedras.

Para Fábio Lucas, esse “protagonista que se pronuncia na primeira pessoa do singular compendia ou configura uma personalidade doentia, formuladora de conceitos delirantes, inseguros, de baixo teor de credibilidade” (LUCAS, 2016, p. 407). Esse narrador nos convida a acreditar nele, mas duvidamos de suas palavras, pois não se trata de alguém com conhecimento absoluto dos fatos narrados e que apenas conduz a narrativa – como acontece nos romances clássicos –, mas sim, de um narrador vacilante, que nos desperta desconfiança. Trata-se, pois, de uma conhecida figura da literatura contemporânea, um narrador que, como apontado por Dalcastagné (2001), não possui credibilidade.

Nesse livro, como já dissemos, todos os capítulos, embora sejam fragmentados – pois trazem diferentes histórias de distintos personagens em diversos tempos –, ainda assim completam um todo, já que o narrador se apropria dos discursos dos

fantasmas. A obra não é marcada por diálogos, mas por longos monólogos, sejam do protagonista, sejam dos seus visitantes, o que para alguns críticos constitui um traço negativo do texto, como aponta Márcia Lígia Guidin: “o problema está na extensão das falas, que se alongam quase sem interrupções e têm um pernicioso caráter professoral, didatizante – provável demanda do vasto repertório histórico-cultural do autor. Em resumo: são ‘falas’ entediantes”. (GUIDIN, 2016, [s.p.]). Assim, os longos monólogos e parágrafos, por mais que façam parte da estratégia do escritor para demonstrar a ligação entre narrador e personagens, podem não ser entendidos dessa forma por todos os leitores e chegar a ser um entrave para a leitura do texto.

Os espectros, por mais que possuam um discurso próprio, utilizam o mesmo tom e estilo do narrador, misturando as vozes de ambos. A cada visita que recebe, o protagonista se sente mais pertencente àquela história, como se fosse se tornando parte dela. O trecho a seguir ilustra bem esse efeito:

O que me invadiu, uma quase lembrança, sutil e indeterminada, como se invocasse um tempo que não se definia, que se apossava doloroso da minha sensibilidade. Com pavor me senti confundido com a figura. Recordei um passado de traição e morte que era meu, que estava na base da minha experiência de pessoa plantada na realidade do mundo. (MOURÃO, 2015, p. 58).

Há no excerto um claro exemplo da relação que se dá entre o narrador e os visitantes. Ocorre uma identificação entre ele e os personagens, o que faz com que se tornem o mesmo: “Eu era eu sendo eu e era eu sendo ele, mas passara a ser também um terceiro eu que discordava dele”. (MOURÃO, 2015, p. 119). No entanto, ao mesmo tempo em que o narrador sente essa identificação, ele também não a aceita. Duvidoso e tentando ver além da própria loucura, o protagonista questiona a veracidade dos fantasmas, dando ao leitor oportunidade para também duvidar.

Outro elemento de identidade entre os personagens é o ouro. Os capítulos fragmentados giram em torno desse um mesmo eixo temático. Todos os fantasmas que visitam o narrador o fazem porque estiveram de alguma forma envolvidos com esse metal precioso, que conduz toda a trajetória do protagonista.

Por fim, a estrutura de cada um dos três livros e alguns recursos utilizados para a elaboração dos personagens estão intrinsecamente ligados aos problemas

levantados neste trabalho: Como se dá a construção da cidade? E qual o papel do ouro nesse processo? Percebemos que a fragmentação e a postura dos narradores influenciam nos espaços dos romances. Assim, deparamo-nos com ambientes também fragmentados, que acompanham a confusão do protagonista, e que são criados a partir de quem possui a voz narradora. Ademais, a biografia do personagem determina o seu olhar para o espaço: de esperança, pois guarda o ouro que pode trazer condições financeiras melhores; de amor, pois se trata da cidade natal; de ódio, por tido que renunciar ao acordo feito com a metrópole, entre outros. A motivação do narrador, a sua biografia e o seu estilo determinam a forma como a cidade é construída.

CAPÍTULO 2

OURO PRETO: O PATRIMÔNIO HISTÓRICO, A MEMÓRIA E O MUSEU

Este capítulo tem como objetivo tratar das temáticas *preservação e memória*, analisando também, nos textos, os meios pelos quais elas se tornam possíveis, como o museu, ambiente que conduz diversas reflexões no segundo romance. Assim como acreditamos que entender a estrutura narrativa da trilogia corrobora uma análise mais consistente da cidade, também consideramos que a preservação e a memória fazem parte de Ouro Preto, por isso se faz imprescindível tal estudo, antes de nos atermos à análise dos espaços nos três livros.

Em toda a trilogia, há mais um eixo temático que constitui o enredo: a preservação da cidade e dos monumentos como instrumento de manutenção da memória. Essa ideia produz a dualidade tradição *versus* modernidade, que influencia na forma de ver o espaço e de abordá-lo na narrativa. É o tempo quem conduz toda essa discussão, que marca as oposições e que é conservado pela memória. Segundo Andreas Huyssen (2000), em seus estudos sobre a memória e os monumentos,

Tempo e espaço, como categorias fundamentalmente contingentes de percepção historicamente enraizadas, estão sempre intimamente ligadas entre si de maneiras complexas, e a intensidade dos desbordantes discursos da memória, que caracteriza grande parte da cultura contemporânea em diversas partes do mundo de hoje, prova o argumento. (HUYSSSEN, 2000, p. 10).

Existe, nessa perspectiva, uma relação entre o tempo e o espaço, e, segundo Paul Ricoeur (2007), a memória é tempo. É preciso aceitar e entender que o tempo altera o ambiente, e a memória comprova essa afirmação. Estudar a cidade também é compreender essas alterações sofridas e perceber como é feita a preservação do passado. Em espaços históricos, isso se torna ainda mais complexo, pois esse processo determina *o que é lembrado e como é lembrado*.

2.1 Patrimônio histórico, memória e identidade

Em *Boca de chafariz*, a preocupação acerca da preservação marca todo o enredo, inclusive as descrições que são feitas dos ambientes, monumentos e edifícios. O relato do que ocorreu em 1979 mostra que a chuva ameaçava destruir a estrutura da cidade e causar prejuízo aos cidadãos, mas, mais do que isso, essa abordagem também é uma metáfora para a destruição da memória, para o risco de esquecimento do que Ouro Preto é e representa. Essa perda poderia significar o fim para a cidade, uma vez que a recordação faz parte da construção de identidade, seja do indivíduo ou de um grupo. Conforme Michael Pollak, “*a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade [...], na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si*”. (POLLAK, 1992, p. 204). Ou seja, para que haja sempre uma reconstrução, e não um acabamento, é preciso que a memória esteja viva, porque assim não se perderá a identidade.

O sociólogo explica ainda que ao mencionar a identidade, está se referindo à imagem que uma pessoa possui de si mesma e transmite para as outras, trata-se, portanto, de uma imagem construída (POLLAK, 1992). O mesmo pode ser atribuído ao espaço urbano: Ouro Preto possui um perfil que é transmitido a cada visitante e que corresponde à sua identidade. E esta vem sendo construída ao longo de sua história moderna, seja por grupos políticos ou até mesmo pelos próprios moradores.

Em *Boca de chafariz*, podemos perceber essa construção da imagem quando um visitante da Unesco chega à cidade para avaliar se Ouro Preto ainda merece o título de patrimônio cultural da humanidade depois dos danos que sofreu com a chuva. É quando há uma grande comoção com a preocupação em mostrar ao avaliador uma boa imagem da cidade: “Telefonavam-lhe do Rio ou de Belo Horizonte: ‘Fulano de Tal vai visitar Ouro Preto. É pessoa a quem precisamos dar atenção. Faça-lhe as honras, acompanhando-o aos lugares mais interessantes’”. (MOURÃO, 1992, p. 131). O telefonema é destinado a Jair Inácio, restaurador encarregado de acompanhar o visitante e construir um bom perfil da cidade para que haja a chance de conseguir o título. A intenção por trás da instrução que lhe é dada é: selecione os lugares mais interessantes, pois esses ambientes farão com que o avaliador tenha uma boa impressão sobre a condição de Ouro Preto e forme sua

convicção, ou seja, a partir disso seria construída a identidade necessária para a cidade conquistar o título pretendido.

Michael Pollak defende que a memória também é uma construção – organizada a partir de interesses sociais e políticos –, assim como a identidade, já que estão correlacionadas. Segundo o sociólogo, “a memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo”. (POLLAK, 1992, p. 204). Há uma seleção do que será lembrado a partir de objetivos. No caso de Ouro Preto, da mesma forma que os personagens da Inconfidência foram romantizados para se tornarem heróis e foi selecionado o que seria dito sobre eles, também houve uma escolha de quais monumentos seriam preservados, qual memória cada edifício carregaria. Como se sabe, o Museu da Inconfidência, por exemplo, ocupa o prédio da antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica, ou seja, esse espaço foi selecionado para outra função, que seria atrativa para a cidade, já que o prédio é um dos mais notáveis de Ouro Preto, por sua arquitetura.



Figura 1: O Museu da Inconfidência, antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica, destaca-se ao fundo na foto.

Fonte: Foto de arquivo pessoal.

Essa construção da identidade de um espaço e, em consequência, da memória de um povo, é atitude que parte de quem possui o poder, embora possa ser feita de forma inconsciente. Pollak (1992) afirma que “todos sabem que até as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político” (POLLAK, 1992, p. 204), afinal, vivemos em uma sociedade política. Essa preocupação pela memória também é um tema abordado em *Boca de chafariz*. Diante da destruição da cidade, o governador do estado, o presidente da República, o ministro da Educação e outras autoridades mostram sua preocupação com o tema, pois sabem a relevância que possui a cidade de Ouro Preto para a história do país. O narrador observador nos permite acompanhar o diálogo desses personagens e ver a preservação sendo tratada também por essa perspectiva política. Leiamos um trecho de fala do presidente da República para o ministro da Educação e Cultura:

– Ouro Preto berço do civismo, Tiradentes, Aleijadinho, essa conversa toda, a imprensa e a televisão, indóceis, pondo a boca no mundo como vem fazendo... Vai ser uma gritaria de repercussão até fora do País. Não é hora para brincadeira não. Contrate quem tiver de ser contratado, gaste o dinheiro que precisar de ser gasto. O caso é de salvação nacional. (MOURÃO, 1992, p. 28).

Há, no trecho lido, uma considerável preocupação do presidente com o que estava acontecendo na cidade mineira. Movido por interesses pessoais, visando ao resultado de uma próxima campanha eleitoral, o personagem decide fazer o que for necessário para que a memória da cidade não seja destruída durante seu mandato.

A chuva que caiu sobre Ouro Preto em 1979 também foi histórica, pois provocou na cidade mudanças que ainda hoje existem. Na Folha de São Paulo de 12 de janeiro de 1997, lê-se um trecho que acusa uma dessas mudanças: “As fortes chuvas que atingiram a cidade em 1979 provocaram o desmoronamento do cemitério, a 10m da igreja. Ali, naquela época, foi construído um muro de contenção, mas, segundo Guerra, um geólogo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), é necessário um muro novo”. (SANTIAGO, 1997, [s.p.]). O motivo da menção é explicar que a cidade continua sofrendo com a chuva e que, dessa vez, precisa-se de uma alta quantia de dinheiro para impedir que os monumentos sejam destruídos.

Embora a chuva de 1979 tenha deixado marcas, foi evitado a todo custo que as ruínas deixadas por ela entrassem para a memória da cidade, pelo menos na ficção. Como lemos no fragmento de *Boca de chafariz*, há uma preocupação com o que pode ser pensado e dito sobre o poder político, se as chuvas alterarem os monumentos. Ocorre, então, uma seleção da memória, os personagens escolhem que o que continuará a ser lembrado é a Inconfidência, e não a destruição causada pelas águas. A partir dessa decisão, eles trabalham para que haja a restauração e a manutenção dos edifícios históricos.

A memória coletiva faz parte das lutas pelo poder. Jacques Le Goff, em sua teoria sobre história, afirma que

tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p. 422).

Existe um controle do que será ou não memória, e isso fica evidente na trilogia. No primeiro livro, percebemos que quem tem o poder escolhe o que será feito e o que será mostrado, há uma manipulação; no segundo, esse controle é ainda mais evidente, a ponto de se tornar uma tirania, mais do que uma escolha do que será lembrado, há uma escolha do que será vivido no presente, pois é criada uma cidade utópica; e, no terceiro, por meio do discurso dos fantasmas, o leitor percebe que muito foi silenciado na história, que a memória construída não abrange tudo o que realmente teria acontecido. O relato histórico, construído a partir de um ponto de vista de história hegemônico, não privilegia os diferentes discursos; já a ficção aqui estudada coloca em discussão o relato histórico e o ficcional.

A construção da identidade se faz a partir de referências ao outro. Há uma negociação entre a memória individual e a memória do próximo; a identidade que se possui de alguém pode não ser a identidade que esse alguém construiu para si mesmo. Portanto, existe um confronto entre a memória individual e a do outro para que seja possível definir um valor. De acordo com Michael Pollak, “*a memória e a identidade são valores disputados* em conflitos sociais intergrupais, e

particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos”. (POLLAK, 1992, p. 205). Portanto, a memória política pode causar conflitos.

Após a definição do que será memória, outro trabalho se inicia, o de preservação, de continuidade do que já foi estabelecido. Para melhor conservação dessa memória, são criados os documentos, os museus, as bibliotecas, entre outros, que impedem a efetivação do esquecimento. Le Goff (2003) aborda esse processo de manutenção do passado e afirma que a memória

é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (*passado/presente*), produz diversos tipos de *documento/ monumento*, faz escrever a história (cf. *filologia*), acumular objetos (cf. *coleção/objeto*). A apreensão da memória depende deste modo do ambiente social (cf. *espaço social*) e político (cf. *política*) [...]. (LE GOFF, 2003, p. 419).

Por conseguinte, os monumentos são objetos ou documentos cuja finalidade é preservar o passado. E a escrita é uma das ferramentas para essa preservação, mas, antes dela, a narrativa oral também exercia essa função. As letras surgiram para que fosse possível guardar informações que muitas vezes escapavam à mente humana; por meio da escrita foi possível conservar perpetuamente a memória. Com a constituição das cidades, foi criado o arquivo urbano, guardado pelo arquivo municipal, e que se tornou uma identidade coletiva e comunitária; com o passar do tempo, foram sendo criados os museus, a fotografia e outras tecnologias que possuem a capacidade de revolucionar a memória (LE GOFF, 2003).

De acordo com o autor, “A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”. (LE GOFF, 2003, p. 471). Juntas, a memória e a história retêm o tempo e constroem o saber histórico, e não devem ser usadas para a servidão, uma vez que são fundamentais para a construção da identidade, individual ou coletiva. A memória faz parte das sociedades e deve ser usada para o bem delas. Para ele, a história é a forma coletiva da memória, e ambas “aplicam-se a dois tipos de materiais: os *documentos* e os *monumentos*”. (LE GOFF, 2003, p. 525). Em nosso

estudo, daremos ênfase ao segundo elemento citado pelo autor, pois o percebemos com mais ênfase na trilogia.

Os monumentos históricos da cidade preservam a memória do passado, e esse patrimônio faz com que seja possível refletir sobre o presente de maneiras diferentes. É exatamente isso que acontece com os personagens do livro: embora vejam todos a mesma situação, eles analisam o presente da cidade a partir das diferentes memórias que possuem. Se, para Le Goff, o passado surge como aprisionamento, em *Boca de chafariz* o que ocorre é diferente, pois o passado é colocado como possibilidade para interpretar o presente de forma diferente. Ao mesmo tempo em que a memória pode ser esperança para um futuro certo, também pode ser a certeza de um futuro incerto.

Os monumentos são capazes de manter viva a memória da cidade, e são uma das formas pelas quais ela se cristaliza. O termo monumento é conceituado por Le Goff (2003) como aquilo que pode retomar o passado e tem a característica de “ligar-se ao poder da perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva)”. (LE GOFF, 2003, p. 526). Por meio dos monumentos, a cidade se torna capaz de preservar sua memória e, conseqüentemente, sua identidade.

Em seus estudos sobre *Boca de chafariz*, Agostinho Vieira Neto (1996) aponta que o monumento cristaliza a significação, não conseguindo dar novas representações de acordo com o presente; manifesta-se, então, a noção de patrimônio, que, segundo ele, “surge para reabilitar o monumento, colocando-o em sintonia com o presente, sincronizando o seu significado com o contexto”. (VIEIRA NETO, 1996, p. 125). Assim, os diversos patrimônios que constituem a cidade permitem diferentes olhares e representações no presente, característica não aplicada à condição de monumento. O autor ainda explica que, em *Boca de chafariz*, há “sincronia” e “diacronia” que permitem destacar, concomitantemente, monumento e patrimônio, isso porque a cidade representa ora o poder, a riqueza e a glória de Vila Rica, ora o temor e a destruição de Ouro Preto diante da tempestade. Para Vieira Neto, há diferentes noções de patrimônio no livro de Rui Mourão:

transparece uma primeira noção de patrimônio que traz a perspectiva do poder. É uma versão política, em que a preservação do complexo monumental de Ouro Preto implica a manutenção da imagem do próprio

poder diante da comunidade internacional. Em outro olhar, o patrimônio torna-se, essencialmente, uma questão cultural voltada para os interesses da comunidade. É esse olhar que constrói estratégias de preservação, traça planos e projetos que atendam aos interesses dessa permanente necessidade de representação da memória coletiva. [...] Uma outra perspectiva coloca o patrimônio no campo de ação, na convivência do homem comum com o complexo monumental da cidade. (VIEIRA NETO, 1996, p. 130-131).

Por esse viés, percebemos os diferentes ângulos e distintos interesses para a manutenção da memória: interesse político, cultural e individual. A preservação do patrimônio é importante para que Ouro Preto continue mantendo sua identidade de cidade histórica, mas essa necessidade também levanta questionamentos acerca da tradição e da modernidade. E existe, em todo o livro, uma oposição entre essas duas vertentes. Como Vieira Neto aponta, o patrimônio pode trazer benefícios para a política e para a comunidade, no entanto a cidade é habitada por jovens acadêmicos que trazem consigo elementos da modernidade, como carros e outras tecnologias, e que acabam modificando o ambiente.

Além disso, a passagem do tempo implica a necessidade de reformas que podem não ser feitas da forma mais adequada para a preservação do patrimônio. Essa problemática acarreta discussões nos encontros entre os estudantes que lá vivem. Leiamos um trecho em que são relatados acontecimentos desse tipo, com o personagem Cupica, aluno da Escola de Minas e Metalurgia.

O prefeito municipal, político incompreensivo, descaracterizava a cidade com obras de substituição de calçamento e era acompanhado por proprietários que derrubavam casas para levantar outras no lugar, de tijolos e cimento armado, comprometidas por deformações modernas, basculantes, garagens para carro. [...] Ouro Preto só possuía significação como sobrevivência e testemunho do passado; retirar dela essa condição, significava destruí-la. (MOURÃO, 1992, p. 61).

O estudante sente-se incomodado com as alterações no ambiente autorizadas pelo prefeito; no trecho, sua opinião está clara: é preciso manter os edifícios antigos, do contrário Ouro Preto deixará de existir; vemos que, para o personagem, o sentido da cidade encontra-se na preservação do passado. Então, os estudantes organizam uma passeata para protestar contra a postura do prefeito e do Iphan, que não fazem a fiscalização como é devido. Esse trecho mostra que diversas pessoas sentem

necessidade de modernidade, enquanto outras se preocupam em manter intactas as características da tradicional cidade. E, assim, o espaço urbano apresenta as “contradições entre passado e presente, ou seja, entre o sagrado monumental da tradição e a dessacralização de um cotidiano problematizado pela urgência dos novos tempos que precisam acompanhar os avanços tecnológicos”. (VIEIRA NETO, 2014, p. 88).

Por mais que seja um ambiente histórico, a tecnologia e a modernização também são necessárias, uma vez que os objetos e as construções, para que mantenham as características do passado, requerem restauração adequada, sob o risco de ficarem comprometidos e impossibilitados de ser considerados patrimônio histórico. Destarte, a tradição necessita dos cuidados que a modernidade possibilita para ser identificada e conservada. Michel de Certeau defende que, após a restauração,

os objetos assim enobrecidos se veem então reconhecidos e conquistam um lugar e uma espécie de segurança de vida; mas, como todo agregado, por meio de uma conformação à lei da restauração. São modernizados. [...] É claro que os processos pedagógicos de que são objeto comportam uma contradição interna: elas devem ao mesmo tempo preservar e civilizar o antigo; tornar novo o que era velho. (DE CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2008, p. 194).

Preservar, então, implica essa contradição de conciliar o novo e o velho. Ou seja, os objetos restaurados passam a ser portadores de passado e presente e despertam estranheza no indivíduo. Segundo Michel de Certeau, é essa renovação o que torna a cidade antiga habitável hoje. Rui Mourão aborda essa necessidade de preservação dos monumentos em seu livro *A nova realidade do museu*, onde ele explica que poucas pessoas parecem entender que a cidade histórica necessita de restauradores e especialistas para ser possível conservar a estrutura original de um monumento. Segundo o escritor, em muitas regiões do Brasil, “prédios inadequados, em mau estado de conservação, abrigam coleções que não receberam processamento técnico ou o tiveram de maneira insatisfatória e se encontram a caminho da deterioração”. (MOURÃO, 1994, p. 96). Ou seja, sem a preservação necessária, os edifícios e documentos são destruídos pelo tempo e deixam de funcionar como memória.

Em *Boca de chafariz* é retratada uma Ouro Preto marcada por essa oposição entre tradição e modernidade. Ademais, questionamentos sobre a preservação dos monumentos e patrimônios são levantados durante todo o enredo, principalmente porque há, constantemente, alusões à importância da manutenção da memória e ao medo de que a identidade da cidade seja perdida. Essas discussões também marcam os romances subsequentes, no entanto com novas abordagens e com distintos ângulos.

2.2 O museu como lugar de memória

Em *Quando os demônios descem o morro*, a abordagem sobre a preservação se dá principalmente a partir de reflexões a respeito do Museu da Inconfidência. O narrador, por ser o diretor do Museu, apresenta questionamentos didáticos acerca desse ambiente, abordando sua função, seus meios e sua relevância para a sociedade. Longos parágrafos sobre essa temática marcam o texto, o que faz com que o enredo seja mais lento e, por vezes, cansativo.

No início da narrativa, após os capítulos biográficos, a ênfase é dada ao Museu da Inconfidência. Diversos questionamentos são levantados acerca da sua forma de linguagem e de como transmite as informações ao visitante. Nessas primeiras páginas, as descrições feitas pelo narrador são dos espaços do museu. Ao chegar ali, após ter aceitado a proposta de dirigi-lo, o narrador-personagem usa vários parágrafos para fazer descrições detalhadas sobre a construção do prédio. É o que podemos ler no trecho a seguir:

O edifício, muito meu conhecido, impressionou-me como se o visse pela primeira vez. Emocionou-me descobri-lo tão fascinante e tão monumental. À semelhança de pilares, a formação lateral de pedra rosamarron amarrava a estrutura do conjunto inteiro, indo somar-se à sólida base do mesmo material, para com ela chegar até o chão. (MOURÃO, 2008, p. 34).

Cada frase sua demonstra o quanto ele se sente surpreso com o lugar, mesmo que já o conheça tanto, como menciona no trecho: “muito meu conhecido”. Não é a

primeira vez que o personagem visita o Inconfidência, mas é a primeira que o visita como seu diretor, o que faz com que a maneira de olhar para a arquitetura e para as exposições seja diferente.

Segundo João Antônio de Paula, “um lugar inúmeras vezes visitado será sempre inesgotável, inédito, desconhecido, insondável, porque a cada vez que se o visite seremos sempre outros, porque intermitente o coração que nos move, diria Proust”. (PAULA, *apud* BRANDÃO, 2006, p. 24). Os pilares, a fachada, as janelas, um altar, o andor, tudo é descrito a partir do olhar do personagem, que agora não é apenas um visitante, mas também o diretor. E, como podemos ler no trecho a seguir, seu exame não é apenas de emoção, mas também de crítica e de análise, um olhar fundamentado nos estudos por ele já feitos – assim como pelo próprio autor¹³ – e que possui um traço mais didático, pois visa deixar claro para o leitor o funcionamento do Museu e outras informações acerca dele. Como podemos ler no trecho:

Impressionou-me a superposição de tempos dentro do casarão. Talvez um pouco a contragosto, os objetos achavam-se ali, dispostos em exibição, numa época a que não chegaram a pertencer. Somente o que existia, dispersos testemunhos sobrados estacionados, estáticos. Tratava-se de emissários do passado se apresentando, sendo que o período histórico aludido constituía apenas referência abstrata. Nomes em desuso de pessoas e objetos. [...] O conjunto oferecido não passava de fragmentos de uma civilização que o observador, com apoio neles, ia tentar reconstruir. (MOURÃO, 2008, p. 36).

O narrador-personagem questiona a exposição de objetos que é feita apenas distribuindo-os pelo lugar, sem relacioná-los a um contexto, “estacionando-os”. Ele entende que faltam informações para melhor situar o visitante, que, por isso, precisa ter certo conhecimento cultural para entender o contexto do que está ali exposto. Para melhor explicar essa opinião, relaciona a exposição ao seu trabalho de escritor, apontando que a narrativa ficcional é construída da mesma forma, a partir da fragmentação, e que o visitante do Museu também se encontra diante de uma narrativa, porque... Para ele, ambos são, então, constituídos de linguagem.

¹³Além de ter exercido o cargo de diretor do Museu da Inconfidência, como já informamos, Rui Mourão publicou livros sobre museus, em uma perspectiva geral, e sobre esse museu, especificamente.

O protagonista divaga um pouco mais e levanta também as diferenças entre os dois: “O museu busca se comunicar através da disposição de documentos materiais, testemunhos de realidades, segmentos incompletos que deixam vãos a serem preenchidos pela memória cultural do visitante” (MOURÃO, 2008, p. 37), ao passo que a narrativa, segundo aponta, tem os seus vãos preenchidos a partir do imaterial e da subjetividade. Cada leitor pode imaginar o enredo de uma forma pessoal, a partir do seu conhecimento de mundo, imaginação que nem sempre coincide com a do autor, no momento da escrita. Já o museu se pauta mais pela objetividade, pois o material mostra ao visitante um mundo que já existiu, uma realidade, que vai sendo preenchida pelos conhecimentos do indivíduo, e não por experiências.

Orhan Pamuk (2011), romancista turco, também desenvolve reflexões acerca das semelhanças e diferenças entre o museu e o romance. Para o escritor, não existe nada de real na leitura, a construção parte do leitor, enquanto que no museu é possível visualizar pinturas, esculturas, entre outros, que já mostram ao visitante uma imagem pronta. O romance é formado por palavras, descrições e expressões, mas quem dá vida às cidades, às ruas, ao mundo em geral é o próprio leitor. Pamuk afirma também que o leitor diligente finge que não se lembra de que o romance é uma invenção e deseja visitar os lugares que foram mencionados, para conferir se realmente imaginou corretamente, e se enche de orgulho ao perceber que o ambiente é como o criado em sua imaginação. O escritor aponta que esse orgulho é comum também aos visitantes do museu (PAMUK, 2011).

Ademais, ele defende que o romance possui algo semelhante ao museu. Segundo ele,

Os romances também formam um arquivo rico e poderoso – de sentimentos humanos comuns, nossas percepções de coisas banais, nossos gestos, ditos e atitudes. Vários sons, palavras, coloquialismos, cheiros, imagens, sabores, objetos e cores são lembrados só porque os romancistas os observam e cuidadosamente os registram em seus escritos. (PAMUK, 2011, p. 94).

Portanto, ambos possuem essa capacidade de armazenamento: enquanto o romance arquiva sentimentos, palavras e imagens, o museu guarda histórias, fatos, informações. De acordo com Pamuk, a distinção é que no primeiro são preservados,

a partir das descrições, costumes e formas de viver da época, pois o leitor tem acesso a conversas, cheiros, imagens; já no segundo, é possível fazer apenas uma suposição, a partir dos catálogos e obras de arte, de como a obra se encaixava em determinado contexto.

Essa possibilidade de ver um texto como museu também é abordada pelo narrador em *Quando os demônios descem o morro*. Ao refletir sobre tudo que fizera como diretor do Museu da Inconfidência, o personagem chega ao seguinte questionamento: “Quem sabe eu fazia literatura quando fazia museu? Quem sabe eu já fazia museu quando fazia literatura?”. (MOURÃO, 2008, p. 290). Ele não consegue fazer essa separação, uma vez que entende o quanto o texto pode ser também um museu, e vice-versa. Afinal, assim como o museu preserva o passado, a história e a memória, o romance também preserva costumes, a linguagem e o cotidiano de uma geração.

A política é um elemento que se faz semelhante no museu e no romance. Pamuk (2011) alerta que é comum discutir política quando o tema é o museu, no entanto, quando se fala em romance, essa abordagem não é tão constante. Embora sejam limitados os romances políticos, são ilimitadas as formas como a política pode ser incluída nos romances. De acordo com o escritor, “O romance mais político é aquele que não tem temas ou motivos políticos, mas que tenta ver tudo e entender a todos, construir o todo mais amplo. Assim, o romance que consegue realizar essa tarefa impossível tem o centro mais profundo”. (PAMUK, 2011, p. 105). Elaborar um texto sem segregações, com diferentes abordagens e sem preconceitos ou estereótipos é, portanto, uma forma de o romancista ser político.

Quanto ao museu, as escolhas de exposição são analisadas pelos críticos por um viés político, o que para Pamuk gera um problema que também é do romance: “a representação e as consequências políticas”. (PAMUK, 2011, p. 105). Para ele, esse problema é ainda mais evidente e mais acentuado em países não ocidentais mais pobres, pois nesses lugares o público leitor é a minoria. Em países como Estados Unidos, por exemplo, os escritores não precisam se preocupar com o que ou quem retratam, nem com as consequências dessa abordagem, pois contam com um público leitor instruído. Há, portanto, a consciência de que o escritor escreve não para representar alguém, mas para se satisfazer pessoalmente (PAMUK, 2011).

A abordagem política é notória na construção que é feita do Museu da Inconfidência em *Quando os demônios descem o morro*. O narrador, ao refletir sobre a destruição que causara ao patrimônio histórico e aos cofres do governo, por ter ateadado fogo ao Museu, aponta o posicionamento que o governo ocupa:

Insistia, o que a todos causava espanto não era apenas a decisão de explodir uns tantos imóveis e um rico acervo. Nada ali constituía propriedade particular. Tratava-se de algo coletivo. O governo pagara por aquilo. Um dos mais destacados conjuntos arquitetônicos do país e muito mais, obras do Aleijadinho, documentos únicos da memória nacional como os Autos de Devassa da Inconfidência, a coleção dos processos judiciais, rica em informações sobre o período colonial, originais assinados de músicos do século XVII e XIX. Raridades da criação e da documentação humana converteram-se em montões de cinza. (MOURÃO, 2008, p. 274).

Portanto, a organização do museu possui uma posição política, pois é algo público, mantido financeiramente pelo governo. Toda a arquitetura, bem como os documentos, faz parte de uma seleção de memória feita por quem possui o poder, ou seja, a memória coletiva é também uma memória política, como mencionamos anteriormente. No livro *A nova realidade do museu*¹⁴, Rui Mourão aborda a dificuldade que os museus brasileiros enfrentam com a falta de investimento na cultura. Ele aponta que não somente o Museu sofreu com isso, como também as casas históricas, que acabaram assumindo um ar de abandono e descaso. Essa realidade tão negativa foi se instalando lentamente, pouco a pouco. Algumas pessoas até começaram a estudar sobre museologia, mas o escritor afirma que infelizmente isso não trouxe uma diferença tão significativa, pois os museus e as casas ainda demonstravam como eram subdesenvolvidos (MOURÃO, 1994).

É claro que essa abordagem se deu em um período diferente de *Quando os demônios descem o morro* e muitos avanços ocorreram desde que a crítica foi escrita. O próprio escritor declara que muito estava sendo tentado para mudar a realidade do país. Entretanto, após tantos anos, Rui Mourão demonstra, pela ficção, como o Museu da Inconfidência continua dependente do investimento político; no livro,

¹⁴ Ensaio publicado em 1994, que trata da revitalização do Museu da Inconfidência e a formação dos grandes museus históricos do Brasil.

entretanto, a realidade parece um pouco diferente, uma vez que o diretor consegue contratar restauradores e especialistas ao decidir reformar o Museu.

Nesse mesmo trecho, lemos que todo o acervo se tornou cinza após a explosão que o diretor provocara no Museu. Seria uma revolta política? Uma negação aos inconfindentes como heróis? Ao longo da leitura, vamos percebendo que o diretor está, na verdade, inconformado com a forma de preservar a memória a partir do museu: a verdadeira significação estaria na cidade, ela conteria a memória, o museu seria apenas uma seleção de toda a história e feita por um viés político. Aquele espaço separado para guardar documentos e monumentos seria apenas uma parte de um todo que a cidade constitui, e o todo é que deveria ser visto pela sociedade, não uma parte. O Museu, mesmo em conjunto com o todo significativo que a cidade constitui, não se torna relevante para a construção de uma visão histórica, como podemos ler no excerto a seguir:

Que sentido maior podia ter um museu encerrado entre paredes, importante para uma cidade sem dúvida de muita significação, mas de qualquer forma, mesmo a ela atrelado, mero acidente sumido e apenas circunstancial, arrastado na prodigiosa voragem da perspectiva planetária? (MOURÃO, 2008, p. 281).

Por mais que o museu seja importante para Ouro Preto, na visão do diretor, não passa de um acidente, de uma circunstância. Assim, ele acredita estar contribuindo para a sociedade ao destruir aquilo que impede as novas perspectivas de preservar a história, entretanto não é entendido pelos habitantes da cidade, que não só o consideram louco como também se vingam, queimando, em praça pública, todos os livros escritos pelo diretor.

O personagem vai contra a política e principalmente contra o homem. Se, em *Boca de chafariz* e em *Mergulho na região do espanto*, temos a ênfase e o relato de fantasmas, em *Quando os demônios descem o morro* são os demônios que ocupam a cidade e ganham a atenção no enredo. A explosão provocada pelo diretor pode ser considerada uma resposta aos demônios que desceram o morro, encontraram o ouro, fundaram a cidade, destruíram o ambiente, selecionaram a memória e construíram verdades para que a sociedade se mantivesse com fé e confiante na política. Os demônios são os próprios homens, as instituições e os métodos criados por eles,

como podemos ler: “Percebi que a imprensa, a polícia e seguramente a justiça, a religião – o conjunto completo de instituições criadas pelo homem com a pretensão de construir e administrar o cotidiano – não passavam de instrumentos desvirtuadores da realidade”. (MOURÃO, 2008, p. 281). É o homem que quer controlar o cotidiano e sente a necessidade de possuir cada vez mais poder, é o homem o responsável pela descoberta do ouro, que causaria a fundação e o tombamento da cidade.

Se o homem político pode ser visto como demônio, o diretor enquadra a si mesmo na categoria de anjo, uma vez que é ele o responsável por tentar mostrar a verdade para os outros indivíduos que são como ele:

O importante era contar minha história para quem ainda não houvesse perdido a faculdade de escutar. Descobrir a vida para os que ainda fossem passíveis de senti-la na pele, para os que ainda tivessem a ânsia de chegar a compreendê-la na sua significação mais profunda. Eu deveria falar com a sinceridade dos anjos, dirigir-me aos semelhantes enquanto apenas acidentes humanos a pisar o planeta. (MOURÃO, 2008, p. 281).

A partir dessa leitura, conseguimos diferenciar melhor o que seria anjo e demônio para o personagem. O primeiro corresponderia àqueles com a capacidade de sentir, de não serem alienados, mas sim, ao contrário, capazes de compreender a história de forma profunda e a partir da sua verdadeira significação. O personagem acredita que deve contar essa verdade para aqueles que, como ele, sejam capazes de entendê-la, àqueles que são acidentes humanos, pois deveriam ser anjos. É respondendo a essa necessidade de contar os seus motivos a quem pudesse entendê-los, que o personagem pede ao carcereiro um caderno e começa a escrever o livro que podemos ler, livro que, na verdade, é uma carta à humanidade: “É o instrumental de que estou me valendo para produzir esta carta à humanidade – o presente texto de acuidade procurada”. (MOURÃO, 2008, p. 288). Uma carta como tentativa de explicar os motivos que o levaram a colocar fogo no Museu.

Entretanto, é possível inferir que o diretor também pode se enquadrar na perspectiva de demônio. Trata-se de um personagem que tenta convencer a todos os funcionários do Museu, acreditando ser possuidor do único ponto de vista correto. Ele constrói uma cidade utópica, quase tirânica, uma vez que todos os habitantes são

obrigados a (e comprados com benefícios para) fazer exatamente o que ele quer que seja feito.

Por fim, após todas essas tentativas de manter o controle, o narrador-personagem destrói o Inconfidência com um incêndio. Como se vê, a linha entre anjo e demônio nessa narrativa é tênue. De acordo com a literatura, Lúcifer – o primeiro de todos os demônios – nada mais era do que um anjo poderoso e belo que desejava ser maior do que Deus e que, por isso, foi expulso do céu. Assim como o personagem da mitologia cristã, o protagonista de *Quando os demônios descem o morro* também rompe os limites entre bem e mal, comprovando que qualquer ser humano está sujeito a se tornar o ditador e controlador, mesmo acreditando ter motivos angelicais.

Além dos elementos semelhantes entre o romance e o museu já discutidos, como o aspecto político, outro ainda pode ser observado nas reflexões do diretor: o tempo. Ele expõe que, enquanto no museu o visitante está limitado ao passado, na narrativa é possível criar também o futuro e o imaginado, o ficcional.

O tempo, entretanto, não faz parte apenas dessa reflexão sobre museu e narração, ele aparece de forma expressiva em toda essa trilogia sobre Ouro Preto e está diretamente conectado com a cidade mineira. Como visto anteriormente, os capítulos de *Boca de chafariz* e de *Quando os demônios descem o morro* são marcados ora pelo passado, ora pelo presente; além disso, o tempo também se enquadra nas discussões relativas ao Inconfidência. O trecho a seguir demonstra como o escritor não ignora a importância desse aspecto para a cidade e faz ponderações a partir de tal elemento:

Aquele casarão que em pé enfrentava os séculos e poderoso com as suas largas portas escancaradas a todos recebia, era uma realidade do passado ou do presente? Pisava nele no presente para experimentar pisar no passado? Pisava unicamente no passado pensando que pisava no presente? Haveria como decidir a respeito? Andava num século calcando sobre os pés outro, outros? (MOURÃO, 2008, p. 38-39).

A oposição passado e presente é importante na discussão e na compreensão do tempo. E é aspecto indispensável quando se trata de museu, uma vez que ele é uma construção física situada no presente, mas que transporta o visitante ao passado. O narrador-personagem Rui Mourão tenta compreender essa oposição e consegue,

porque, após os questionamentos, ele se permite imaginar o passado a partir do devaneio: “Navegando em imaginação, via Tiradentes consultar o bojudado relógio oval que sacou do bolsinho da calça, diante da pessoa assentada na cadeira, e em seguida prosseguir no manejo do abrutalhado boticão, cuidando da boca do paciente”. (MOURÃO, 2008, p. 39). Isso é possível porque houve uma aceitação do passado no presente, fato que o próprio personagem explica: “O que mais me impressionava, a capacidade do homem criar mundos dentro do mundo, tempos dentro do tempo, dando concretude a personagens que o visitante nem de nome conhecia, mas com os quais passava a conviver de certa forma próximo”. (MOURÃO, 2008, p. 39).

De acordo com Jacques Le Goff, “matéria fundamental da história é o tempo; portanto, não é de hoje que a cronologia desempenha um papel essencial como fio condutor e ciência auxiliar da história”. (LE GOFF, 2003, p. 12). Sabemos que a história faz parte do museu, e esse fator pode ser percebido no enredo do livro. Um dos primeiros passos dado pelo diretor e pelos responsáveis pela restauração do Inconfidência é pesquisar a respeito da história. Se o tempo é fundamental para a história, também é fundamental para o museu, que a recria a partir de elementos materiais, como documentos. Por esse viés, entendemos a relação existente entre passado e presente, e a determinação que ela exerce na relação tempo e museu, o que explica a presença dessas questões em *Quando os demônios descem o morro* e por que o narrador não pôde ignorá-las.

É possível pensar o tempo também quando analisamos a necessidade que o diretor tem de fazer reformas no museu. Jacques Le Goff assinala que “a visão de um mesmo passado muda segundo as épocas e o historiador está submetido ao tempo em que vive”. (LE GOFF, 2003, p. 13). O museu necessita de reformas, pois a cultura e as vivências (elementos presentes em determinado tempo) propiciam diferentes interpretações para um mesmo acontecimento. Não é benéfico ficar conformado com as mesmas ideias quando existem outras para serem exploradas e para causarem mudança e crescimento intelectual. Conforme destacado a seguir, o diretor levanta essas questões em sua narrativa:

A instituição, como qualquer outra similar, ao estudar e procurar preservar o passado, não podia desprezar a perspectiva da sua atualidade.

Ela era o passado sendo observado por consciências que desejavam saber em que medida aquele passado contribuía para o entendimento do presente. Ela se convertia também, portanto, numa possibilidade de estudo do presente, para orientação da vida em nossos dias. (MOURÃO, 2008, p. 81).

Como podemos perceber, o personagem considera o presente ao pensar na exposição que será montada no museu, da mesma forma que Le Goff assevera: “o interesse no passado está em esclarecer o presente; o passado é atingido a partir do presente”. (LE GOFF, 2003, p. 13). Não há, portanto, uma relação de superioridade entre os dois tempos, um depende do outro para que a exposição no museu alcance o objetivo. É preciso considerar o tempo presente ao analisar o passado, somente assim o pretérito é capaz de provocar a reflexão que pode transformar a atualidade e, conseqüentemente, o futuro. Assim, cada alteração que o diretor pensa em fazer no museu e, posteriormente, na cidade, está relacionada ao presente, mostrando que o personagem constrói a oposição passado e presente em sua narrativa – a partir das discussões – e, também, no museu, ao construir as exposições.

Em se tratando da análise do museu no romance, outro fator é relevante: a caminhada. É interessante atentarmos para o fato de que visitar os cômodos do museu e observar cada objeto exposto, deixando-se adentrar no passado e imaginar cenas, é possível a partir do percurso realizado. Nelson Brissac Peixoto assinala que “quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas as coisas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela”. (PEIXOTO, 1988, p. 361). Logo, para entender com profundidade é preciso ir devagar, sem pressa, e o museu propicia essa possibilidade, pois, ao caminhar, o visitante pode parar, demorar-se em suas reflexões sobre cada objeto exposto e determinar o tempo dos seus passos de acordo com sua necessidade de compreensão. E esse aspecto também pode ser estabelecido com relação à cidade histórica. Ouro Preto, por mais que possua os veículos da modernidade (carros, ônibus e motos), possui ladeiras e ruas tortas com pedras que pedem calma e menos velocidade. Ou seja, seu visitante também faz um percurso lento, já que a cidade não permite o uso de muita velocidade.

O narrador observa esse aspecto, ainda, quando compara o museu com a ficção: “Ao contrário do que ocorria na ficção, dentro da obra íntegra mas numerosa

de um museu podia-se caminhar. Dentro ou fora? Não saberia dizer”. (MOURÃO, 2008, p. 38). O olhar do visitante que caminha certamente é diferente daquele que apenas vê pela janela de um veículo. E o narrador vai um pouco além ao afirmar que, ao contrário dos livros, no museu se pode caminhar. Para melhor entender esse processo, podemos recuperar a comparação entre o pedestre e a enunciação feita por Michel de Certeau (2008):

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos. Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem como efeito uma tríplice função “enunciativa”: é um processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma *realização* espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica *relações* entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos [...]. (DE CERTEAU, 2008, p. 177).

Quando caminha, o pedestre consegue se “apropriar” do espaço por onde passa, principalmente porque pode escolher seu itinerário. Ao mesmo tempo em que seleciona o trajeto que fará, ele também aumenta o número de possibilidades. Na citação, Michel de Certeau se refere ao pedestre que caminha pela cidade, mas o conceito exposto por ele poderá nos ajudar a pensar o visitante que percorre os espaços do museu. O ato de andar permite ao visitante vagar, olhar as exposições, demorar-se mais tempo em determinado objeto e, principalmente, apropriar-se dele cognitivamente. Como discutido anteriormente, os monumentos carregam a memória da cidade e, como patrimônios, entram em sincronia com o presente para que seja possível refletir sobre o passado de acordo com o contexto. Esse pensamento só é possível quando há uma apropriação do espaço onde se está, uma apropriação dos monumentos. Para isso, é preciso estar caminhando, como Michel de Certeau aponta: “o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial”. (DE CERTEAU, 2008, p. 178).

Andar faz parte da experiência de conhecer a história. Quando o protagonista chega à conclusão de que é preciso transformar a cidade inteira em um museu, ele não imagina o visitante percorrendo a cidade de carro, mas sim, caminhando, pois entende que a experiência não seria a mesma. Embora trouxesse vantagens ao viajante, o diretor ignora os prejuízos que essa prática causaria ao morador da cidade,

e convence a todos a abandonarem os veículos. O personagem acredita que suas atitudes despóticas seriam justificadas pelo que considera benéfico. Considere-se o trecho abaixo:

Avançando caminhadas desimpedidas e ventosas, subindo a pé morros inacreditáveis, descendo ladeiras que exigiriam o cuidado de passos quase experimentais, o visitante chegaria a um entendimento cada vez mais precipitado profundo – no limite da compreensão da existência terrena – sobre a outra parte que Ouro Preto não era, as cidades habitadas do mundo. (MOURÃO, 2008, p. 175).

No excerto, o narrador enumera as vantagens de caminhar pelas ruas, pois acredita que a caminhada proporciona ao visitante uma forma diferente de conhecer a cidade. Por meio dela, este poderia sentir as subidas e descidas que marcam Ouro Preto, bem como a dificuldade para trilhar esses caminhos, o que lhe proporcionaria experiências mais próximas das do passado e diferentes das tradicionais. Vera Lúcia Cardoso Medeiros (2013) assinala que “olhar a cidade através da janela de um veículo em movimento parece ser uma das imagens representativas de nosso tempo e da própria cidade: o sujeito tende a observar a cidade ao longe, mais do que a se sentir parte dela”. (MEDEIROS, 2013, p. 178). Um passageiro nunca terá as mesmas sensações que um passante. Ao andar pela cidade, o visitante atento e crítico se sente parte dela, o que lhe provoca sensações muito mais aprofundadas acerca da história.

Voltemos ao museu. Após fazer todas as mudanças e reformas necessárias no Museu da Inconfidência, o diretor ainda não fica satisfeito. Para ele, por mais que o espaço museológico atraia um grande público, ainda não consegue levar o visitante a alcançar completamente a Vila Rica de antigamente e as sensações vividas pelos inconfidentes. Os diferentes ambientes e a fragmentação de assuntos o incomodam; ele entende que a soma dos fragmentos resulta em um todo significativo, assim como em um romance, no entanto, o todo do Inconfidência não lhe parece tão expressivo. Diante desses questionamentos e da insatisfação com as exposições montadas, o diretor conclui que o problema é que o Museu está preso a uma instituição de outra época, que não se adequa ao tempo contemporâneo, e que, por isso, não seria possível reformá-lo.

O museu assume um posicionamento diferente na sociedade moderna, pois esta se insere em um período habitado por uma geração tecnológica que se torna a cada dia mais ansiosa, agitada e que sente urgência nas suas ações diárias. É uma geração conectada, que possui diversas opções de eventos, espetáculos e imagens. Nesse novo contexto, dá-se início ao que Hermann Lübbe e Odo Marquard chamaram de “musealização”, conceito depois utilizado por Andreas Huyssen em seus estudos sobre memória. Segundo este crítico alemão,

Hermann Lübbe descreveu aquilo que chamou de “musealização” como central para o deslocamento da sensibilidade temporal do nosso tempo. Ele mostrou como a musealização já não era mais ligada à instituição do museu no sentido estrito, mas tinha se infiltrado em todas as áreas da vida cotidiana. (HUYSSSEN, 2000, p. 27).

Por essa perspectiva, depreendemos que já não existe o museu apenas dentro de uma estrutura erguida por materiais físicos, mas ele extrapola esses limites e se estende na direção da sociedade em geral. Seria quase o que foi tentado pelo diretor em *Quando os demônios descem o morro*. Para ele, o espaço físico onde fica o museu é limitado para abranger toda a história e reviver Vila Rica, por isso ele tenta construir esse museu nas ruas da cidade, no dia a dia dos moradores, mas acaba criando uma cidade utópica e tirânica, presa ao passado, fenômeno que estudaremos no próximo capítulo.

Sobre a musealização, Lübben, segundo Huyssen (2000), defende que essa sociedade contemporânea vive obcecada com o passado. Isso porque a velocidade faz com que cada nova descoberta se torne ultrapassada muito rápido, encolhendo a verdadeira extensão do tempo presente. Diante disso, houve uma crescente valorização da memória histórica, e Huyssen cria a hipótese de que se precisa “da memória e da musealização, juntas, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e de espaço”. (HUYSSSEN, 2000, p. 28). Portanto, essa nova configuração do museu é importante para equilibrar um período de intensa instantaneidade e compensa a falta de estabilidade causada pelo encolhimento do presente.

Nesse campo, a teoria de Lübbe apresenta também um paradoxo: existe o risco de a estabilidade e a identidade, que o passado proporciona para o presente,

tornarem-se cada vez menores. Isso porque a redução do tempo presente é um problema, assim como o excesso dele; é preciso buscar um equilíbrio. Segundo Lübbe, o modo de o museu compensar essa falta de estabilidade é por meio da oferta de diferentes formas de identidade cultural.

Entretanto, essa ideia de que a musealização compensa o que a modernização causa – como a perda da identidade social – ganha uma ressalva de Andreas Huyssen. Para o crítico, esse argumento é simplista e ideológico, pois não reconhece que o senso de passado do indivíduo também pode ser afetado pelas transformações da sociedade. A musealização também corre riscos em um mundo tão instantâneo e com tantas novidades, podendo deixar de garantir a estabilidade cultural (HUYSSSEN, 2000).

É nesse contexto de falta de estabilidade que o Museu da Inconfidência é construído em *Quando os demônios descem o morro*. O esquecimento é uma ameaça da tecnologia, e o diretor busca alternativas para se adequar e se sobressair em tempos tão modernos. O personagem demonstra ter consciência dessas dificuldades, como podemos ler:

No meu entender, com o avanço da tecnologia, nada justifica a manutenção de um órgão como o Inconfidência, mesmo levando-se em conta a surpreendente abertura social por ele conseguida. Chegara a hora de reconhecer, o museu – qualquer museu, de qualquer espécie até aquele momento conhecida – fora superado pelo avançar dos tempos. (MOURÃO, 2008, p. 240-241).

Essa conclusão é expressa após todas as tentativas que o personagem faz para dar uma nova perspectiva para o Museu – inclusive ao tentar transformar a cidade – e, ainda assim, não se sentir satisfeito. Depois de perceber que as transformações modernas afetam e destroem qualquer espécie de museu, o diretor abandona seu projeto de transformar a cidade em uma exposição museológica e inicia outro, agora por meio da tecnologia. A cidade não deveria ser transformada, o visitante é que deveria se transformar para vê-la como verdadeiro monumento e patrimônio. Para isso, ele usaria a internet a fim de oferecer informações sobre Ouro Preto em sua totalidade, com imagens que mostrem cada detalhe da realidade da cidade. Assim o

indivíduo que visite o espaço histórico estará preparado para conhecê-lo pessoalmente e desejoso disso.

A necessidade de adequação do museu aos tempos modernos já é exposta por Rui Mourão desde 1994, quando publicou *A nova realidade do museu*. Nesse livro, ele defende a importância da mudança: “à medida em que ocorrerem progressos na caminhada, que significará o abandono dos postulados do século XIX para a aceitação da modernidade, as casas de exposição estarão descobrindo a sua verdadeira significação social”. (MOURÃO, 1994, p. 105). A aceitação da modernidade implicaria crescimento para o Museu e uma nova postura frente a uma nova realidade.

Assim, a recriação do Museu da Inconfidência em *Quando os demônios descem o morro* é feita a partir dessa perspectiva contextual. A musealização faz parte da tentativa do personagem de adequar o lugar de exposição à sua nova realidade, até, por fim, ele entender que aquele não seria o real caminho. Que não é preciso modificar os espaços históricos para que eles se tornem sempre vivos na memória de uma sociedade cada vez mais líquida, é preciso, isto sim, modificar a sociedade para que, por meio da própria tecnologia que a deteriora, possa haver a preservação da memória e da identidade.

2.3 A memória individual

No último romance da trilogia, as discussões sobre preservação e memória coletiva não ganham mais ênfase, pois já tinham sido abordadas nos livros precedentes. No entanto, a dualidade entre tradição e modernidade que produz questionamentos nos livros anteriores é respondida no terceiro; além disso, a memória é agora abordada com uma nova perspectiva, não mais centrada na coletividade, mas no individual.

Podemos perceber traços da oposição tradição *versus* modernidade nas divagações feitas pelo narrador ao conversar com o analista, que, como já comentamos, nada mais é do que seu *alter ego*.

A importância da cidade, reconhecida por brasileiros e estrangeiros, atraía principalmente uma pessoa que convivera anos a fio com a força e a beleza de casarões e templos em pedras que chamavam a atenção em confronto com a nova monumentalidade e magnificência em cimento das edificações do Brasil moderno. (MOURÃO, 2015, p. 170).

No trecho, o protagonista descreve Ouro Preto a partir das oposições existentes na cidade e que ganharam discussões nos livros anteriores. No entanto, nesse momento, parece haver um consenso maior entre a tradição e a modernidade. São descritas as construções de pedra e as de cimento, edificadas em momentos históricos diferentes; por mais que, no presente da narração, os edifícios estejam em confronto, isso é descrito como algo natural; o narrador dá a entender que essas diferenças constituem um lugar que desperta a atenção de brasileiros e estrangeiros.

Podemos nomear essas construções de pedra como monumentos, uma vez que carregam a história da cidade. Andreas Huyssen (2000), no livro *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, traz discussões acerca do monumento enquanto elemento preservador da memória. Em seus estudos, ele cita Denis Hollier para argumentar que “a busca e o desejo do monumental na modernidade é sempre a busca e o desejo das origens”. (HUYSSSEN, 2000, p. 53). Ou seja, após as revoluções e transformações da sociedade, o ser humano sente necessidade de relembrar de onde veio e, nesse sentido, os monumentos possuem um papel importante, pois, por meio deles, o indivíduo pode ser lembrado de onde veio. Por isso, a tradição, em conjunto com a modernidade, não causa incômodo. O homem sabe em que tempo está, mas tem necessidade de manter viva a sua origem, ou seja, manter viva a memória. Conforme aponta Huyssen, “os monumentos são encarados como expressões de mais elevadas necessidades culturais de um povo” (HUYSSSEN, 2000, p. 63), e é por isso que necessitam ser preservados.

De acordo com Michel de Certeau,

as práticas dos habitantes criam, no próprio espaço urbano, uma multitude de combinações possíveis entre lugares antigos (segredos de que infâncias ou de que mortes?) e situações novas. Elas fazem da cidade uma imensa memória em que prolifera a poética. (DE CERTEAU, 2008, p. 199).

Essa teoria demonstra que as práticas dos habitantes, também, fazem com que seja possível existir harmonia entre o antigo e o moderno em uma cidade. Portanto, todas as discussões levantadas nos primeiros livros da trilogia acerca da oposição tradição e modernidade ganham uma nova perspectiva em *Mergulho na região do espanto*. O narrador representa essa contradição da cidade como algo natural e que faz parte da memória do lugar, porque o presente necessita do passado e vice-versa.

Há, nesse viés, dois tipos de edifícios: os antigos, feitos de pedras, e os modernos, feitos de cimento. Alberto Manguel (2001), em seus estudos sobre as imagens, elabora análises sobre a pedra que podem ser relevantes para o entendimento das construções com esse material e que são mencionadas na citação abaixo. Leiamos o fragmento:

Pedras são neutras, pertencem ao lugar onde estão dispostas, tão silenciosamente como se tornam um monumento, voltam silenciosamente a ser meras pedras, sua construção mal requer um gesto humano. Essa simplicidade essencial permite uma ressonância mais ampla, a simples monstruosidade da morte de um homem levada à mente pelo simples empilhar de um punhado de pedras. (MANGUEL, 2001, p. 275).

Podemos entender, a partir do trecho, um pouco mais sobre as pedras e a noção de monumento. Pedras são simples, e é dessa maneira que também carregam a história de um lugar ou de uma pessoa, de modo singelo, mas eficaz. Ainda pensando nos monumentos de pedras, Manguel afirma que

a memória torna-se concreta em pedras e cunhagem: algo que sirva como um lembrete e advertência, e algo que sirva como um ponto de partida para pensamento ou ação. Todos os monumentos trazem tacitamente a inscrição: “Lembre-se e pense”. (MANGUEL, 2001, p. 273).

Portanto, no livro e na cidade real, os templos e as ruas de pedra de Ouro Preto chamam a atenção não apenas pelo contraste que estabelecem com as construções em cimento, mas também porque podem provocar a memória do visitante e fazê-lo refletir sobre o assunto.

Essa “capacidade” da pedra – e dos monumentos em geral – de fazer o indivíduo recordar é mencionada pelo personagem Tiradentes, quando afirma que, a

partir deles, iria se tornar imortal, pois a memória ficaria indestrutível com as pedras. Analisemos o fragmento a seguir:

De pedra, bronze ou ferro, em espaços públicos apresentados, ou estampados na forma de desenhos e pinturas em bibliotecas e escritórios. Monumento sobranceiramente assentado no alto de pedestal na praça batizada com meu nome, na cidade onde tivemos a oportunidade de tentar integrar o nosso destino ao destino do país, deve ser considerado o de minha preferência. Nele continuamente permaneço, por guardar maior afinidade com a população do seu entorno. Questão talvez de saudosismo. Sobra-me agora a confiança, julgando-me multiplamente protegido. A pedra e os metais são indestrutíveis e mais do que eles a memória do povo. (MOURÃO, 2015, p. 226).

Trata-se de um trecho da narrativa de Tiradentes. Nela ele relata como se sentiu, após sua morte; depois de um tempo procurando as partes de seu corpo e sua cabeça, ele desiste e retorna para Ouro Preto, onde se sente mais aliviado, pois, embora não tenha conseguido encontrar seu corpo nem consiga saber o que fizeram com ele, agora se sente protegido pelos monumentos, que tornam a memória da população sempre viva. É evidente que o personagem sente um prazer em ser honrado e, conseqüentemente, fica confiante.

No excerto é exposta outra função dos monumentos: honrar alguém. Em seus estudos sobre imagem, Manguel também aponta essa capacidade da pedra: “o monumento de fato desperta nossa emoção, registra um momento medonho em um tempo de horror implacável e é feito para honrar as vítimas”. (MANGUEL, 2001, p. 277). É o que percebemos na narrativa de Tiradentes, pois ele se sente honrado por meio dos monumentos e das diversas formas por que é lembrado, em pinturas, desenhos em bibliotecas e escritórios. Resta para ele o saudosismo e, para a população de Ouro Preto e visitantes da cidade, lembrar da figura dele e imaginar o horror que o inconfidente sentiu ao ser morto.

Para o personagem, os monumentos tornam a sua memória viva, são “indestrutíveis”, aspecto que realmente pode ser atribuído a eles. Segundo Jacques Le Goff, “o *monumento* tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva)”. (LE GOFF, 2003, p. 526). Há, na narrativa de Rui Mourão, conhecimentos sobre monumentos que são, possivelmente, resultado de suas

pesquisas e trabalhos com o Museu da Inconfidência e com a cidade de Ouro Preto. No entanto, embora o escritor possua esses conhecimentos, não há, em *Mergulho na região do espanto*, discussões mais embasadas sobre monumentos, como acontece em *Quando os demônios descem o morro*, mas tão somente uma menção a eles. Isso faz com que, de forma implícita, fique claro como os monumentos são importantes para a preservação da memória.

Em outro momento do enredo, a parte moderna da cidade também é abordada pelo narrador, é descrita a modernidade na cidade – os turistas, os transportes, entre outros –, como no trecho a seguir:

No encontro escancarado com o panorama da Praça Tiradentes varejada de turistas, ao descer pela escada dos fundos da igreja notei, meu estado de espírito já se encontrava transtornado. Tudo me era indiferente e ao mesmo tempo incomodava. O encontro de duas filas de carro – uma a subir para a praça, outra a dobrar para a esquerda –, fundindo-se à esquina da Rua do Ouvidor para resultar numa única, mais estendida, que embicava com mais determinação rumo às saídas para Mariana ou para Belo Horizonte, deu-me a impressão do dinamismo de um mundo sem sentido. (MOURÃO, 2015, p. 216).

No excerto, o protagonista dá uma atenção especial aos turistas e aos veículos ao descrever o que o incomodava. No entanto, o mal-estar sentido pelo personagem não é consequência dessa modernidade, mas sim de uma visita ao túmulo da mãe, pois, ao chegar lá, percebe como está descuidada a lápide e sente-se culpado por isso. Os veículos, que produziram tantas discussões em *Quando os demônios descem o morro*, reaparecem nesse terceiro livro, mas não há um desejo de retirá-los da cidade ou, pelo menos, não há afirmação de que eles atrapalham a reflexão e a visão dos monumentos. Isso porque os personagens parecem compreender que a modernidade é necessária também nas cidades históricas. O que não significa aceitar que elas percam o que têm de tradicional, pois, como afirma Michel de Certeau, os lugares são tempos empilhados (DE CERTEAU, 2008). Não há, portanto, espaço nesse enredo para a cidade utópica, que nega tudo o que indica modernidade.

Estando, como visto, os veículos presentes na cidade, dentre eles, um em especial merece atenção neste estudo, pois é ele que conduz o narrador sempre que este decide voltar a Ouro Preto: o ônibus. Para Vera Lúcia Cardoso Medeiros (2013), o ônibus tem destaque entre os veículos que definem um modo de ser e de ver. Ela

destaca que, “quem olha através da janela do ônibus – ‘a janela é um painel imagético de situações fragmentadas’ [...] – não consegue apreender o todo, seja ele uma rua, um bairro ou a cidade”. (MEDEIROS, 2013, p. 176-177).

No caso do protagonista, ele não consegue ver toda a paisagem que o conduz até a cidade, pois se trata de um ônibus rodoviário – que não fornece uma visão panorâmica porque suas janelas de vidro são intercaladas na estrutura de metal –, mas a vê de forma fragmentada, em um “painel imagético”. Isso porque enxerga ao mesmo tempo as imagens do lugar e a imagem de si mesmo refletida no vidro da janela. Portanto, é enquanto viaja para Ouro Preto que o narrador – por meio de um *flashback* – começa a narrar também a sua história.

No entanto, com ele, isso acontece não somente quando está dentro do ônibus, mas também, dentro do táxi:

Sem condições para contemplar casas e paisagens do lado de fora, meu espírito, bambo e vacilante, também não se sustentou dentro do compartimento fechado. Despencou para uma região da consciência que em mim nunca imaginei que pudesse existir. (MOURÃO, 2015, p. 15).

O fragmento demonstra como o narrador divaga facilmente quando está dentro do veículo; ele se conhece a partir dos pensamentos que tem enquanto visualiza a paisagem e seu próprio reflexo, a partir da janela do transporte.

Se os veículos automotores caracterizam uma cidade moderna, a cidade histórica também tem suas marcas. Já que possui monumentos, ela acaba se tornando também turística, pois atrai diversos visitantes que desejam conhecer o patrimônio. Andreas Huyssen (2000) aponta que os novos tipos de política urbana tentam, por meio de festivais e eventos, atrair para a cidade visitantes e turistas. Segundo ele, “o discurso atual da cidade como imagem é o dos ‘pais da cidade’, empreendedores e políticos que tentam aumentar a receita com turismo de massa, convenções e aluguel de espaços comerciais”. (HUYSSSEN, 2000, p. 91).

Essa necessidade de atração de turistas, que faz parte também do enredo de *Quando os demônios descem o morro*, nesse terceiro é mais sutil, pois os visitantes são apenas mencionados, como podemos ler no trecho a seguir: “No derramado calçamento de paralelepípedos alteados, pedestres andando, pedestres parando para contemplar fachadas, pedestres acionando câmeras fotográficas na ilusão de que

aplicavam significativamente o seu tempo”. (MOURÃO, 2015, p. 217). A partir desse fragmento, podemos, aliás, perceber os diversos visitantes que passam por Ouro Preto: turistas e viajantes.

Cecília Meireles (1999) estabelece as diferenças entre essas duas categorias em *Crônicas de viagem 2*. Segundo ela,

Grande é a diferença entre o turista e o viajante. O primeiro é uma criatura feliz, que parte por este mundo com a sua máquina fotográfica a tiracolo, o guia no bolso, um sucinto vocabulário entre os dentes: seu destino é caminhar pela superfície das coisas, como do mundo, com a curiosidade suficiente para passar de um ponto a outro [...].

O viajante é criatura menos feliz, de movimentos mais vagarosos, todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais tocadas às mais sublimadas almas do passado, do presente e até do futuro – um futuro que ele nem conhecerá. (MEIRELES, 1999, p. 101).

Aproveitando a distinção feita pela escritora, podemos considerar que o indivíduo que, no trecho citado de *Mergulho na região do espanto*, portava uma câmera fotográfica é um turista, alguém que acredita que pode guardar tudo para relembrar depois a partir das fotografias ou para postar nas redes sociais, mas que, na verdade, não vive nem apreende tudo o que os monumentos têm a transmitir. No trecho também identificamos o viajante, pois o narrador descreve ainda os pedestres que param para contemplar as fachadas. Trata-se do visitante sem pressa, que sente necessidade de mergulhar em cada detalhe da cidade e sabe que, para isso, é preciso andar devagar, parar, apreciar.

Do mesmo modo que os monumentos são importantes para a manutenção da memória coletiva, Jacques Le Goff (2003) considera a fotografia uma manifestação significativa da memória. Segundo o historiador, a fotografia “revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”. (LE GOFF, 2003, p. 460).

Essa constatação pode colocar uma contradição para nossa análise: por mais que o ato de ficar fotografando tudo leve o turista a não conseguir refletir sobre os monumentos que registra e sobre a história deles, ainda assim ele estaria criando arquivos capazes de guardar uma memória. No entanto, é preciso pensar também que

a rapidez e a falta de apreensão do sentido dos lugares, presentes na visitação feita pelo turista, fazem com que as fotografias, para ele, não carreguem memórias verdadeiramente significativas, pois faltará o conhecimento e o verdadeiro contato com os monumentos e paisagens fotografados.

Destarte, a memória é ainda um ponto de reflexão no livro, não apenas a partir dos monumentos, mas também a partir da ideia de passado e presente e da concepção do personagem como reencarnação de vidas passadas, pois é capaz de se lembrar do que é contado pelos fantasmas. Várias frases denotam essa ideia, como “Não experimenta mesmo nenhum relampejo de memória ao ouvir o nome Gonçalo Torto?” (MOURÃO, 2015, p. 59) e “Por que vocês, depoentes, insistem em lembrar-me das minhas várias vidas?”. (MOURÃO, 2015, p. 111).

O sociólogo Michael Pollak (1992) conceituou a memória e estabeleceu os seus elementos constitutivos dela, como podemos conferir no fragmento a seguir:

Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os *acontecimentos* vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ele consiga saber se participou ou não. [...] É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase herdada. (POLLAK, 1992, p. 201).

A partir desse conceito, podemos depreender que o protagonista de *Mergulho na região do espanto* consegue se recordar daquilo que pertence às histórias de Ouro Preto, quase como se fossem lembranças suas, como se as tivesse herdado. Há uma identificação que faz com que ele acredite que está revivendo o que aconteceu em suas vidas passadas, como demonstra o trecho: “acabar metido na própria pele do narrador, vendo-me transportado para dentro daquela remota realidade, numa época despreendida indefinida, porque a minha vida já se encontrava identificada com aquela outra vida”. (MOURÃO, 2015, p. 147). Os relatos ganham tamanho relevo na imaginação do personagem que ele vai se sentindo cada vez mais incapaz de dizer se realmente não participou delas.

O conceito de memória herdada também é discutido por Lucilia de Almeida Neves Delgado, para quem a memória ultrapassa o tempo individual, e,

através de histórias de famílias, das crônicas que registraram o cotidiano, das tradições, das histórias contadas através de gerações e das inúmeras formas de narrativas, constrói-se a memória de um tempo que antecedeu ao da vida de uma pessoa. (DELGADO, 2003, p. 19).

Há, assim, a possibilidade de o indivíduo construir uma memória do seu passado ancestral. No livro em estudo, a partir das narrativas que o protagonista ouve dos fantasmas, ele passa a possuir recordações de tempos em que não viveu, ou nos quais talvez tenha vivido, se considerarmos que o personagem possa realmente ser reencarnação dos fantasmas.

O doutor Sotero – seu *alter ego* –, conforme já mostramos, explica essa identificação de forma diferente. Para ele, os fantasmas estão na subjetividade do protagonista, fazem parte do processo de criação do escritor. Assim, o leitor não é capaz de resolver esse problema, pois, como se sabe, trata-se de um narrador confuso e não confiável.

Além da memória do próprio personagem, há também a dos fantasmas, uma vez que eles fazem um relato do passado. O livro é marcado, portanto, por estes dois tempos: o presente da narrativa – momento em que o protagonista seleciona os relatos dos fantasmas e escreve – e o passado – que corresponde ao *flashback* feito pelos espectros para relatar a relação com o ouro. É a memória que possibilita a retomada do tempo pretérito, embora nem sempre ela seja fiel aos fatos e a recordação, confiável. Marilena Chaui afirma que “A memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais”. (CHAUÍ, 2000, p. 158). Nesse sentido, a trilogia de Rui Mourão sobre Ouro Preto é pautada a partir da memória, tanto a memória coletiva e social – gravada nos monumentos e documentos históricos, entre outros – como na individual – realizada pelos personagens para evocar o passado.

Ao pensarmos em memória, e considerando que se trata de uma evocação do pretérito, é impossível não pensar em tempo, elemento fundamental da recordação e responsável por orientar “perspectivas e visões sobre o passado, avaliações sobre o

presente e projeções sobre o futuro”. (DELGADO, 2003, p. 10). Ou seja, o tempo também atua modificando a maneira como o indivíduo recorda o passado, influenciando a análise que é feita. Tal aspecto pode ser notado no relato de Tiradentes, pois, ao relembrar o acontecido, ele o analisa a partir da sua perspectiva no presente. Vejamos: “Foi então que tomei conhecimento de uma verdade. Morrer rico é fato importante que se encerra com a vida. Ser rico na morte é ser o que agora sou. O que sempre quis ser, sem saber o quê, sem saber como”. (MOURÃO, 2015, p. 230). Na narrativa é acrescentado um conhecimento que Tiradentes só pôde alcançar após morrer e que alterou sua forma de analisar o passado.

Pelo fato de a memória sofrer influência do tempo atual, ela não é confiável. Andreas Huyssen afirma que “a memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social. Dado que a memória pública está sujeita a mudanças – políticas, geracionais e individuais”. (HUYSEN, 2000, p. 37). Por isso, muitas vezes, em um relato, por exemplo, é selecionado o que será recordado, noutras vezes, a própria mente modifica o que é lembrado e o indivíduo acaba memorizando o fato não como realmente aconteceu, mas como acredita que tenha acontecido.

Nesse sentido, reconstruir o tempo pretérito se torna um desafio. Segundo Delgado,

o passado apresenta-se como vidro estilhaçado de um vitral antes composto por inúmeras cores e partes. Buscar recompô-lo em sua integridade é tarefa impossível. Buscar compreendê-lo através da análise dos fragmentos é desafio possível de ser enfrentado. (DELGADO, 2003, p. 13-14).

É claro, pois, que nenhuma recordação será inteiramente como de fato se sucedeu no passado – assim como jamais será possível reconstituir o que aconteceu no período da Inconfidência –, o que torna tão importante conhecer os diferentes relatos e visões sobre o ocorrido, uma vez que os fragmentos podem se juntar e formar um todo significativo. Nesse sentido, os três livros da trilogia constituem-se de memórias e, conseqüentemente, apresentam uma narrativa fragmentada.

Depreendemos, assim, que Ouro Preto sempre suscitará questionamentos acerca da preservação da memória, e isso foi bem constituído em toda a trilogia. Em

Boca de chafariz, mais do que o risco de uma destruição física dos monumentos, há o da destruição da memória; em *Quando os demônios descem o morro*, há o questionamento sobre a capacidade do Museu em manter viva e fiel a memória; e em *Mergulho na região do espanto*, o próprio relato constitui-se em objeto de preservação da memória, tanto individual como coletiva.

Por fim, esse caráter de preservação que o texto apresenta pode ser explicado pelos estudos de Lucília de Almeida Neves Delgado sobre a memória: “As narrativas, tal como os lugares da memória, são instrumentos importantes de preservação e transmissão das heranças identitárias das tradições”. (DELGADO, 2003, p. 21). A narrativa, tanto escrita quanto oral (aqui pensamos nas vozes em *Boca de chafariz*), possui essa capacidade de nos fazer olhar para o passado, o que mostra que ela é sim um mecanismo de preservação da memória.

Após todos os levantamentos a respeito da memória e da preservação nos três livros, depreendemos que aquela, por ser uma construção e estar sujeita às mudanças políticas, não pode ser armazenada eternamente ou protegida em monumentos (HUYSSSEN, 2000). De acordo com Andreas Huyssen, “quanto mais monumentos, mais o passado se torna invisível”. (HUYSSSEN, 2000, p. 44). Afinal, segundo Freud, é impossível separar memória e esquecimento, eles são indissociáveis; lembrar é mais uma forma de esquecer. Nesse viés, Ouro Preto sempre existirá estando sob o risco de ser esquecida, e a preservação é uma tentativa de evitar que isso aconteça.

CAPÍTULO 3

OURO PRETO: A PAISAGEM, A CIDADE E A RUÍNA

Após os apontamentos iniciais sobre os elementos estruturais da narrativa e a preservação da memória, chegamos à discussão que busca responder ao questionamento que conduziu a elaboração deste trabalho. Os conceitos já estudados até este momento nos ajudarão nessa análise da construção dos espaços nas narrativas, assim como servirão como fundamento para a melhor compreensão da representação do ouro na trilogia.

Ouro Preto, na trilogia de Rui Mourão, é construída por distintas perspectivas, afinal, os livros foram escritos em diferentes contextos, que apresentam uma realidade própria. No primeiro romance, deparamo-nos com uma cidade invisível, criada a partir da imaginação de cada personagem, portanto, abordada de uma forma mais pessoal e memorial; no segundo, temos uma paisagem modificada e a cidade – uma cidade-museu, criada pelo narrador para tentar responder aos seus anseios quanto à preservação da memória – passa a enfrentar um cotidiano utópico; por fim, no terceiro livro, defrontamo-nos com uma cidade fantasma, povoada por espectros e que possui características diferentes das anteriores, pois sua modernidade também se adequa ao caráter fantasmagórico que adquiriu.

Dando continuidade para o que se propõe neste trabalho, atentaremos também para a representação do ouro na trilogia, uma vez que esse metal é o responsável pela fundação, desenvolvimento e ruína da cidade, e é abordado dessa maneira em toda a trilogia. No último livro, no entanto, o ouro é o elemento principal, conduz toda a narrativa e os questionamentos do narrador.

3.1 A cidade invisível

Boca de chafariz traz como protagonista a própria Ouro Preto, uma cidade marcada pelas chuvas que a destroem e a modificam. Nesse espaço, podemos perceber as sobreposições de lugares que carregam o valor de monumento, marcados pela tradição e pela história. Além disso, os fantasmas, ao narrarem suas memórias, também recriam uma cidade do passado, a Vila Rica do século XVIII e, mais do que

isso, o lugar desconhecido por onde passaram os bandeirantes e onde alguns deles estabeleceram moradias.

É preciso entender, antes de qualquer abordagem, que o espaço ganha, no romance contemporâneo, propriedades distintas em relação ao que ocorria nos romances clássicos. Regina Dalcastagnè explicita que, na narrativa brasileira contemporânea, “a cidade aparece, então, ‘não apenas como cenário para o desenrolar de um enredo, mas enquanto agente determinante da significação da narrativa como um todo. A cidade surge, assim, enquanto personagem’”. (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 34). Esse aspecto pode ser observado no livro em estudo, uma vez que todas as narrativas do enredo são conduzidas pela ameaça da destruição de Ouro Preto, de forma literal e simbólica. Segundo Ilca Vieira de Oliveira, “Ouro Preto é a personagem principal da narrativa. A cidade surge a partir dos relatos ‘biográficos’ feitos por várias vozes, cujos enunciadores vão registrar fatos do passado e do presente” (OLIVEIRA, 2012, p. 163), o que torna bastante significativo o estudo desse espaço.

Como percebido em nosso estudo sobre a estrutura narrativa da trilogia, todos os romances são marcados por narrativas fragmentadas que tratam do passado e do presente. Esse aspecto se projeta também na abordagem e na construção da cidade nos livros. Essa maneira de construir os espaços, usada por Rui Mourão, é também um traço das narrativas contemporâneas. Assim como o texto, a cidade, nelas, é representada de forma labiríntica e se completa a partir da visão do leitor. Como aponta Orhan Pamuk (2011), o leitor visualiza as imagens que o escritor apenas sugeriu, e isso é feito a partir de experiências próprias, ou seja, a construção imagética acaba se tornando algo pessoal, guiado pelas descrições feitas no texto.

Em *Boca de chafariz*, a fragmentação faz parte da construção dos espaços, assim como do tempo, que marca esses lugares. Como afirmam Tailze Ferreira e Elaine Moraes (2004), em seus estudos sobre o livro de Rui Mourão, “Essa maneira de delinear o tempo, no texto, apresenta-se como prática geradora de significados, na medida em que se questiona um tempo linear, sem lacunas e fragmentações, pretendido pelo discurso histórico ‘oficial’” (FERREIRA; MORAES, 2004, p. 3). A fragmentação do tempo, assim como as diversas vozes do texto, contribui para que

seja retomado um passado em suas diversas possibilidades, que questionam uma leitura exclusiva da história e possibilitam diferentes perspectivas sobre a cidade.

No primeiro capítulo, o leitor depara-se com a cidade sendo destruída pelas chuvas; as encostas cedem e terras deslizam para a rua, impedido a passagem. Nessa destruição, o narrador dá atenção especial aos espaços que são considerados monumentos e que necessitam de preservação. É o que podemos ler no fragmento citado a seguir:

Na Praça Tiradentes, a estátua do Mártir da Inconfidência espijava no cocuruto, libertava-se em torneiras pelas dobras de suas vestes; o edifício do Museu da Inconfidência, na sua conformação de pedra, resistia tranquilo, deixando a aguada deslizar pela fachada como uma camisa que entrasse justa; a Escola de Minas, por detrás dos sucessivos parapeitos de muro em terraço, envolvia-se em escuridão e mistério, um pouco retirada do palco. E do palco parecia que estavam um pouco retirados também as igrejas com as suas torres de sineiras aéreas, de monumentais portadas de talha de pedra-sabão, os inventivos sobrados do século XVIII, de largos beirais de cachorrada, sacada, janelas e portas de marcos de pedra arqueados na parte superior [...]. (MOURÃO, 1992, p. 18).

No trecho, imagens da cidade são recriadas a partir de uma descrição atenta e detalhada das construções, valendo-se de artifícios que a escrita permite, como a prosopopeia: os monumentos e edifícios recebem marcas de seres vivos no texto. É um longo parágrafo em que o narrador se dedica a descrever os espaços que estavam sendo banhados pelas chuvas, mas se demora um pouco mais ao descrever as construções antigas. Entretanto, por mais que os detalhes dos edifícios sejam expostos no texto, explicitando o formato e o material de que foram feitos, não são apenas esses detalhes que despertam a imaginação do leitor e o fazem recriar a cidade. Ali, Ouro Preto é recomposta pela história que cada monumento carrega. Logo, para reconstruir o espaço urbano no texto, são usados dois elementos: as medidas e o passado. Ao referir-se ao “Mártir da Inconfidência”, ao “século XVIII” e às igrejas em “pedra-sabão”, o escritor remete o leitor ao tempo histórico, e é a partir dessa conexão entre pretérito e construção que Ouro Preto é elaborada imagetivamente.

Esse espaço marcado pelos monumentos e pelos edifícios antigos também se faz presente na narrativa sobre o historiador Tarquínio J. B. de Oliveira, dessa vez

com a ideia de pertencimento. Esse lugar histórico é o que desperta o desejo do personagem de lá habitar, como exemplifica o excerto a seguir:

Compreendeu na pele, na carne, na ebulição sanguínea que, havia muito, a parte mais estimável ou mais sensível da sua personalidade transformara aquele tortuoso arruamento de casas antigas, aquela desequilibrada formação de igrejas pontilhando o céu no alto dos morros, no local da sua eleição. (MOURÃO, 1992, p. 83).

A partir dessa leitura, percebemos que o personagem ficou sensibilizado pela Ouro Preto histórica, e é esse sentimento que o faz escolhê-la como moradia. Note-se, a propósito, que não é mencionada a parte moderna da cidade, mas apenas os elementos que remetem ao passado, as casas antigas e as igrejas. O narrador usa adjetivos negativos para descrever as construções citadas, como “tortuoso” e “desequilibrada”, conferindo um toque de mistério ao lugar, já que produz uma sensação de estranheza que faz com que o indivíduo queira ficar. Michel de Certeau *et al.* (2008) explicam que as histórias do lugar tornam a cidade habitável e que “habitar é narrativizar” (DE CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2008, p. 201), ou seja, sem os relatos sobre a cidade, o lugar torna-se vazio.

Os objetos têm suas histórias, e são elas que criam uma nova cidade dentro da visível, uma cidade imaginada, que torna o lugar mais confiável e familiar, conseqüentemente, habitável (DE CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2008). Dessa maneira, em *Boca de chafariz* duas cidades são construídas: existe uma cidade que é vista pelos personagens (visível) e outra que é imaginada pelos narradores (invisível), que também são personagens, entre eles os fantasmas. No fragmento acima, deparamo-nos com uma cidade visível a todos os personagens (construída no texto), que é vista por Tarquínio J. B. de Oliveira e por outros, mas em outros momentos podemos perceber a cidade imaginada (que, no enredo, só existe na mente de alguns personagens). Analisemos os trechos abaixo:

A praça, no século XVIII, reduzida à metade da atual, tinha o pelourinho funcionando no centro. Devia ser ponto de preferência de vendedores provenientes do mercado novo, da Rua Xavier da Veiga. E por ali transitavam, logicamente, os funcionários de gabinete, os oficiais de guarda, os meirinhos, os soldados em serviço, os carrascos. (MOURÃO, 1992, p. 138).

Aquela praça se achava irreconhecível, invadida ultimamente por automóveis estacionados. Turistas entrando na Secretaria de Turismo para obter informações, turistas saindo dos restaurantes, turistas examinando as exposições das lojas que comerciavam com pedras e artesanatos. (MOURÃO, 1992, p. 139).

É notório que o mesmo lugar é descrito pela mesma voz narrativa, no entanto, em tempos distintos: enquanto o primeiro situa-se no passado, o segundo, no presente do texto. Ambas as descrições são feitas pelo mesmo narrador-observador, quando os repórteres da *Isto É* produzem uma matéria com o restaurador Jair Afonso Inácio.

Nesse momento da narrativa, poucos diálogos são transcritos de forma direta. O capítulo é marcado por longos parágrafos com descrições detalhadas dos espaços urbanos, e o narrador, vez ou outra, reproduz a fala do restaurador, mas indiretamente. A entrevista é um acontecimento importante naquele contexto, pois o título de Patrimônio da Humanidade para Ouro Preto poderia ser definido com aquela apresentação, então o personagem expõe informações gerais sobre a cidade e concentra-se em contar a história do surgimento dos monumentos. Enquanto isso, são descritos no texto as construções que são vistas pelos visitantes e o percurso feito de carro pela cidade, expondo os lugares.

O primeiro trecho citado reconstitui a antiga Praça de Tiradentes, no século XVIII, a qual não é visualizada pelos personagens; trata-se de um lugar invisível. Jair Inácio, os repórteres e o visitante da Unesco veem a praça do tempo presente da narrativa – descrita na segunda citação –, a qual é visível para os personagens ali naquele momento. No entanto, os relatos dos monumentos, o do narrador e o de Jair Inácio, que guia os visitantes, criam uma cidade invisível, que pode ser apenas imaginada pelos personagens, mas não visualizada. O narrador-observador faz deduções, deduz quem por ali passava e até mesmo o que diziam. O mesmo acontece quando descreve a situação dos presos na cadeia velha ou nova: “dependuravam-se nas grades para tomar sol, espichavam os olhos para os roliços das negras que passavam e para as pernas dos garotos de calças curtas, dizendo: ‘vem cá, vem cá’”. (MOURÃO, 1992, p. 139).

As construções (como a cadeia) e os objetos que se encontram na praça, nas igrejas, na cadeia e na cidade de forma geral possuem um papel significativo na construção do lugar imaginado pelos personagens. Michel de Certeau *et al.* consideram que os “objetos inanimados adquirem autonomia. São atores, heróis de legenda. Organizam em torno de si o romance da cidade”. (DE CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2008, p. 192). Podem, assim, ser considerados personagens na narrativa, pois trazem em si relatos que são histórias do espaço urbano.

Destarte, revela-se a sobreposição de uma praça imaginada sobre uma praça visível¹⁵. O local que pode ser visto pelos personagens é descrito em contraposição ao primeiro. Embora esse espaço público do século XVIII seja menor que o do tempo presente da narrativa, como demonstra o narrador, ele é representado com saudosismo, como sendo diferente do lugar moderno. A praça visível é “invadida” – notemos o desconforto que esse termo denota – por “automóveis estacionados”, e turistas se movimentam por ela durante todo o dia. O dicionário Aurélio (2008) define “invadir” como “entrar à força em”, “difundir-se, espalhar-se por” e “tomar, dominar”, o que, no contexto da narrativa, nos faz entender que os automóveis não são tão bem-vindos, talvez por serem considerados modernos diante do ambiente histórico, ou seja, provocam mudança no espaço “original”.

Além das imagens criadas pelas palavras, *Boca de chafariz* também traz ilustrações, feitas por Luiz Cláudio de Castro, que são intercaladas ao texto e que criam uma cidade. Ao lermos o livro, vamos reconhecendo nos desenhos os traços de Ouro Preto. O relato do passeio feito por Jair Afonso Inácio, acompanhado dos visitantes, é intercalado por uma dessas imagens, como podemos ver a seguir:

¹⁵ Ambos os lugares são construídos no texto, mas diferenciam-se ao serem analisados a partir do ponto de vista dos personagens, podendo ser visíveis ou invisíveis.



Figura 2: Ilustração de Luiz Cláudio de Castro.
Fonte: Mourão (1992, [s.p.]).

No desenho, vemos os morros, as igrejas e as construções antigas que assim podem ser denominadas por conterem traços próprios, como as janelas quadradas e os telhados. A ilustração não possui cor e as suas linhas são leves, quase como se fossem feitos a lápis ou caneta comum, o que contribui para a ideia de antiguidade. Ademais, ao visualizar o desenho temos a sensação de que ele foi feito a partir da perspectiva do fim do declive, ou do meio do caminho, que leva ao topo do morro, o que dá à ilustração uma noção de altura. Essas imagens não estão no corpo do texto, sempre preenchem uma página em branco no verso, sem numeração e entre as folhas com narrativa, o que pode ser entendido como mais um elemento a corroborar a fragmentação, mostrando que diversas são as formas de criar a cidade; assim como cada personagem vê o ambiente de uma maneira, o artista também.

Quanto ao discurso saudosista que percebemos nos fragmentos lidos, podemos interpretá-lo a partir dos estudos de Sandra Jatahy Pesavento (2002) sobre o imaginário da cidade. Ela esclarece que

Há, na visualização do urbano, uma reorientação da relação passado/presente, o que faz com que a carga de positividade aponte em direção àquilo que ficou para trás. Assim, as apreciações que se estabelecem sobre o presente apontam que o passado era melhor do que a situação vivida no momento. (PESAVENTO, 2002, p. 303).

Em *Boca de chafariz*, há essa valorização do passado em relação ao presente da narrativa; a modernidade e o crescimento da cidade são vistos por um viés negativo. O narrador deixa explícito um incômodo com os turistas que passeiam por Ouro Preto, com a sujeira que é feita por eles e com o odor desagradável nas ruas, problemas esses que não foram elencados ao imaginar a praça que ficou no passado. Aqui é oportuna, novamente, a reflexão de Pesavento: “Se a sensibilidade não mais consegue resgatar o registro da positividade perdida do urbano, entra em cena o narrador, que faz um apelo à memória e consegue trazer para o presente, pela narrativa, aquilo que está distante no tempo”. (PESAVENTO, 2002, p. 304). Logo, a Ouro Preto imaginada e idealizada, que é comparada com a do tempo presente do texto, é resgatada pelo narrador, que consegue fazer isso a partir da memória.

Não é somente o narrador-observador que cria essa cidade invisível, os fantasmas também o fazem, e com mais frequência do que o narrador em terceira pessoa, uma vez que eles resgatam sua própria história para analisar o presente. Podemos constatar isso nos capítulos de Antônio Dias, que narra como Ouro Preto surgiu e descreve os espaços que, naquela época, eram ambientes naturais, cercados por morros e vegetações, dado que a cidade ainda não havia sido construída; de Luís da Cunha Menezes, que também descreve um lugar imaginado, afirmando que Ouro Preto perdeu quando deixou de ser colônia de Portugal e, por isso, não possui mais riqueza nem glória. Já Tiradentes pouco se detém na análise dos espaços, pois seus relatos concentram-se nas injustiças da Inconfidência; e, por fim, Aleijadinho, por estar envolvido com a obra das igrejas em Ouro Preto, explana mais especificamente sobre o surgimento das construções. Veja-se como o fragmento, a seguir, demonstra isso:

Construída a antiga Casa da Câmara e Cadeia e o Palácio dos Governadores, monumentalizou-se um centro administrativo no alto de Santa Quitéria, consolidando a união definitiva das duas vertentes do Pilar e Antônio Dias. No governo de Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela, artísticas pontes de pedras surgiram para canalizar, conduzir o trânsito das ruas em condições despejadas amplas, espaçosas, e criar sedutores locais de encontro e lazer da população, com os seus bancos e os seus atributos decorativos [...]. (MOURÃO, 1992, p. 97).

Deparamo-nos com a “modernização” que acontecia quando Vila Rica ainda era colônia e que deu origem a construções e monumentos que, no momento da escrita do romance, tornaram-se o antigo. Ao representar em seu texto a cidade imaginada, entendemos que o Aleijadinho-narrador realiza aquilo que Sandra J. Pesavento aponta sobre esse tipo de discurso: “a reconstrução da materialidade da pedra sob a forma de um texto”. (PESAVENTO, 2002, p. 10). Essa cidade em transformação, construída na imaginação do personagem, só pode ser visualizada por ele mesmo, pelo autor e pelo leitor, pois é uma visão de um tempo passado.

Ao final do livro, Ouro Preto é representada a partir de uma perspectiva diferente, pois, dessa vez, não é o narrador o responsável pelo relato, mas sim Bené da Flauta, figura folclórica da cidade e personagem no livro. Conforme afirma Haydée Ribeiro Coelho,

Bené da Flauta repete o ato de esculpir realizado por Aleijadinho. No entanto, sua criação é outra: sobre o primeiro risco, imprime outros. Ouro Preto enraíza-se nele e, em sinal de reverência, devolve a cidade em miniaturas, esculpidas em pedra sabão. (COELHO, 1993, p. 170).

Trata-se do momento em que a população aplaude e comemora o título concedido pela Unesco: Ouro Preto é nomeada Patrimônio Cultural da Humanidade¹⁶. A cidade, portanto, é mais uma vez recriada de forma visível para os personagens – agora em pedra sabão – e resta ao leitor imaginar a maquete feita por Bené da Flauta.

Dessa maneira, percebemos em *Boca de chafariz* as diversas formas de representar artisticamente a cidade. Depreendemos que a criação dos espaços urbanos no livro se dá de forma a produzir reflexões acerca da preservação do patrimônio, pois são descritos os ambientes históricos da cidade, os monumentos e a parte moderna, para que o leitor seja capaz de imaginar Ouro Preto em um todo significativo, com as suas contraposições e com a sua necessidade de preservação.

3.2 A cidade utópica

¹⁶ Ouro Preto foi a primeira cidade brasileira a receber o título da Unesco, em 1980.

No segundo livro da trilogia, *Quando os fantasmas descem o morro*, a cidade e o ouro são representados a partir de uma perspectiva diferente da do primeiro, há um questionamento sobre como reviver Vila Rica em Ouro Preto. Assim, durante todo o enredo, as descrições são feitas em torno da oposição “tradição x modernidade”. Isso porque o narrador é o diretor do Museu da Inconfidência e aborda os conflitos que enfrenta para reformar o Museu e torná-lo uma experiência marcante para seus visitantes. Essa discussão, posteriormente, é direcionada para o local urbano, pois o diretor entende que esse espaço faz parte da coleção e não se conforma com a separação que existe entre a cidade histórica preservada e o espaço denominado museu.

Após diversas tentativas de criar exposições que fizessem o visitante viver o passado e conhecer a cidade de Ouro Preto, o narrador-personagem acredita ter encontrado o caminho para o problema: transformar a cidade em um museu. Para isso, seria preciso banir todas as formas de modernização, como veículos automotores, assim como outros elementos no comércio, na prefeitura e nos hospitais.

Na busca por construir uma cidade-museu, a oposição tradição x modernidade torna-se um ponto relevante. E, na narrativa do diretor, essa contradição se mantém, pois ele deseja trazer de volta para Ouro Preto os costumes de Vila Rica e acredita que, para isso, é preciso negar todo o progresso que deixa marcas e atua na cidade histórica. Para ele, a única maneira de tornar a memória viva é transformá-la em realidade no espaço da cidade. Se, na primeira parte do livro, há uma ênfase no Museu da Inconfidência e em sua restauração, na segunda parte, a cidade passa a ser o centro das discussões e das descrições, pois se inicia a construção da “cidade-museu”.

A criação do espaço urbano no texto surge um pouco antes da finalização da reforma do Museu, quando o diretor, após ler muito sobre Vila Rica, sente a necessidade de sair às ruas de Ouro Preto e encontrar nelas os caminhos da cidade antiga. A intenção é fazer a comparação do que tinha sido lido com o que ainda se podia ver. Observemos a citação:

Consegui identificar quarteirões intocados, desorientei-me com inesperadas falhas, transformações que deixaram escapar o passado. O mapa que procurava contemplar, assim que pisava no escritório, não demorou a revelar-se improdutivo. Ouro Preto continuava a ser Vila Rica, mas Ouro Preto também não era mais Vila Rica. (MOURÃO, 2008, p. 131).

Após estudar Vila Rica, o diretor sente-se confuso e sai para encontrá-la em Ouro Preto; ele, então, se incomoda com as transformações que são feitas na cidade. As construções e as ruas continuam as mesmas, mas existe um progresso que não permite que os espaços sejam vistos da mesma forma. Michel de Certeau (2008), em seus estudos, discute sobre os espaços memoráveis: os lugares vividos que são marcados por ausências, por aquilo que já foram e não são mais. Em *Quando os demônios descem o morro*, ao andar pelas ruas, o diretor busca uma identidade invisível do lugar, como as lembranças que ligam um ser humano a um determinado espaço. Ele se sente ligado a Vila Rica por tudo aquilo que já leu e imaginou sobre ela e, por isso, busca resgatar essa antiga cidade.

Ouro Preto carrega em si os dois tempos (presente e passado), assim como o museu, no entanto, quando se trata da cidade, essa oposição se estabelece de forma diferente, pois o presente está diretamente ligado ao progresso, e o passado, à tradição. Essa contradição, que não se resolve, leva o diretor a ver que Vila Rica ainda existe em Ouro Preto, mas, ao mesmo tempo, não existe. De acordo com Michel de Certeau, “os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas”. (DE CERTEAU, 2008, p. 189). O passado se manifesta na cidade em estado de espera, enquanto o presente se desenvolve e acontece. Ouro Preto se constitui das histórias dos arraiais, das vilas, de Vila Rica e da cidade atual que tenta conciliar tradição e modernidade. São tempos que, segundo De Certeau, estão no estado de enigma e quebra-cabeças, enquanto esperam... Certamente por alguém que seja capaz de fazer a leitura desses fragmentos e compor um todo.

O diretor somente consegue desvendar o quebra-cabeça, decifrar o enigma e identificar Vila Rica quando se rende à subjetividade e começa a imaginar, nos

espaços reais, os lugares que já foram e não são mais, uma cidade invisível. Nesse momento, o presente fica em estado de espera, enquanto o passado acontece, conforme percebemos no trecho a seguir:

A Vila Rica que emergia dos volumes envelhecidos e rotos continuava mais viva quando desligada do real, convertida em desenvolva sondagem especulativa. Em elucubrações durante caminhada por Antônio Dias, reconstituí em minúcias a história do escravo que, apanhado no furto de uma abóbora, por ter ido ao tronco de sentimento se matou. (MOURÃO, 2008, p. 131).

No excerto, o narrador utiliza o advérbio “mais”, ao contar que conseguiu identificar Vila Rica – palavra que denota intensidade. A partir dela compreendemos que Vila Rica não morreu ou deixou de existir, ela apenas não estava evidente, estava em espera por alguém que pudesse desemaranhar o enigma. Compreendemos que é possível tornar *mais* viva a cidade quando o real (que também podemos entender como presente, nesse caso) é desligado. Isso é concebível porque o que já não é pode ser sonhado e imaginado. Tal apontamento se enquadra no que Michel de Certeau (2008) nomeia “memorável”, aquilo que se sonha a respeito do lugar. Para ele, “a subjetividade se articula sobre a ausência que a estrutura como existência e a faz ‘ser-aí’” (DE CERTEAU, 2008, p. 190), ou seja, a ausência do que o diretor procura no espaço urbano faz com que Vila Rica ganhe existência em seu imaginário, criando-se, assim, uma cidade imaginada.

Ao imaginar, o narrador-personagem também mostra outro traço da povoação urbana: a segregação. Regina Dalcastagnè aponta que as cidades, “muito mais que espaços de aglutinação, são territórios de segregação” (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 43), e esse aspecto não pode ser ignorado em *Quando os demônios descem o morro*, uma vez que se trata da construção de um lugar que foi marcado pela desigualdade e por lutas que objetivavam romper esses desequilíbrios. A cidade do passado foi definida pelo período da escravidão, em que inúmeras pessoas sofreram para que algumas pudessem desfrutar do ouro descoberto e de outras regalias.

No livro em estudo, é evidente a preocupação do narrador em não os segregar também na literatura e no museu, uma vez que, como assinala Dalcastagnè, “somos nós que preenchemos os vazios da cidade, nós que a fazemos existir. Somos

responsáveis por suas injustiças, por sua violência, sua segregação. Somos culpados pelo que não queremos ver”. (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 50). Se é fato que Ouro Preto foi construída a partir da segregação de muitos e que nas cidades isso ainda existe; é fato também que os habitantes desses espaços possuem a capacidade de resolver essas desigualdades, já que são seus causadores.

Dalcastagnè (2003) aponta, ainda, que o silêncio diante dessas injustiças também é uma forma de cometê-las. Portanto, os escritores têm uma oportunidade a mais para tentar romper esses esquemas de segregação, uma vez que a literatura possui um papel transformador. O texto literário possibilita o tempo cindido e fragmentado, enquanto que na História oficial o tempo é retilíneo, conseqüentemente, a apreensão do espaço e do tempo em ambos é distinta.

O protagonista, como escritor e diretor do Museu, não se omite e demonstra que conhece essa possibilidade de dar voz aos silenciados. Assim, em muitos momentos demonstra sua preocupação em representar esse período histórico de uma forma que conduza o visitante do museu a refletir sobre o sofrimento que os negros passaram nas minas, por exemplo. Em seus estudos para reformar o Museu da Inconfidência, ele aponta as diferenças existentes entre as classes sociais: “Visível o parco requinte dos que possuíam mais. A mediocridade da maioria de limitados recursos. O desamparo dos que tinham vivido no ora-veja”. (MOURÃO, 2008, p. 129). Entretanto, embora visualize as desigualdades do passado, ao criar sua cidade-museu, o diretor também não alcança a todas as pessoas e acaba criando apenas mais um ambiente com segregações. Isso porque não são consideradas as necessidades dos moradores atuais da cidade, o passado predomina sobre o presente de forma que traz prejuízos para as pessoas.

O diretor, após perceber a Vila Rica “adormecida” em Ouro Preto, concentra-se em seu plano de transformar a cidade em um Museu, o que não passa de uma tentativa de reviver o espaço dos séculos passados. Para isso, ele conversa com a prefeita da cidade, que concorda com seus planos, uma vez que sente necessidade de promover inovações em seu mandato, já que se aproxima o período das eleições. Assim, a população não é expulsa da cidade, como conjectura o personagem – o que demonstra mais uma vez que o diretor segrega um povo –, mas sim recebe um incentivo financeiro para apoiar a transformação turística. Então ocorre uma total

transformação do ambiente. Os veículos não mais ocupam as ruas, exceto os do século XVIII, as pessoas começam a encomendar móveis, roupas e todos os objetos necessários para se caracterizar e fazer parte do espaço turístico, uma vez que eles recebem recompensa por essas atitudes. É essa cidade transformada que é descrita com ênfase pelo narrador.

Desde que suas sugestões de transformações são aceitas, o diretor sente-se capaz de ver Vila Rica sem precisar usar sua imaginação, como nas citações anteriores. Nesse momento da narrativa, o presente não é mais “pausado”, ele se torna o próprio passado, e a modernidade vai pouco a pouco sendo desfeita. Vejamos o trecho abaixo:

Tinha a impressão de que pela primeira vez enxergava de fato o conjunto urbano no seu torcido e distorcido de ruas, na leveza do seu todo. Desconsiderando as construções recentes, deformadoras, que espaiadas trepavam pelas encostas, voltei a atenção para o adensado núcleo histórico. [...] As ruas caprichosas que de um lado e outro conduziam as feiras de casas, buscavam saídas descontraindo-se em curvas, abrindo-se em praças, projetando-se adiante sem comprometer os espaços próprios das igrejas [...] numa demonstração de que, por serem locais de preservação do sagrado, não podiam estar comprometidas com a labuta do dia a dia, o movimento pedestre e sob rodas que nunca se extinguia nos passeios e na irregularidade pedregosa do calçamento. (MOURÃO, 2008, p. 182-183).

O diretor agora consegue ver completamente Vila Rica nos conjuntos urbanos, não se trata mais de uma imaginação ou insanidade do personagem. O protagonista é contra qualquer tipo de progresso que envolva a cidade, pois isso o impede de ver com clareza a Vila Rica, com seus monumentos e edifícios históricos. Ele deseja que o espaço esteja vazio de veículos e de pessoas com a correria do dia a dia, uma vez que acredita que assim é possível entender e sentir a história que envolve a cidade. Há, assim, uma folclorização de Ouro Preto e a criação de um espaço utópico, a intenção é vender o passado e atrair cada vez mais visitantes.

Para melhor entendermos e analisarmos a cidade-museu construída em *Quando os demônios descem o morro*, podemos usar um conceito exposto por Eric Hobsbawm (1984): a “tradição inventada”. O historiador utiliza esse termo num sentido amplo, incluindo as tradições realmente criadas, como as que surgiram num período e tornaram-se fixas com enorme rapidez. E conceitua a tradição inventada

como práticas que “visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (HOBSBAWM, 1984, p. 9), ou seja, há uma escolha por um passado histórico, e as tradições inventadas estabelecem com ele uma relação de continuidade, ainda que de forma artificial. Ele aponta ainda que as reações a situações do presente “assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória”. (HOBSBAWM, 1984, p. 10).

O conceito de tradição inventada pode ser percebido na cidade-museu de *Quando os demônios descem o morro*. É evidente uma artificialidade na repetição do passado que está presente na forma de vestir e de se comportar dos habitantes: “E instalado um ateliê de costura nas dependências da antiga fábrica de tecidos, roupas de modelos coloniais começaram a ser confeccionadas. Inicialmente foi uniformizado o pessoal da recepção e atendimento a visitantes”. (MOURÃO, 2008, p. 196). Pode-se observar que, na narrativa, a tradição não surgiu de forma natural, a continuidade do passado é forçada, uma vez que as pessoas leem e buscam conhecimento para repetir o que aconteceu em tempos antigos: “Houve necessidade de pesquisa em biblioteca e entrevistas com anciões, testemunhas de uma época ainda não totalmente esvaziada das marcas do período colonial. Esses sobreviventes do passado não circulavam mais pelas ruas”. (MOURÃO, 2008, p. 196). Ocorre, assim, uma valorização dos idosos, que informam como eram os armazéns e comportamento das pessoas, ou seja, como era a vida no passado.

Assim, com uma intenção turística, há uma tentativa de tornar novamente vigentes antigas normas de comportamento e valores a partir da repetição do passado. Isso se dá não apenas nas formas de vestir e no comércio, mas também nas formas de transporte, de julgar os cidadãos e até mesmo no comportamento nas igrejas. Vejamos os exemplos:

Apresentaram-se ressuscitadas, nas vias públicas, caleças e liteiras de tração animal, cadeirinhas de arruar com varais apoiados em ombros de rapazes desejosos de faturar pelo menos uma migalha da dinheirama que rolava pela cidade. E cavalos, arriados pelo normal ou com silhão, começaram a ser dominantes nas ruas e praças, nas subidas e descidas. (MOURÃO, 2008, p. 198-199).

O plano era restabelecer, no âmbito municipal, as antigas ações de alma, de rito sumaríssimo. Dispensando o levantamento de provas, a autoridade togada decidiria diante da sumária declaração do acusado. Ao juiz caberia apenas indagar se o reclamado confirmava ou negava o indiciamento, a acusação que lhe estava sendo feita. [...] Consegui convencê-los a acatar em parte a minha proposta. Em dramática versão do confessorário, seriam estabelecidos inicialmente procedimentos inquisitoriais, exaustivas sessões de interrogatório jurídico-religioso, de natureza ameaçadora, como convinha. Caso o réu persistisse na negação, seria declarada a insuficiência do processo de ação de alma, entrando em funcionamento o rito moderno da lei. (MOURÃO, 2008, p. 206-207).

Não é difícil perceber algumas das diversas mudanças que ocorrem na cidade, pois há uma negação da modernidade que o presente proporciona e uma valorização dos costumes do passado. Este é retomado para tentar resolver questões do presente; para locomoção, por exemplo, buscam-se os transportes utilizados no século XVIII, sendo proibidos os veículos automotores. No entanto, ao se tratar do jurídico, não é possível acatar totalmente a tradição inventada, devido ao caráter nacional da ordem jurídica; assim, embora não consigam implantar a lei antiga, que era vigente em Vila Rica, tenta-se resolver a situação primeiro por ela, antes de recorrer à legislação do presente da narrativa. Destarte, o passado é estabelecido por meio de uma repetição induzida – embora essa obrigatoriedade não seja imposta compulsoriamente, mas por meio de estímulo, já que os moradores são motivados a ela financeiramente, por meio de pagamento.

Hobsbawm (1984) diferencia ainda a tradição e o “costume, vigente nas sociedades ditas tradicionais”. Ele aponta que a primeira, inclusive a inventada, é invariável; “o passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição”. (HOBBSAWM, 1984, p. 10). Já o “costume”, que existe nas sociedades tradicionais, não impede as mudanças, desde que sejam parecidas com o passado. O autor assinala que a função do “costume” é atribuir ao que foi mudado uma feição de passado, para que haja a continuidade histórica.

Na cidade-museu, percebe-se a presença do costume por exemplo na citação relacionada aos juízes, pois não aceitar as novas leis e negar completamente o novo processo penal traria prejuízos para a cidade e para a população, então, eles decidem

usar o processo atual, só que atribuindo a ele uma aparência de passado. O mesmo ocorre em relação ao conhecimento, como demonstra o excerto a seguir:

Os engenheiros levantaram questão momentosa que, mal digerida, durante muito tempo alimentou divergência entre os setores mais lúcidos da opinião pública: “A ciência só existe enquanto atualidade. Ciência do passado é ciência vencida”. [...] cheguei a harmonizar as correntes conflitantes. Foi muito positivo o resultado daquela assembleia no Centro de Convenções. O professorado na sua totalidade se comprometeu a voltar ao terno, à gravata, e aceitou a ideia da adoção de uma indumentária mais apropriada aos lentes, estabelecido o parâmetro pelo menos dos hábitos do século XIX. Os cursos de História, Antropologia, Sociologia e Artes, por seu lado, decidiram se empenhar com vigor na pesquisa, no ensino e na difusão de conhecimento que viesse contribuir para a consolidação da virada que a cidade empreendia. (MOURÃO, 2008, p. 207-208).

O “costume” faz com que mudanças próprias da modernidade adquiram feições do passado. Os professores vestiriam as roupas antigas, e os estudos se voltariam para a contribuição do que estava acontecendo na cidade. Em seus estudos sobre a invenção da tradição, Hobsbawm explica que “‘Costume’ é o que fazem os juízes; ‘tradição’ (no caso, tradição inventada) é a peruca, a toga e outros acessórios e rituais formais que cercam a substância, que é a ação do magistrado”. (HOBSBAWN, 1984, p. 10). O trecho do romance de Mourão, acima citado, pode ser analisado a partir da distinção estabelecida pelo estudioso: o que os professores e engenheiros fazem seria “costume”, enquanto as roupas e os acessórios por eles escolhidos seriam a “tradição inventada”.

Assim, há uma valorização do passado. O presente se encolhe frente à atitude do narrador-personagem que desconsidera todas as questões atuais e busca algo impossível: recriar Vila Rica com todas as suas características do passado. A tradição inventada é uma tentativa do diretor de dar coesão à exposição do Museu, pois ele vê uma grande distância entre a cidade histórica preservada e o espaço museológico. Para ele, por mais que as igrejas, ruas e algumas construções de Vila Rica tenham sido preservadas na modernidade, isso não é suficiente, pois ela se misturava ao progresso e perde o sentido primário de deixar viva a cidade antiga. Ainda que a “tradição inventada” possa trazer uma carga de verdade ou verossimilhança em relação ao passado, é excêntrico o resgate que o personagem pretende e

completamente inviável. Há uma negação da modernidade e uma supervalorização da tradição, contudo isso não é o natural de uma cidade e acaba produzindo consequências negativas para ela.

De acordo com Andreas Huyssen (2000), o passado vende mais do que o futuro, no entanto a comercialização da memória é o mesmo que o esquecimento, e o encolhimento do presente não é positivo para o desenvolvimento da sociedade e da identidade (HUYSSSEN, 2000). A tentativa do diretor de supervalorizar o passado e ignorar o presente e o futuro é também uma tentativa de atrair a atenção de turistas, o que traz como retorno aspectos negativos: além de facilitar o esquecimento, também provoca a destruição do patrimônio. Como foi dito anteriormente, o patrimônio torna possível a reflexão sobre o presente a partir do passado, mas como ocorrerá uma meditação sobre o tempo atual, se ele está sendo desconsiderado na cidade-museu? O resultado são pessoas alienadas, incapazes de pensar o presente para transformar o futuro, e isso coloca o diretor numa posição de déspota, uma vez que os seus projetos tiram o direito de reflexão da comunidade e os mecaniza.

A memória torna-se, nesse cenário, incapaz de provocar reflexões. O foco deixa de ser o passado e a reflexão, e passa a ser um teatro montado, pois a cidade é artificial e as relações humanas são forçadas para serem como as do tempo passado. É como um circo, onde as pessoas apenas observam o figurino, a montagem e as ações, mas não pensam nem passam por um crescimento pessoal. A memória, nesse ambiente idealizado, deixa de exercer a sua função – exposta por Paul Ricoeur (2007) – de lutar contra o esquecimento, uma vez que a comercialização da memória a deixa em segundo plano.

Em seus estudos sobre a cidade, Carlos Antônio Brandão (2006) traz abordagens sobre a cidade utópica, o que pode nos ajudar a melhor entender a construção desse espaço em *Quando os demônios descem o morro*. Segundo o autor – que é professor de arquitetura –, algumas localidades surgem a partir de um ideal que foge ao comum, pois não se inclui nas condições políticas, nas trocas comerciais, nas reverências religiosas, entre outras. Ele aponta que as cidades assim fundadas ou imaginadas “visam reformar quase sempre totalmente a *polis* e a *urbs*, espaço político e físico, incutindo-lhe novos valores e promovendo formas de vida que não podem crescer quando o ambiente lhes é adverso” (BRANDÃO, 2006, p. 56). Ou

seja, trata-se de um ambiente com uma sociedade estagnada naquilo que foi criada, impossibilitada de crescer e, conseqüentemente, de mudar. Assim podemos também descrever a cidade-museu, planejada para ser somente como era no passado e que, por isso, torna-se incapaz de mudar ou de responder aos problemas adversos. Um exemplo disso é que, quando os personagens moradores da cidade sentem a necessidade de buscar novas formas de se enriquecerem, o diretor não concorda e o projeto da cidade é desfeito. A mudança causa a destruição da cidade utópica, criada para ser apenas como foi imaginada.

O trecho a seguir demonstra como, por iniciativa própria, um morador começa a cobrar pela visita ao interior da casa para que o turista observe a família nos momentos do dia a dia, que ocorrem de acordo com o passado:

Aconteceram casos em que, valendo-se da existência de alcovas com janela voltada para o interior da moradia, casais chegaram a oferecer o espetáculo de relações sexuais típicas. Os desempenhos podiam ser assistidos por visitantes que olhavam através de guilhotina descida, ou mais cruamente, sem obstáculo algum. [...] Noutras casas, voluntários e voluntárias, a preços promocionais, recebiam mulheres e homens desejosos de manter relação sexual em rústica cama de pau com lençol e travesseiros de americano cru, ruidoso e mergulhante colchão de palha. (MOURÃO, 2008, p. 209-210).

A população encontra alternativas para ganhar dinheiro a partir das novas velhas tradições que estão sendo impostas à sociedade, contudo esse comércio não fazia parte do planejamento inicial. Na citação são mencionados elementos próprios do passado – cama de pau, colchão de palha, alcovas –, que demonstram como é construída a nova cidade, todos os detalhes pensados para repetir o passado, o que denota também uma artificialidade. Após essas mudanças no comportamento humano, o projeto é cancelado e a cidade-museu deixa de existir.

De acordo com Carlos Antônio Leite Brandão, essas cidades idealizadas são

traçadas e imaginadas por filósofos, escritores, arquitetos e urbanistas, entre outros, cuja atividade é marcadamente prospectiva, elas não são meros delírios, mas um combate para enfrentar o destino que se abate sobre nós, e do qual pretendemos escapar por meio de um projeto. (BRANDÃO, 2006, p. 56).

Ou seja, o lugar idealizado é resultado de uma fuga do futuro, de uma tentativa de evitar o que pode acontecer. Em *Quando os demônios descem o morro*, isso é feito a partir da valorização do passado. No entanto, como afirma Huysen (2000), o passado não preenche o que o futuro deixou em aberto.

Em sua conclusão sobre a teoria de cidade idealizada, Brandão (2006) expõe que nem sempre esse planejamento é construído, mas, ainda assim, somente a sua ideia é capaz de tornar as localidades melhores, pois seu objetivo é transformar as pessoas e criar novas visões de mundo. Nessa perspectiva, a cidade utópica teorizada por esse autor difere da representada pelo diretor, uma vez que os objetivos são diferentes e, portanto, os resultados também. No romance, o espaço é idealizado para atrair visitantes, e não para transformar pessoas; o resultado são indivíduos insatisfeitos e um mundo incapaz de se adequar às adversidades.

No livro em estudo, a população de Ouro Preto estava contente com a situação moderna da cidade, pois isso lhes proporcionava certas facilidades, há uma apreciação dos moradores pelos hábitos da modernidade, não havendo, portanto, o desejo de adotar o passado, mas o autoritarismo impede que a vontade da população se estabeleça, pois, o protagonista, de forma autoritária, faz com que todos tenham que desistir dos benefícios para se enquadrarem no projeto imaginado por ele. O fragmento, transcrito a seguir confirma esse apontamento:

Comerciantes, advogados, médicos, engenheiros, funcionários públicos encostavam pela manhã os carros particulares junto ao passeio, para permanecerem à frente da loja, do escritório, do consultório, da repartição, até o fim do expediente. Daquele luxo não abriam mão mesmo a maioria dos residentes a pouca distância. Ao serem interpelados nas discussões, externavam ríspida intransigência: “o carro tem que ficar à porta, para qualquer emergência”. (MOURÃO, 2008, p. 197-198).

Na citação, é evidente que os moradores e trabalhadores residentes na cidade acham necessários os veículos automotores e não querem abrir mão desse tipo de transporte. Esse pensamento faz com que o passado seja rejeitado, já que consideram mais atraente as inovações do presente. No entanto eles são contrariados em seu conforto, pois há o incentivo que leva a população a abrir mão do que parecia insubstituível. Os habitantes, então, se conformam com o dinheiro que é destinado, por quem possui o poder, àqueles que adotarem o que está sendo proposto.

Portanto, em *Quando os demônios descem o morro* há a construção de um ambiente impossível de corresponder à realidade. A partir dele, percebemos uma ironia que envolve todo o enredo e que questiona a política, os abusos de quem controla o que será memória e como ela será apresentada para a sociedade. Essa construção da cidade utópica corrobora uma crítica a esse autoritarismo e aos que são por ele chamados de demônios, pois abusam de uma oportunidade sem pensar nas consequências que podem provocar na construção da identidade e na manutenção dos direitos dos cidadãos.

3.3 A cidade fantasma

Ouro Preto, mais uma vez, não apenas é cenário, como também é o centro da narrativa. As questões sobre o ouro que o narrador aborda estão diretamente relacionadas ao espaço que foi o principal centro de exploração do metal. Podemos ter essa certeza, porque o protagonista se diz um estudioso da cidade mineira desde que voltou para Belo Horizonte, após a morte da mãe, como podemos ler a seguir:

Apaziguava-me o coração o incansável esforço para ampliar, através dos livros, o conhecimento da cidade que me acolhera como mais um de seus filhos. Desde os primeiros meses da tentativa de refazer a vida em Belo Horizonte, aquela atividade constituía para mim uma espécie de salvação. (MOURÃO, 2015, p. 14).

É a partir desses estudos sobre a cidade que o protagonista chega ao questionamento que tanto o incomoda e o impulsiona durante toda a narrativa. É em Ouro Preto que se passa grande parte da história e é lá que os fantasmas aparecem para o personagem.

No terceiro livro, o espaço urbano, também aparece banhado por chuvas, está imerso em uma perspectiva diferente. Percebemos que há uma identificação entre o sujeito e a cidade; o estado como esta se apresenta é resultado da indecisão que habita o personagem. Dalcastagnè (2003), em seus estudos sobre o romance contemporâneo, aponta que os narradores cheios de dúvidas ou mentirosos habitam em um espaço também conturbado. Segundo a pesquisadora, “o espaço, hoje mais do

que nunca, é constitutivo da personagem, seja ela nômade ou não” (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 33), ou seja, há uma ligação entre ambos.

Em *Mergulho na região do espanto*, essa identificação é tornada evidente pelo próprio narrador, que relata:

Era Ouro Preto que, de novo como uma pátria, havia chegado para mim? Pensava que sim, que meu destino estava definitivamente determinado. O segredo da cidade confundido como o meu segredo. O passado da cidade conduzindo-me para meu passado. (MOURÃO, 2015, p. 209).

Essa declaração é feita quando o personagem, durante o tratamento com seu analista, doutor Bernardo, em Belo Horizonte, sente que precisa voltar para Ouro Preto. A partir do trecho, entendemos que conhecer a cidade também é conhecer a si mesmo. O protagonista deseja descobrir mais sobre o lugar, mas, na verdade, também sente necessidade de se descobrir.

A busca pelo autoconhecimento se faz presente desde o título. A palavra substantivada “mergulho”, que traz como um dos significados imergir em água, pode ser interpretada como imergir em conhecimento. Imergir na região do espanto seria conhecer Ouro Preto a fundo, ir além do que é visível. Ao mergulhar em um lago, o indivíduo conhece o que não pode ser visto quando se está à margem; o mesmo acontece com o protagonista no livro. Ao embarcar em Ouro Preto, ele se permite mergulhar e conhecer além do que todas as outras pessoas veem, ele vê os fantasmas e ouve seus relatos sobre a cidade. Isso fica claro na seguinte passagem: “O tratamento programado não poderia dispensar um prévio mergulho no ambiente sem fundo, profundo, daquela cidade”. (MOURÃO, 2015, p. 210). Durante o tratamento com o doutor Bernardo Estrada, o protagonista decide retornar a Ouro Preto, e então profere essa sentença acima, que explica o título do livro e a necessidade que tem de sempre voltar para a cidade escondida pelas chuvas.

Quanto ao termo “região do espanto”, é exatamente assim que a cidade mineira é descrita no livro, um lugar onde habitam fantasmas, chove muito, há neblina e um mistério envolve o ambiente. Ao retornar a Ouro Preto pela primeira vez, o narrador viaja em meio a uma tempestade e se depara com a cidade envolta em neblina, aspectos esses que corroboram o clima de mistério que envolve o lugar e o futuro do protagonista. Leiamos o fragmento:

De limpadores de para-brisa a funcionarem aflitos, logo teve que acionar também os olhos de jatos perfurantes, que estamparam adiante panorama de nuvem adensada. Mergulho na neblina total. Tão intensa que só permitia visibilidade de arbustos na curta distância alcançada pela luz amarela. (MOURÃO, 2015, p. 14-15).

Pelo excerto, percebemos que não é possível enxergar o que está à frente. Há um clima de desconhecimento, que poderia ser revertido com um “mergulho”. O personagem viaja então para conhecer e descobrir os espantos de Ouro Preto, mas também conhecerá seus próprios espantos. Se o indivíduo tenta conhecer a si mesmo, igualmente podemos pensar na identidade da cidade. Sandra Jatahy Pesavento discute que

A identidade urbana, no caso, representa um referencial simbólico de identificação que remete às imagens concretas da urbe mas que a extrapolam, integrando-se a todo um imaginário social construído sobre a cidade. Proust aflora esta questão em sua obra, ao dizer que o que se tem no pensamento quando se pronuncia o nome de uma cidade não é exatamente a imagem concreta de um lugar, mas imagens irrealis, construídas pela sensação do vivido, do percebido e do sonhado. (PESAVENTO, 2002, p. 98).

Nesse viés, conhecer uma cidade e defini-la é mais do que apenas ver por fotografias ou visualizá-la, como faz o turista, conhecer é ir além do que está posto, apenas a aparência não é suficiente. Identidade, assim, é a junção de imagens reais e imaginárias, sendo estas construídas pelas experiências vividas no lugar, o que o turista típico não consegue fazer, já que se limita aos aparelhos eletrônicos.

O narrador se descobre e descobre também Ouro Preto. Nessa busca por uma identidade, o livro se encerra com a descoberta de que na verdade todos são fantasmas, tudo é passageiro. Seria a cidade fantasma também? Assim como o narrador? O protagonista mostra ao seu leitor que existe sim esse lugar, como mostra o excerto:

A fina casca envolvendo a clara realidade do histórico aglomerado urbano que teimava em existir no século XXI, despejado de turistas, não permitia supor a existência de nenhum mundo indevassado – do outro lado, que afinal se tornara tão familiar para mim. Tinha presente na memória a cidade que pude conhecer meses atrás, seguindo as

recomendações do vulto materializado ao pé da cama, num dia e em circunstâncias que jamais esquecerei. (MOURÃO, 2015, p. 218).

Pela leitura, percebemos que há um lugar invisível aos turistas. Esse espaço não é descrito, mas entendemos que se trata de algo diferente da realidade que os olhos podem ver. O narrador não somente afirma que isso existe, como também se coloca como seu conhecedor. É uma localidade escondida pela “fina casca” que envolve a realidade, ou seja, não é assim tão impossível conhecê-la. Esse não é o único momento em que ele descreve Ouro Preto dessa maneira, o que também ocorre no trecho a seguir:

A cidade atual, pura casca a envolver o mundo que se foi, que não passa, que é uma duração, porque o homem está é na memória, nos tempos idos invariavelmente incompletos, que dependem do presente para se revelarem em renovada significação. (MOURÃO, 2015, p. 10).

Há o reconhecimento de que a cidade atual é apenas uma aparência de algo mais profundo, do passado, da memória. Portanto, para o personagem, há uma junção entre o lugar histórico que persiste no século XXI e o lugar onde habitam os fantasmas.

Ademais, no trecho lido, depreendemos situações que apontam que o narrador conhece a identidade de Ouro Preto. Há um lugar real – o aglomerado urbano do século XXI – e, também, o imaginário – um mundo indevassado –. O protagonista esperava encontrar o seu espaço imaginário ao retornar para a cidade. Afinal, como explica Proust, ao nos lembrarmos de uma cidade, é nas imagens irreais que pensamos, e não nas concretas.

Em outro momento, é novamente mencionada essa cidade povoada de espectros, o que nos faz acreditar que este lugar também seria um fantasma, já que no desfecho do enredo todos são assim. Trata-se de um momento anterior à descoberta do protagonista sobre sua condição fantasmagórica: “O ônibus que surgiu barulhento às minhas costas pisou fundo o acelerador para prosseguir, também no ar, até desaparecer fazendo a curva na esquina. Apertei o passo para escapar logo daquela rua irrealista, que me incomodava”. (MOURÃO, 2015, p. 334). Como se vê, não são apenas as pessoas que flutuam, os ônibus também fazem isso, e a rua é caracterizada

como “irrealista”. Trata-se de uma cidade fantasma que é habitada por mortos e que se contrapõe à cidade pulsante, habitada pelos homens e visitada pelos turistas.

No entanto, esse espaço não se perde graças à memória. De acordo com Poulet, “ao lado do tempo reencontrado está o espaço reencontrado ou para ser mais preciso, está um espaço, enfim reencontrado, um espaço que se encontra e se descobre em razão do movimento desencadeado pela lembrança”. (POULET *apud* DELGADO, 2003, p. 14). A cidade vai se construindo por meio desses diversos espaços que são ativados pela memória; mesmo sendo essa cidade passageira, jamais deixará de existir totalmente, se houver a lembrança para reencontrá-la. E, como proposto por Giseli Giovanella Rodrigues e Neli Machado (2010), é por meio da memória que podemos desenvolver a nossa identidade.

Além desse espaço fantasmagórico, há também diversas menções a edificações de Ouro Preto, seja no século XXI ou quando a região ainda era apenas uma mata a ser desbravada em busca do metal precioso, antes mesmo da sua fundação como cidade. Quando recriada no tempo presente da narrativa, aparece envolta por neblina ou pela escuridão. Em diversos momentos da narrativa, o personagem anda pela cidade e a descreve a partir de suas marcas características: ruas estreitas, casas antigas, igrejas e museus.

Os primeiros fantasmas que aparecem ao protagonista pertencem a um tempo em que ainda não existia Ouro Preto. Entretanto, os diversos espectros que aparecem se localizam em momentos históricos diferentes, o que possibilita contextualizar o ouro e seus significados em diferentes momentos. Portanto, o discurso também muda de acordo com o espaço, já que são períodos diferentes. Leiamos um trecho do relato do primeiro fantasma, em que o ambiente descrito é apenas uma floresta:

Nosso compromisso passou a ser apenas com o risco de enfrentar o perigo, de nos entregarmos, sem recurso de defesa, ao conjunto da natureza virgem que descobríamos tão mais vasto do que imaginávamos. No descampado, a imensidão partindo para encontrar o desdobrado, espichado largo fim de terra. Dentro da mata, troncos e copas gigantescas, densidade fechada rente sobre a nossa capacidade de respirar, nos obrigando a calar, a nos manter de coração suspenso [...]. (MOURÃO, 2015, p. 50).

Esse excerto corresponde ao depoimento do primeiro fantasma, Ubirajara Dantas, que relata os acontecimentos desde o início da descoberta do ouro, quando Duarte Lopes encontrou, sem querer, as pedrinhas pretas. Ainda não existe a urbanidade, o espaço é constituído por florestas, uma mata fechada que causa medo aos mineradores, pois não sabem o que pode haver ali.

No relato, são mencionados rochas de pedra e o riacho que, muitas vezes, conduz o grupo de exploradores em fila indiana. Essa descrição nos reporta a um ambiente natural, e não à cidade já estruturada onde se encontram os personagens que conversam. Trata-se de uma copa fechada, um lugar escuro, onde os raios do sol talvez não ultrapassem as folhas; tal aspecto dá uma sensação de suspense ao texto. Essa localidade é também uma memória, pois o narrador não mais se encontra diante dela e, depois de tantos anos, tal paisagem certamente não mais existe no tempo presente da narrativa. Trata-se, por conseguinte, de um lugar inventado, que pode não atender ao que realmente tenha sido, já que a lembrança é seletiva.

Conforme Michel de Certeau, “Os relatos de lugares são bricolagens. São feitos com resíduos ou detritos do mundo” (DE CERTEAU, 2008, p. 188), ou seja, há a junção de heterogêneos. O pesquisador ainda acrescenta que “O que impressiona mais, aqui, é o fato de os lugares vividos serem como presenças de ausências. O que se mostra designa aquilo que não é mais: ‘aqui vocês *veem*, aqui *havia*...’, mas isto não se vê mais”. (DE CERTEAU, 2008, p. 189). O fantasma, nesse contexto, constrói, então, o que De Certeau chama de “identidade invisível”, uma vez que não há mais aquele lugar descrito, mas existe outro que, ao ser visto, resgata o que já foi. O relato do fantasma é pessoal, e são essas lembranças que o ligam ao lugar, no caso, a Ouro Preto.

Há, também, o fantasma que, em seu depoimento, mostra a floresta já com as primeiras casas, o início de um futuro vilarejo. Trata-se do relato do padre que não conseguiu suportar os desejos da carne e partiu para a mata, também em busca de ouro. Segue um excerto da descrição do espaço:

Para erguer uma casa, bastava fazer escolha de uma área e dela se apossar. Demorei semanas despejando olhares. De cima do cavalo, procurando abarcar morros e planuras. Despertavam-me atenção as posições mais elevadas à margem do rio. [...] Optei por longo descampado de subida suave, que não distava muito do rio, desdobrado

para trás em baixada precipitada escancarada, com poucas touceiras e sem muitas árvores, perfeito para o desenvolvimento de pastagem. (MOURÃO, 2015, p. 98).

Como é perceptível, ainda há poucas construções pela floresta. Não há donos para os terrenos, é preciso apenas chegar e ocupar a terra, o que por vezes produz muita confusão. A mata vai, então, dando lugar, pouco a pouco, às residências. A casa do padre se transforma em uma fazenda com muitos moradores – já que ele teve muitos filhos – e com criação de bois, carneiros, cabras e galinhas.

O mesmo ambiente que foi inicialmente descrito por outro fantasma, já mostra as suas transformações; o indivíduo busca se adaptar, acomodando-se no lugar onde passará um longo tempo, pois é ali que conseguirá o ouro que lhe trará a esperança de uma vida melhor. Nada é definitivo, tudo se transforma, principalmente o espaço. Carlos Antônio Leite Brandão (2006) sustenta que a “natureza humana”, sempre desejosa de poder, é responsável por essa constante destruição. Ele afirma que “A origem da cidade pode ser, assim, vista como a fortaleza que nos protege, tanto das hostilidades da natureza e do tempo, quanto, sobretudo, de nós próprios”. (BRANDÃO, 2006, p. 58). Ao convencer os mineradores a projetarem uma casa para ele, e não uma igreja, o padre estava pensando no próprio conforto e, de certa forma, aquela situação lhe colocava numa condição de poder. Os trabalhadores, longe do povoado e da capela, precisavam se confessar ali onde estavam, já que a mata não era um lugar seguro e poderiam morrer a qualquer momento.

A precisão do homem de criar a cidade também é explicada por Brandão (2006). Para ele,

a necessidade de constituição de um mundo comum e político apresentou-se e apresenta-se, continuamente, como o local onde o indivíduo se reconhece dentro de uma tradição, conquista uma identidade, se conhece e se constitui como um eu a dialogar com um outro. (BRANDÃO, 2006, p. 61).

Os homens que adentraram na floresta partem de povoados, portanto, eles já vêm de uma civilização com hierarquias políticas e religiosas, e sentem necessidade de se ver novamente nesse sistema, de manter a tradição e, principalmente, de construir relações. Brandão (2006) afirma que é no espaço da cidade que o homem

adquire a sua humanidade, pois é onde tem contato com o outro, não somente as outras pessoas do presente, como também as do passado, por meio de suas memórias, e as que ainda virão, ou seja, “a cidade também é espaço da memória e a memória faz parte da sua natureza”. (BRANDÃO, 2006, p. 61).

Essa carência pelo ambiente urbano pode ser notada no depoimento de Gonçalo Torto. Sozinho na floresta, sem a companhia humana, ele recorda sua origem: “Passei a ter contato com traiçoeiras recordações. Chegou às minhas costas, para suspensa permanecer como um retrato, a visão de Taubaté, povoado quase esvaziado, de curtos arruados que apenas queriam ser”. (MOURÃO, 2015, p. 78). O fantasma não se sente feliz em se lembrar do tempo passado, o que está evidente no adjetivo “traiçoeiras”; ele se recorda da cidade, da fazenda e sofre principalmente pela lembrança da esposa assassinada. A cidade para ele carrega uma memória infeliz, pois foi onde matou a sua própria mulher.

Destarte, é nesse espaço que se encontra a humanidade em “sentido mais pleno”, pois há o contato com o outro, mas também porque é o lugar que possui regras. De acordo com Brandão, “*Polis* e *urbs*, sua natureza é ‘política’ e para a defesa da *polis* e da liberdade se faz a educação do cidadão. É a política enquanto o espaço onde definimos as leis que funda sua república, o valor maior que a constitui e que deve reger todas as outras esferas”. (BRANDÃO, 2006, p. 62). Essa constituição de leis é importante para o estabelecimento da humanidade, e a sua ausência faz com que não haja respeito pelo próximo.

Na mata fechada que é explorada pelos mineradores e onde não há regras, diversos são os episódios marcados por violência ou morte, como podemos ler a seguir:

Os matadores, que eram três, em seguida apareceram na mineração, portando carabinas. Já dentro do acampamento, anunciaram: “O chefe daqui e a comitiva de escravos de sua companhia ficaram na estrada. Mortos. O mando nessa praça agora é nosso. Quem não concordar, briga com a gente ou cai fora.” A surpresa não permitiu contestação e a mudez geral, de cautelosos olhares trocados sorrateiro, deu sinal para os invasores. (MOURÃO, 2015, p. 72).

O trecho narra a invasão sofrida por um grupo que já estava estabelecido na margem de um rio. Colegas foram mortos, suas bolsas foram revistadas e alguns

itens roubados. Invasões, assassinatos, perseguições marcam a floresta sem lei. Em busca de ouro, brigam pela mina sem medo de perder a vida. Os primeiros fantasmas que visitam o protagonista morreram assassinados, pelo desejo de conquistar mais riquezas. Ao contrário da cidade, lá não há regra, e a única hierarquia são os guardas que recolhem o que pertence à Coroa, mas que, no entanto, também não deixam de roubar e enganar. Não há humanidade, apenas o desejo por poder e riqueza. Diversos são os relatos por todo o livro de mortes e violências pelo mesmo motivo.

Enquanto isso, a vila vai sendo construída. O próximo fantasma a relatar sua história, Bartolomeu de Castro Curado, faz menção a Vila Rica. Trata-se de um funcionário da Casa de Fundição, mas que, por se envolver em algumas confusões, acaba sendo demitido. Seu depoimento concentra-se mais em suas aventuras e no modo como fazia para roubar ouro; há pouca descrição do ambiente, com exceção da rápida menção: “Optamos por atacar não muito distante da saída de *Vila Rica*, para frustrar a estratégia de defesa, toda montada em torno da Mantiqueira”. (MOURÃO, 2015, p. 137, grifo nosso). Entretanto, embora não haja o detalhamento em descrições do ambiente que verificamos nos relatos anteriores, percebemos alguns aspectos de um espaço urbano. São mencionados os bares e a festa de São João, como podemos ler:

Comemorando o São João, não estávamos naquela noite dispostos a atender a convocação da jogatina. A visão de balões iluminados galgando altura na densa, gelada escuridão envolvente, nos aprofundava em nós, nos fazia respirar repletos de calma, estendida sensação de bonança. Compartilhávamos desatentos a companhia de pessoas a sorrir, a produzir a envolvente bulha das conversas, a desfechar olhares de namoro em meio ao trânsito de vendedores de cartuchos de amêndoa, algodão doce, bandejas de pé de moleque, doce de leite aos pedaços. (MOURÃO, 2015, p. 126-127).

No fragmento, há a descrição de uma festa que ocorre na vila, em que percebemos a formação de um lugar com vendedores e diversos moradores. Já é possível confraternizar e socializar com o outro, o que aumenta a possibilidade de humanização. Pelo relato do espectro, depreendemos que existem regras e hierarquias na vila, entretanto, as pessoas as burlam, e a violência acontece como se ainda estivessem na mata. Durante a festa mencionada, o personagem e seus amigos

são agredidos por outros homens e, se não tivessem sido socorridos, certamente teriam morrido.

Há urbanização, há relações interpessoais, mas ainda há selvageria, pois os indivíduos não parecem humanizados. Qual seria o problema da vila? O ouro, metal precioso que ganha um enfoque significativo no último livro da trilogia.

Por fim, depreendemos que os relatos constroem gradativamente a vila. E o narrador descreve a Ouro Preto que sobreviveu aos acontecimentos cruéis, a do tempo presente do texto. Talvez agora sim seja uma cidade não dominada pelo ouro, onde os cidadãos são verdadeiramente humanizados. O protagonista passeia pelo espaço urbano, visita o Museu da Inconfidência e as igrejas, caminha pelas ruas íngremes e aproveita as exposições. O excerto a seguir é a descrição de um dos seus passeios: “Subi os degraus elevados, desconfortáveis, da entrada do beco ao lado da Pousada do Mondego. Atravessei a Praça Tiradentes, segui em linha reta. Buscava a Casa do Pilar, onde ficava a Biblioteca do Museu da Inconfidência”. (MOURÃO, 2015, p. 333). Suas exposições dos ambientes mostram a cidade de pedra feita pela mão dos homens, com uma arquitetura e obras de arte; como Brandão (2006) afirmou, a cidade é feita de memórias.

Diante desses diferentes espaços, entendemos que Ouro Preto, em *Mergulho na região do espanto*, é a construção de diferentes tempos, de várias histórias e de diversos lugares, é também a habitação dos espectros. A cidade é fantasma, assim como o personagem que anda por ela e ouve os relatos de outras aparições. É nessa região do espanto que o protagonista encontra a própria identidade e torna-se capaz de visualizar o ambiente fantasmagórico.

3.4 O papel do ouro na construção da cidade

Apreender o surgimento de Ouro Preto e o seu desenvolvimento implica perceber como o ouro fez parte da fundação e da história da cidade, pois ele é seu construtor e representa a opulência. É por isso que se torna relevante o estudo da sua representação nos livros em estudo. Podemos destacar, na trilogia, algumas funções que o ouro exerce no enredo que contribuem para a formação da cidade, para a sua

transformação e, também, para a construção de um patrimônio. No entanto, é no terceiro romance que o ouro se torna o centro da narrativa. É ele quem conduz os questionamentos do protagonista – questionamentos que o fazem viajar para Ouro Preto – e norteia os relatos dos fantasmas, pois as histórias de todos os personagens que o visitam – inclusive as dos inconfidentes – são narradas a partir da influência que o metal teve em suas vidas.

Logo no início de *Mergulho na região do espanto*, há uma epígrafe que faz uma menção direta ao ouro, e o coloca como causador de cobiça no homem. São os versos a seguir:

De seu calmo esconderijo,
o ouro vem, dócil e ingênuo;
torna-se pó, folha, barra,
prestígio, poder, engenho...
(MEIRELES *apud* MOURÃO, 2015, p. 6).

Trata-se de um trecho do livro *Romanceiro da Inconfidência*, publicado por Cecília Meireles em 1953, que reúne poemas referentes ao período da colonização mineira no século XVIII. No texto, a partir de uma estrutura de poema que está ligada ao popular, à tradição oral, é dada voz àqueles que foram calados no período da conjuração. A escritora explica que escolheu a modalidade portuguesa medieval – romanceiro – porque assim poderia fazer uso da narrativa e do lírico simultaneamente.

Essa citação do poema de Cecília Meireles é apenas uma referência de como o ouro é abordado em *Mergulho na região do espanto*: ele é o metal de prestígio, a opulência, que dá ao homem a sensação de poder e a capacidade de infringir qualquer lei. O ouro é apresentado a partir de uma perspectiva capitalista, como demonstra o questionamento que conduz toda a narrativa: Por que, entre todas as pedras, o ouro se tornou o mais prestigiado, o que possui mais valor? Pergunta que não encontra resposta, mas que leva o personagem a entender um pouco mais sobre o surgimento e os negócios de Ouro Preto a partir desse metal.

No texto que Rui Mourão (2017) escreveu em resposta à resenha “Fantasmas no raso”, de Márcia Lígia Guidin (2016), ele prevê algumas mudanças para seu livro, relativas às epígrafes: “numa segunda edição, pretendo contemplá-la com algumas

modificações. Na página destinada a epígrafes, eliminarei a relativa ao ouro, assinada por Cecília Meireles, para permitir que a acima citada reine sozinha no espaço, talvez com letras mais incisivas”. (MOURÃO, 2017, [s.p.]). Restaria, então, apenas a epígrafe relativa à identidade do ser, o que faria com que o leitor compreendesse de imediato que o mais importante no enredo não é o papel do ouro, mas a identidade.

Porém, enquanto essas alterações não são feitas, o leitor inicia a leitura dessa edição já sabendo como o ouro será abordado no livro: representando o poder monetário e a ambição dos homens. Somente durante o desenrolar do enredo, entretanto, é possível descobrir a pergunta que guiará o personagem em toda a sua pesquisa. Embora seja um questionamento diferente do imaginado pelo leitor, o ouro continua com o mesmo posicionamento já assumido em outros livros literários: como o culpado pelos terríveis acontecimentos que marcaram Vila Rica.

Podemos destacar algumas funções que esse metal desempenha ao longo de toda a trilogia, as quais impulsionam o surgimento da cidade. Inicialmente, o metal desempenha um papel de “motivador”. Ele é o responsável por incentivar diversas pessoas a desbravarem lugares desconhecidos e a encontrá-lo, como lemos no trecho narrado por Antônio Dias em *Boca de chafariz*: “Taubaté, de onde parti chefiando bandeira para descobrir ouro e plantar colonização nestas bandas, então perdidas num mundo perdido”. (MOURÃO, 1992, p. 19). O ouro, como matéria, fomenta todo o crescimento da cidade, sua arte, arquitetura e a cultura da sociedade, mas também é a causa da ruína que atinge os homens e o patrimônio material.

É o metal que propicia a formação do grupo de bandeirantes e que os conduz pela mata; ele faz com que pessoas deixem sua família e sua comodidade para adentrar em uma mata desconhecida, ausente de civilização e de segurança. Diversos personagens relatam esse fato em *Mergulho na região do espanto*, e um deles é Ubirajara Dantas, que conta sobre os primeiros bandeirantes que decidiram sair em busca da pedra preciosa e sobre a comoção que isso causou no vilarejo onde moravam. O personagem é um dos que deixou a família e partiu em busca do desconhecido, mas não é o único que fez isso, conforme podemos notar a seguir:

Fervor, angústia ou medo, estendidos pelos dias e noites da permanência carnal, principalmente por querer muito a Izabel e os filhos, abandonados para me lançar desprotegido ao fogo da ambição do ouro. No alvoreço de

forte força desorientada da povoação. Moços que deram as costas para as plantações. Velhos que acreditavam continuar em condições de tentar a última cartada. Rapazinhos mal deixados de ser crianças que pensavam o nível da vida já terem alcançado. (MOURÃO, 2015, p. 30).

Diversas são as pessoas que buscam riqueza. Independentemente da idade, profissão ou situação civil, a possibilidade de encontrar ouro os motiva a enfrentarem a mata fechada. Essa motivação é causada pelo fato de o metal possuir a capacidade de despertar a ambição do ser humano; isso acontece justamente porque ele possui mais importância monetária do que as outras pedras.

Boca de chafariz e Mergulho na região do espanto apresentam personagens ligados à Igreja Católica e que também se tornaram bandeirantes: os padres. No primeiro, podemos ler a seguinte situação: “Justiça seja feita ao padre João de Faria Fialho, meu irmão, sacerdote que pôs de lado a batina e calçou botas, pegou em armas e fechou o coração para pisar os caminhos do ouro”. (MOURÃO, 1992, p. 21). Sua posição como cristão não o impede de se lançar a uma aventura sem misericórdia; na mata, não há perdão, os ladrões são mortos sem compaixão e outros morrem de forma injusta. O que guia as ações é o ouro; se o interesse de alguém é ferido, a justiça é feita com as próprias mãos. Como o narrador explica no excerto, o padre precisou fechar o coração para ir atrás do ouro, outra forma não existia, para sobreviver na floresta marcada pela violência, precisava se tornar igual aos demais.

Outro padre, mencionado no terceiro livro, também pratica atividades parecidas, mas esse demonstra, desde o começo do seu relato, a falta de vocação para a sacristia. José Vergueiro revela que, por se sentir atraído por uma das mulheres que se confessava com ele, decide então largar a batina e tentar outra aptidão; é quando ele se junta a um grupo bandeirante. Embora de fato afastado da igreja, seus colegas da mineração não sabem disso e o postulam como padre, tratando-o de forma privilegiada, pois precisa de alguém a quem confessar todos os pecados que cometem. É dessa maneira que José Vergueiro se torna cada vez mais rico e menos amoroso, matando sem compaixão quem tenta invadir suas terras e roubar sua riqueza.

O caráter muda, os princípios tornam-se outros quando os homens se afeiçoam ao ouro. A pedra tão valiosa, que foi descoberta por Duarte Lopes por acaso, fez com que diversas pessoas deixassem seus planos originais, suas carreiras, e partissem em

busca do desconhecido, do incerto, porque se sentiam motivadas. A explicação para isso, Cláudio Manoel da Costa expõe em seu relato em *Mergulho na região do espanto*: “o ouro se tornara sinônimo de riqueza, possibilidade ao alcance de qualquer um”. (MOURÃO, 2015, p. 294). Parecia tão fácil e tão possível se tornar rico que os homens não conseguiam resistir a uma oportunidade aparentemente tão acessível.

O ouro é o causador dessa movimentação; o ser humano não consegue resistir a ele. Todos que partem, buscam uma vida melhor, acreditam na ilusão de que poderão ser ricos. Trata-se, portanto, de um estímulo. Entretanto, não há limites, quanto mais eles têm, mais querem ter; desejam tão ardentemente o poder, que não mais veem problema em matar, comportando-se como selvagens. Então, o ouro, além de motivador, assume a representação do “mal”.

O mal do ouro: o ouro. A cegueira que ele produz. Quem vê ouro não é capaz de enxergar outra coisa. Ignora até que no dia seguinte precisará estar vivo para usufruir daquela riqueza. Enquanto ainda não se botou o olho naquele brilho amarelo, o raciocínio e a inteligência podem conduzir a ação; depois, de jeito nenhum. (MOURÃO, 1992, p. 117).

O trecho citado é narrado por Antônio Dias em *Boca de chafariz*. Ele elabora seu relato sobre o surgimento da cidade a partir da descoberta do ouro. Em seu segundo capítulo, o narrador se detém em analisar como esse metal e as pessoas ambiciosas interferiram na fundação de Ouro Preto. Para ele, o ouro é o próprio mal. A economia é voltada para essa pedra que representava o poder, por isso Portugal exige tanto da sua colônia, cobrando altos impostos e grandes quantidades de ouro. Então o que a princípio era estímulo, torna-se perdição, assim como a ilusão e a esperança tornam-se escravidão para muitos que não conseguem se libertar da cobiça e da ânsia de poder. Justamente por isso, muitos aceitam as péssimas condições que lhes são impostas. Assim, o metal personifica o mal e é apresentado também como engano. “O infeliz atraído pelo engano do ouro experimenta privações de boca, de coração e de sexo. Conhece o medo, a desconfiança e o ódio”. (MOURÃO, 1992, p. 120). O homem que vendeu todos os seus bens, o que abandonou a batina e todos os personagens que se sentiram motivados, na verdade, estavam enganados. Acreditavam que viveriam melhor do que em sua terra natal, no entanto, como

mostra o fragmento, eles tinham péssimas condições de trabalho e recebiam pouco, já que era preciso pagar à Coroa altos impostos.

Essa representação do ouro como o mal, embora seja comum em diversas obras literárias e até mesmo na história, é a que constitui grande parte de *Mergulho na região do espanto*. Diversas são as referências ao metal a partir da sua capacidade de cegar os indivíduos e de provocar uma ambição desenfreada. Também é abordado o seu caráter capitalista, pois o ouro é mais do que somente uma pedra, ele representa o dinheiro, como aponta Tiradentes: “O interesse da maioria dos homens quando pisa a temporalidade é um só. Dinheiro, que em Vila Rica era representado pela sua essência, o ouro”. (MOURÃO, 2015, p. 230).

Não somente os personagens que viveram no ápice do ouro apresentam a sua opinião sobre ele. O relato exposto por José Alvares Maciel não é conduzido pelo ouro, como acontece com os outros fantasmas; o metal só é abordado quando o protagonista o questiona sobre a ausência da pedra em sua narrativa. Ele então explica: “Há seis mil anos esse metal vinha se colocando no horizonte das ambições humanas. Acontecia que, na Vila Rica do seu tempo, ele já era passado”. (MOURÃO, 2015, p. 269). É esse personagem que também esclarece o questionamento sobre a importância do ouro, mas sua tentativa de resposta não passa de uma explicativa óbvia e já sabida pelo protagonista: “o interesse e a cobiça que ele provoca resultam das suas inigualáveis características e do seu marcante protagonismo histórico”. (MOURÃO, 2015, p. 270). A valorização dada ao ouro é consequência de uma postura histórica que o determinou assim. Essa justificativa não satisfaz o personagem, que tenta cada vez mais se aprofundar no assunto, até se dar por vencido.

O ouro, nessa perspectiva, é apresentado, no terceiro romance, desde a sua descoberta por Duarte Lopes; ele acompanha o surgimento da cidade, o seu desenvolvimento, até por fim se tornar escasso e deixar de ser a principal renda de Ouro Preto. Ademais, esse metal também faz parte das histórias dos personagens e da descoberta sobre si mesmo. Embora seja representado por perspectivas que parecem esgotadas na literatura, ele é o fio condutor do enredo e se mostra indispensável para a abordagem da cidade. Como construir a cidade ignorando o ouro e o que ele representou? Não é possível, pois o ouro faz parte de Ouro Preto, mesmo depois de

ter deixado a posição de fonte de renda da cidade, ele se encontra nas igrejas e se faz vivo na memória e na identidade do espaço mineiro.

No segundo livro da trilogia, o ouro também é retratado como elemento importante para a fundação da cidade, para a preservação da memória e para a construção do ambiente utópico. Entretanto, o metal não recebe ênfase, apenas é mencionado rapidamente para caracterizar alguma das localidades mencionadas.

Inicialmente, ao tentar reformar o museu, o diretor relembra e imagina os acontecimentos que marcaram a queda dos inconfidentes; isso porque ele se questionava sobre qual entendimento da ação da Inconfidência Mineira estava sendo passado aos visitantes do museu. Tentando chegar a uma resposta de como expor a história de maneira que provocasse uma reflexão nos visitantes, sua imaginação vai um pouco mais além, criando homens que deixam suas cidades de origem em busca de riqueza. Considere-se o fragmento a seguir:

Pessoas com a simples grandeza de serem mortais de repente resolvidas a encarar o futuro inteiro à sua frente, a embarcar na loucura de acreditar numa ideia e a ela se entregar sem medir consequências. Indivíduos ponderados embora nem tanto, capazes de se desprotegerem além do razoável, por até certo ponto acreditarem numa causa. Seres obstinados que só pensavam em se locupletar, por estarem envolvidos no jogo do perde-ganha comercial [...]. Forças que nunca chegaram a ser, consciências perdidas em descaminho, ingênuas o suficiente para se comprometerem sem saber com quê, sem medir consequências e pelo simples desejo de fazer figura [...]. (MOURÃO, 2008, p. 107).

No trecho, não percebemos nenhuma menção imediata ao metal. Sabemos que se trata do momento de descoberta do ouro, mas ele não é citado de forma clara, não é representado como o motivador ou como o mal. Entretanto, embora esses conceitos não sejam materializados no metal precioso, ainda podemos percebê-los na narrativa. O trecho cita pessoas que embarcam numa aventura sem saber quais serão as consequências e que tomam tal atitude porque desejam se tornar alguém importante. É o conhecimento de mundo e histórico do leitor que vai associar tais sentimentos ao ouro, uma vez que, quando se conhece a história do lugar, sabe-se o que os homens ali buscavam.

O ouro também é mencionado a partir do estudo da situação dos escravos no passado, que trabalhavam na mineração em condições degradantes e desumanas para

enriquecer os seus senhores. No fragmento a seguir, o metal é utilizado pela voz narradora para explicar o que faziam os escravos na mineração:

Demais conhecido o plano de fundo a ser evocado para ressaltá-los. O exército de negros espalhado sobre o cascalho do leito do rio, no trabalho da separação do ouro. Pernas dentro da água, espanadas pela correnteza, à cintura bateias a girar a duas mãos, suor a porejar na testa. Aventureiros de revólver inchado no coldre, atenção vigilante a sondar os quatro cantos, na obrigação de sustentar a dura disputa do garimpo, temerosos da hora de decisão com os competidores, que chegariam na ganância de espoliá-los do documento de concessão da data, do capital em escravos e das ferramentas, repetindo o que com os antecessores haviam feito. (MOURÃO, 2008, p. 108).

Sabemos que se trata do trabalho de mineração que era feito todos os dias em busca do metal precioso pelos escravos, mas no trecho é a escravidão que é colocada em evidência; há uma valorização do humano. Além da dificuldade que os escravos enfrentavam com os esforços de encontrar a pedra no rio, eles também precisavam lidar com os indivíduos gananciosos que estavam prestes a atacá-los para tomar o que haviam conseguido. Essas histórias de lutas para não perder o que havia sido garimpado e para chefiar a região onde mineravam ganham uma ênfase maior em *Mergulho na região do espanto*, enquanto no segundo romance elas são mencionadas apenas para a construção de exposições no Museu.

Assim, o metal não é posto, ali, de forma direta, como o responsável pela guerra que acontece, muito menos como aquele que despertou a ganância que faz com que os homens entrem luta. O narrador não atribui ao metal a responsabilidade pelas mudanças de atitude dos homens e por deixá-los mais egoístas; é claro que o leitor pode fazer inferências a partir dos seus conhecimentos prévios, no entanto a culpa é atribuída ao próprio homem; ele é o demônio dos seus atos, o responsável por suas escolhas e por se deixar dominar.

Embora o ouro não tenha a mesma ênfase que recebe nos outros livros da trilogia, ele tem sua importância reconhecida pelo diretor, que sempre o considera ao pensar na restauração que precisa ser feita no museu ou na cidade. É o que podemos ler no trecho:

embalado por tantas considerações, imaginei ter resolvido o problema da renovação do Museu. Se criasse sala dedicada à mineração, sem dúvida conseguiria apresentar para o visitante a imagem viril, desdobrada e atraente, daqueles perdidos tempos coloniais. (MOURÃO, 2008, p. 108).

Há, portanto, o reconhecimento do ouro como elemento que conduziu a história da cidade, e é por esse motivo que ele também passa a fazer parte da construção do Museu. Para se formar a identidade a partir da preservação da memória, é preciso considerar os constituintes da sua fundação.

Posteriormente, a ideia da sala é descartada, pois o diretor acredita que isso não seria suficiente para retratar o que realmente aconteceu no passado. Um pequeno espaço entre paredes limitava demais o verdadeiro sentido da ação. No entanto, ele não desiste da intenção de representar a mineração, como expõe o excerto a seguir:

Comecei referindo-me à possibilidade de ser disposta, no centro da sala anterior à das relíquias da Inconfidência, uma maquete contemplando os três processos de extração de ouro ocorridos em Vila Rica. Em torno dela mostraríamos um aparato de peças relacionadas ao tema. Bateias, tanques de lavagem de minério, candeias para iluminação e outros equipamentos de lavra, balanças destinadas à comercialização do ouro, documentos sobre venda de escravos, instrumentos de tortura, [...]. Informações sobre a legislação seriam apresentadas em destaque, da mesma forma que as indicações das quantidades de metal saído cada ano para financiar o esplendor da corte de D. João V [...]. (MOURÃO, 2008, p. 136).

Como se vê, o processo de mineração faz parte da reforma do museu, e o sofrimento dos escravos é abordado, bem como informações referentes ao ouro. Dessa forma, o metal aparece, nessa narrativa, a partir da perspectiva da reforma que será feita nos ambientes do museu. Para que as mudanças sejam concretizadas, é preciso que se estude a história que envolve a cidade, e é o que faz o diretor. Em seus estudos, ele se depara com o ouro, que está na história da fundação da cidade e do levante da Inconfidência, e que, por isso, deve ser incluído no novo museu.

Ademais, o ouro também é utilizado quando o diretor começa o planejamento para a construção da cidade-museu. O processo de mineração compõe o passado de Ouro Preto, por isso faz parte dos planos que intentam ignorar o presente e reviver o tempo pretérito, conforme o trecho abaixo:

Os olhos que chegavam tateantes, esforçados para não perderem a oportunidade de serem participativos, estariam vendo em detalhe como decorreria a mineração, a que altura chegara o apogeu da sociedade sustentada pelo ouro, como surgira e crescera aquele aglomerado humano, como fora utilizado pelos moradores das diversas épocas, como funcionara na condição de capital da província, depois do estado. (MOURÃO, 2008, p. 175).

Essa descrição corresponde à imaginação do diretor ao tentar visualizar como ficaria a reprodução da mineração na cidade-museu depois de pronta. Há, nessa perspectiva, o reconhecimento da pedra como fundadora de Ouro Preto. O ouro, mesmo não recebendo o papel de destaque ou a culpa pelos acontecimentos do passado, é considerado importante para recriar, no indivíduo do tempo moderno, sensações capazes de despertar compaixão. Importante para recriar a capacidade de se compadecer pelo sofrimento dos escravos, dos infidentes e da população em geral, os quais padeciam com a fome, enquanto outros escondiam o ouro.

O diretor acredita que reproduzir a mineração é um dos caminhos possíveis para chegar a seu objetivo, por isso a busca pelo metal precioso é um dos núcleos temáticos que ele deseja criar também na cidade: “pensei em montar uma exposição inteira sobre a cata de ouro nas margens do Tripuí, transformadas em campo acotovelado de escravos a pisar dentro água, a suar debaixo do sol”. (MOURÃO, 2008, p. 182). Rui Mourão (personagem) sempre relaciona a mineração aos escravos; ele reconhece o sofrimento desses trabalhadores no processo de busca pelo ouro, mas não desconsidera a possibilidade de reproduzir o sofrimento para que os turistas possam assistir.

Desse modo, a representação do ouro em *Quando os demônios descem o morro* faz parte da (re)construção do museu e da cidade. É perceptível, pelas análises, que o diretor sempre levanta questões acerca da mineração, porque entende que Ouro Preto é fruto desse processo; por isso ele considera a mineração quando decide fazer renascer Vila Rica. Ao tentar resgatar a cidade antiga, resgata também o que a fez nascer pela primeira vez, inclusive a situação de sofrimento vivida por muitos. Portanto, o metal precioso faz parte da construção das duas Vila Rica, a que surgiu naturalmente a partir da vinda dos bandeirantes e a que foi recriada de forma utópica pelo diretor do Museu. Por fim, embora o ouro seja abordado de distintas maneiras, ele não deixa de exercer a sua função de fundador de Ouro Preto nos três romances.

Após essas análises, compreendemos que a cidade é recriada na trilogia a partir do olhar de cada personagem. Assim como a narrativa é fragmentada, o espaço urbano também, pois possibilita diversas interpretações. Ouro Preto carrega a história do ouro e de luta, mas também traz consigo as marcas dos anônimos que participaram de alguma maneira da memória gravada nos monumentos. Nesse sentido, há uma preocupação em preencher as lacunas que a História oficial não conseguiu, por isso são mostradas outras versões do que aconteceu. Enquanto ficção e realidade se encontram, nós, leitores, embarcamos em um enredo de conhecimento da cidade e de autoconhecimento. Afinal, conhecer nossa origem permite criar nossa própria identidade e assumir uma postura de cidadãos ativos nas questões políticas e sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todos os aspectos analisados neste trabalho, depreendemos que ainda há muito para ser estudado sobre Ouro Preto e sua construção na obra literária. A trilogia de Rui Mourão aborda perspectivas distintas sobre esse mesmo ambiente, recriando suas diversas facetas e demonstrando a evolução do ambiente histórico que hoje é um lugar turístico que recebe visitantes de todo o mundo, que dá um retorno financeiro para o governo e que mantém a história da cidade viva na memória do ser humano.

Após as análises, concluímos que os três livros abordam distintamente a cidade. Em *Boca de chafariz*, primeiro romance da trilogia, temos uma visão mais romantizada da cidade e dos personagens que fizeram parte da sua história. No entanto, questionamentos acerca da memória são levantados de forma que nos fazem questionar a existência da cidade turística e a forma como ela é construída para os visitantes. Existe uma seleção da memória, daquilo que realmente será lembrado pela população; por trás do Museu e dos patrimônios, há a necessidade de preservar sempre a mesma visão e a mesma história, necessidade que também é interesse político.

Enquanto a chuva cai sobre a cidade, desmanchando morros e destruindo patrimônios, governantes e poderosos políticos contratam restauradores para evitar que a memória seja destruída. Ouro Preto sempre enfrentará o risco de ser esquecida, pois o que a mantém viva é a história: esse é o discurso propagado pelos personagens do livro, sejam eles fantasmas, estudantes, historiadores, restauradores ou políticos. É com essa visão que a cidade é recriada no livro, o lugar é um conjunto do presente e do passado. Como consequência, torna-se no texto uma cidade invisível, marcada pelo pretérito; trata-se de um lugar que só existe na memória dos personagens ou na imaginação; é, portanto, uma construção individual.

Essa cidade invisível cede lugar para uma cidade utópica, em *Quando os demônios descem o morro*. A ideia introduzida no primeiro livro agora é apresentada de forma mais crítica pelo autor. O leitor percebe com clareza que existe uma seleção da memória, que é feita a partir de um interesse político. Nesse contexto é criado um

lugar utópico, no qual quem possui poder não se importa com os cidadãos, desde que a tarefa traga lucros financeiros e possibilidades de uma boa candidatura política.

Uma visão crítica permeia todo o livro e se encerra com a destruição causada pelo fogo. A abordagem de Ouro Preto nesse segundo romance se dá primeiro pela apresentação que é feita do Museu da Inconfidência, uma vez que o protagonista é o diretor; em seguida, ela se expande para toda a cidade. Entendemos que há o objetivo de questionar o poder absoluto e a construção da memória, bem como criticar o homem, responsável por todo o caos que existe na sociedade.

Ademais, o segundo livro traz discussões acerca do eu autor/narrador/personagem. Percebemos que há um entrelaçamento entre o Rui Mourão ficcional e o Rui Mourão autor, pois dados biográficos reais são mencionados no texto, intensificando a dualidade entre ficção e realidade. *Quando os demônios descem o morro* é, assim, um romance fictício com traços verídicos (nome e dados biográficos) que confundem os leitores e nos tornam incapazes de distinguir realidade e ficção.

Por fim, no último romance, Ouro Preto é recriada como uma cidade fantasma. Trata-se do local onde habitam os espectros que já passaram por lá, um lugar envolto pela neblina e pelo mistério, a região do espanto. De forma cronológica, é apresentado o mesmo ambiente em distintos tempos: a mata desconhecida, a mata com algumas barracas, a vila, até por fim se tornar a cidade. Todos esses ambientes são construídos a partir da perspectiva do ouro. São os questionamentos acerca desse metal que levam o protagonista a receber a visita dos diferentes espectros e a ouvir os seus relatos. Na medida em que conhece Ouro Preto, ele também vai se conhecendo. Trata-se de um autoconhecimento a partir do descobrimento das suas origens.

Assim como o personagem se descobre fantasma, ele começa a perceber que o lugar onde ele está também tem características diferentes. Os ônibus voam, as escadas não encostam no chão, a região do espanto é a Ouro Preto que encobre outra cidade, a do passado, a que já não existe mais. Se, no primeiro livro, esse lugar antigo é criado na imaginação dos personagens, no terceiro é possível ter acesso a ele, desde que se torne um fantasma. Condição a que todos estão sujeitos, pois tudo passa, inclusive a cidade. As mudanças são inevitáveis e manter a história viva é um desafio que envolve os três livros.

As análises do espaço urbano foram possíveis neste estudo, porque procuramos realizar uma investigação mais acurada sobre preservação e memória, que são temáticas recorrentes nos três livros. O encerramento sobre a seleção da memória coletiva e a preservação do patrimônio ocorre no segundo romance, com o incêndio. O Museu da Inconfidência é queimado e, também, os livros do personagem; com esse gesto, há um apelo para o fato de que a memória não pode estar presa aos objetos. Ouro Preto sempre sofreu ameaça das chuvas, que podiam a qualquer momento destruir todo o patrimônio. Se a cidade for destruída, a memória deixará de existir? São dúvidas que envolvem os dois primeiros livros e que encontram resposta no último: Ouro Preto sempre existirá sob o risco de sua memória ser esquecida.

Ademais, esses ambientes também estão diretamente relacionados com alguns aspectos narrativos. Os três livros constituem textos com tempos fragmentados, tal como a cidade que é a junção do passado e do presente, os enredos também se fazem assim. Não há uma separação lógica dos capítulos, eles apresentam diversos momentos e diversas vozes. Mas, mesmo assim, todos os discursos fragmentados a tornam um ambiente completo.

Por fim, o ouro e a água são elementos constituintes das cidades nos romances. A água é um recurso para encobrir os mistérios que se escondem na região do espanto, estando diretamente relacionado ao ouro, que se oculta nas águas dos rios. Ambos são condutores do homem que adentra a mata em busca de riqueza.

A trilogia, que traz o próprio autor entre as palavras, não se encerra com essas discussões. Não é possível esgotar as análises de temas que constituem a história do nosso Estado e do nosso país. O presente sempre trará novas abordagens e novos pontos de vista sobre o passado, que deve ser lembrado para que seja possível construir um futuro diferente. Toda a tecnologia e as novas descobertas não podem ser vistas como ameaça para essa preservação, mas como recurso para perpetuação da memória. Como escreve Rui Mourão, “o mundo está continuamente renascendo das suas próprias cinzas, às noites sucedem-se as manhãs e essas sempre com aparência da realidade inaugural”. (MOURÃO, 1992, p. 13). Que preservar o passado não seja uma desculpa para não viver o presente, mas a esperança para um futuro mais justo e mais humanizado.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia do autor

MOURÃO, Rui. Perspectivas de significação. *Rascunho*, n. 201, jan. 2017. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/perspectivas-de-significacao/>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

MOURÃO, Rui. *Mergulho na região do espanto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MOURÃO, Rui. *Quando os demônios descem o morro*. São Paulo: Casa e Palavras, 2008.

MOURÃO, Rui. *A nova realidade do museu*. Ouro Preto: MinC – IPHAN – Museu da Inconfidência, 1994.

MOURÃO, Rui. *Boca de chafariz*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1992.

MOURÃO, Rui. *Estruturas, ensaio sobre o romance de Graciliano*. Cidade: Tendência, 1969.

Bibliografia sobre o autor

ARAÚJO, Cássia Aparecida Braz. A intertextualidade nas obras *Boca de chafariz* (1993), de Rui Mourão, e *Cidade do sonho e da melancolia* (1971), de Gilberto de Alencar. *Revista Eletrônica Fundação Educacional São José*, 9. ed. Disponível em: <<http://fsd.edu.br/revistaeletronica/arquivos/9Edicao/artigo%20c%20cabe%23U00e7alho%20de%20C%23U00e1ssia.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2016.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Rui Mourão e a trilogia do espanto. *Suplemento*, Belo Horizonte, n. 1.364, p. 33-39, jan./fev. 2016.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Fantasmagorias e fantasmas em dois romances de Rui Mourão: *Boca de chafariz* e *Quando os demônios descem o morro*. *Revista Caletroscópio*, v. 3, n. 5, jul./dez. 2015.

BUENO, Luís. *Presente histórico: uma leitura de Boca de chafariz*, de Rui Mourão. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 20, n. 27, p. 47-64, 2000.

BUENO, Luís. *Boca de chafariz: fantasmas do presente*. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 3 abr. 1999.

COELHO, Haydée Ribeiro. *Boca de chafariz: uma escrita múltipla do tempo*. *Revista de Estudos de Literatura*, Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 170-171, 1993.

COELHO, Haydée Ribeiro. *Rui Mourão*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2004.

COUTINHO, Afrânio. *Boca de chafariz*. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 30 abr. 1992.

- CUNHA, Alécio. Passado e presente se fundem na Ouro Preto de Rui Mourão. *Jornal de Casa*, 8 a 14 mar., 1992, p. 10.
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; GOUVÊA, Daniel Luís (Col.). História de Minas em *Boca de chafariz*, de Rui Mourão. *Revista Anpoll*, n. 10, p. 255-244, jan./jun. 2001.
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; GOUVÊA, Daniel Luís (Col.). Ouro Preto no espaço narrativo: *Boca de chafariz*, de Rui Mourão. Prepared for delivery at the 2000 meeting of the Latin American Studies Association, Hyatt Regency Miami, March 16-18, 2000. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Figueiredo.pdf>>. Acesso em: 3 mai. 2017.
- FERREIRA, Tailze Melo; MORAES, Elaine. A história da ficção e a ficção da história: uma leitura do livro *Boca de chafariz*, de Rui Mourão. *Revista Complexus*, v. 2, n. 2, jan./mar. 2004.
- GUIDIN, Márcia Lígia. Fantasmas no raso. *Rascunho*, n. 196, ago. 2016. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/fantasmas-no-raso/>>. Acesso em: 12 dez. 2017.
- LINO SILVA, Jeanete Maria das Graças. *Boca de chafariz: uma leitura em contratempo*. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, 1995.
- LUCAS, Fábio. Rui Mourão: razões e disfarces da mente em delírio. *Scripta*, v. 20, n. 39, 2º sem. 2016. p. 407-409.
- LUCAS, Fábio. *Luzes e trevas: Minas Gerais no século XVIII*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- LUCAS, Fábio. Um chafariz em Ouro Preto. *Jornal da Tarde*, 25 abr. 1992.
- MACIEL, Luís Carlos Junqueira. *Boca de chafariz: as águas rolam no tempo*. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, 1995.
- OLIVEIRA, Alaíde Lisboa de. *Boca de chafariz*. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 jul. 1992, Segunda Seção.
- OLIVEIRA, Ilca Vieira de. *Os fios e os bordados: imagens de Gonzaga na ficção literária brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- PAES, José Paulo. Ouro Preto sob o peso do passado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 mar. 1992.
- SALLES, José Bento Teixeira de. *Boca de chafariz*. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 mar. 1992.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Palavras de amigos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1992.
- SANTOS, Jorge Fernando dos. Rui Mourão lança amanhã romance sobre Ouro Preto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 mar. 1992, Segunda Seção, p. 8.
- TORRES, Maurílio. Uma província cosmopolitana; Ouro Preto é o cenário de um romance que mistura a glória do passado com problemas atuais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1992.

VIEIRA NETO, Agostinho. *Imagens de Vila Rica/Ouro Preto no espaço narrativo: uma leitura intersemiótica de Os sinos da agonia e Boca de chafariz*. 1996. 140 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

VIEIRA NETO, Agostinho. Ouro Preto/Vila Rica: convergências do imaginário cultural e artístico. *Revista SCIAS Arte/Educação*, v.2, 02, 2014. Disponível em: <<http://revista.uemg.br/index.php/SCIAS/article/view/484>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2018.

Bibliografia geral

ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos* [livro eletrônico]. Londrina: Eduel, 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/editora/portal/pages/livros-digitais-gratuitos.php>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Unesp Hucitec, 2002.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A personagem da ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DE CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Trad. Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 21, p. 33-53, 2003. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2200/1757>>. Acesso em: 20 out. 2016.

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. *Diálogos latino-americanos*, n. 3, p. 114-130, 2001. Disponível em: <http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3_di_logos_latinoamericana/5aregina-unb-personagens.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2017.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. *História oral*, v. 6, 2003, p. 9-25. Disponível em: <<http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=62>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

FONSECA, Thais Nívia de Lima e. A Inconfidência Mineira e Tiradentes vistos pela imprensa: a vitalização dos mitos (1930-1960). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, n. 44, p. 439-462, 2002.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni de Letterature Iberiche e Iberoamericane*, n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

HOBSBAWM, Eric. Introdução. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9-23. Disponível em: <http://www.janduarte.com.br/textos/teoria/invencao_tradicoes.pdf>. Acesso em: 6 mai. 2017.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão, et al. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MALARD, Letícia. Tiradentes – o super-homem. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, 14 jul. 1992, Segunda Seção.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. O inventário crítico. *Revista Estudos de Sociologia*, v. 6, n. 10, 2001.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. Contribuições da literatura brasileira contemporânea ao Livro de Registro da Cidade. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 42, p. 169-180, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n42/10.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem 2*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1999.

DICIONÁRIO Mini Aurélio. São Paulo: Positivo, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. 2. ed. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>>. Acesso em: 12 de dez. 2017.

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

RODRIGUES, Adriano Duarte. Tradição e modernidade. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n. 9. Lisboa: Edições Colibri, 1996, p. 301-308. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/6925/1/RFCSH9_301_308.pdf>. Acesso em: 9 mai. 2017.

RODRIGUES, Giseli Giovanella; MACHADO, Neli Teresinha Galarce. A importância da memória para uma cidade. *Revista Destaques Acadêmicos*, ano 2, n. 2, 2010. Disponível em: <univates.br/revistas/index.php/destaques/article/view/61>. Acesso em: 12 dez. 2017.

SANTIAGO, Carlos Henrique. Ouro Preto pede R\$ 6 mi para se reerguer. Folha de S. Paulo, 12 jan. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/12/cotidiano/17.html>>. Acesso em: 23 mar 2018.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCORSOLINI-COMIN, Fabio; SOUZA, Laura Vilela; MISHIMA, Fernanda Kimie Tavares; SANTOS, Manoel Antônio dos. A beleza do erro puro do engano da (im)perfeição: reflexões pós-modernas. *Revista Eletrônica de Comunicação*, v. 5, n. 1, 2008. Disponível em: <www.facef.br/rec>. Acesso em: 29 jul. 2017.