



A TRAMA DE UM SEQUESTRO: BEL CANTO, DE ANN PATCHETT

THE PLOT OF A KIDNAPPING: BEL CANTO, BY ANN PATCHETT

Alvina Lucia Guilher¹
 Alexandra Santos Pinheiro²

RESUMO

Neste artigo, analisamos o romance *Bel Canto* (2005 [2001]), de Ann Patchett, buscando compreender o processo de ficcionalização de um acontecimento histórico. Ao analisarmos historicamente os fatos, foi-nos possível vislumbrar os mecanismos artísticos que auxiliaram sobremaneira a criação da ficcionalização da invasão da embaixada japonesa no Peru. A metodologia utilizada para desenvolver a pesquisa tem cunho bibliográfico. Bastos (2007), Certeau (1992), Compagnon (2003), Esteves (1998), Lima (2006), Silva (2012), Trouche (2006) dentre outros, são alguns dos teóricos e estudiosos que orientaram a análise. Ao final, verificamos que ao ficcionalizar o sequestro na embaixada japonesa no Peru, Ann Patchett propõe uma trama em que sobressai a partilha de identidades múltiplas no contexto latino-americano.

Palavras-chave: *Bel Canto*. Literatura. Peru.

ABSTRACT

In this article, we analyze the novel Bel Canto 2005 [2001] by Ann Patchett, seeking to understand the process of fictionalization of a historical event. Analyzing the historical facts, it was possible to glimpse the artistic mechanisms that helped enormously to create the fictionalization of the invasion of the Japanese embassy in Peru. The methodology used to develop the research has a bibliographic character. Bastos (2007), Certeau (1992), Compagnon (2003), Esteves (1998), Lima (2006), Silva (2012) and Trouche (2006) among others are some of the theorists and scholars who guided the analysis. At the end, we find that by fictionalizing the kidnapping at the Japanese embassy in Peru, Ann Patchett proposes a plot that emphasizes the sharing of multiple identities in the Latin American context.

Key words: *Bel Canto*. Literature. Peru.

¹ Mestra em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados/ MS. <https://orcid.org/0000-0002-8706-1388>.

² Professora Doutora da graduação e do programa de pós-graduação da Universidade Federal da Grande Dourados/MS. <https://orcid.org/0000-0002-4119-4740>.

PALAVRAS INICIAIS

A partir dos estudos concernentes à relação entre literatura e história, neste artigo, analisamos o romance *Bel Canto* (2005 [2001]), da autora norte-americana Ann Patchett, filha da novelista Jeanne Ray. Com a narrativa ficcional, criam-se, como defende Adriana Climaco, possibilidades de interpretação de fatos que talvez o registro historiográfico não contemple com as mesmas dimensões por não prever o fingir, “uma transgressão de limites” (CLIMACO, 2014, p. 38). O ficcionista tem a arte da palavra, a curiosidade do investigador e a licença para trabalhar com os detalhes, ao passo que o historiador tende a manipular documentos e construir, a partir da pesquisa, uma historiografia a determinado acontecimento histórico.

Bel Canto consiste em uma ficcionalização da invasão terrorista,³ comandada pelo grupo MTRA,⁴ em dezembro de 1996, à casa do embaixador japonês Morihisa Aoki, em Lima, Peru. O rompante tinha a intenção de barganhar a soltura de 442 correligionários detidos em cadeias peruanas. No momento da invasão, estavam presentes vários diplomatas, políticos, empresários, a mãe, a irmã e o irmão do presidente Alberto Fujimori, esses últimos de ascendência japonesa. Comemoravam, no dia, o aniversário do imperador japonês, Akihito. Eram 490 pessoas, mas com as negociações intermediadas pela Cruz Vermelha e pela Igreja, restaram 72 reféns que foram mantidos em cativeiro por 14 guerrilheiros e duas guerrilheiras, durante 126 dias. O fato supracitado seria o suficiente para pontuar figuras históricas em um romance muito elaborado e envolvente, visto que esses registros são verídicos, mas Patchett incluiu no enredo da trama uma soprano lírica como ponto instigador e compôs, na ficção, a convivência entre as vítimas e os terroristas, estes últimos bem mais humanos que os governantes do país em questão.

Separar História e Literatura não se configura uma tarefa fácil, uma vez que “os mesmos recursos utilizados para a construção da narrativa de ficção podem ser observados no discurso histórico” (WHITE, *apud* PARIZOTE, 2010, p. 27-28) e que os dois discursos operam com a linguagem. O que poderia garantir uma diferenciação entre eles seria o fato de o discurso literário ser concebido como imaginário e primar pela representação; no entanto, ainda não se dissiparia a semelhança que há entre os textos, pois os conteúdos que os integram são sacados do contexto social de um sujeito, o autor.

O produtor de um texto e a existência física de um material textual são, por premissa, históricos e devem ser analisados como tal. Como corrobora Antonie de Compagnon: “A hipótese central da história literária é que o escritor e sua obra devem ser compreendidos em sua situação histórica, que a compreensão de um texto pressupõe o conhecimento de seu contexto” (COMPAGNON, 2010, p. 199). Estudar as representações de um fato histórico ocorrido no Peru configura-se bastante relevante, uma vez que a autora norte-americana, Ann Patchett, ativa o imaginário do leitor. Cria um microcosmo da América Latina e preenche as lacunas deixadas pelos documentos ou registros históricos e midiáticos.

³ O adjetivo *terrorista* respeita a versão original em inglês que utiliza a palavra *terrorist* como adjetivo e substantivo, e *terrorista* na tradução de Vera Joscelyne; no entanto, acreditamos que o substantivo *guerrilheiro* seria mais apropriado, devido ao envolvimento do grupo em causas de cunho social.

⁴ O grupo peruano Tupac Amaru nasceu em 1780 como “grande rebelião indígena liderada por José Gabriel Condorcanqui” (POZO, 2009, p. 20) com caráter emancipatório e de protesto social, e se desarticulou quase em sua totalidade depois da morte do líder José Gabriel, e um novo grupo com bases nos mesmos ideais surgiu por volta de 1980 com o nome de Movimento Revolucionário Túpac Amaru (MRTA) (C.f. in: <<http://mitakuye-oyasinbrasil.blogspot.com.br/2008/10/sobre-o-mrta-movimento-revolucionario.html>>. Acesso em: 11 de ago. de 2016.

O imaginário, como defende Jurandir Machado Silva (2012), distancia-se do real à medida que o representa pela imaginação. Ele “representa esse real, distorcendo-o, idealizando-o, formando-o simbolicamente” (SILVA, 2012, p. 9). Na obra *Bel Canto*, o imaginário e a representação cooperam com a produção de um texto literário em que se pode perceber a formação de um grupo mesclado. Há tamanha integração entre seus indivíduos, que seus componentes acabam assimilando cada qual um pouco do outro:

A tribo – noção orgânica de grupo em Maffesoli – produz sentido para a “erância” dos indivíduos. Em suma, o imaginário, tribal, retira o indivíduo da solidão para inseri-lo numa atmosfera de partilha. Assim, ao produzir sentido grupal, o imaginário só poderia ser a negação do indivíduo pela sua assimilação num todo aconchegante e orientador. A autonomia individual, porém, não desaparece, pois o imaginário não é um determinismo (SILVA, 2012, p.15).

Analisar uma obra de ficção sob o viés da história é, seguramente, um trabalho complexo, uma vez que ambas, em suas gêneses, seriam consideradas díspares: a ficção não teria compromisso com o real e falaria da possibilidade de um evento ocorrer sem a exigência linear cronológica que a história reclama e por se firmar no relato de um passado reconhecível. No entanto, o romance da pós-modernidade, conforme Linda Hutcheon, tem permitido um outro tipo de leitura: “Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação ficção/história, do particular/geral e do presente/passado” (HUTCHEON, 1991, p. 149). Em outras palavras, estabelece uma relação entre os discursos de uma determinada época, tomando como base o momento da escrita do autor e o momento que deseja retratar. A autora de *Bel Canto* parte de um evento que foi amplamente divulgado pela mídia. A narrativa povoa o “universo mental” de seus leitores como um campo de sensações a serem experimentadas.

A representação que se busca com a imagem dos sequestradores, no interior da narrativa, não é a veiculada pela mídia. Com a leitura que se tem do mundo, caberia esperar que, diante de um sequestro envolvendo um número desigual de reféns, uma tragédia monstruosa acontecesse. No entanto, a ideia de terror atribuída normalmente a sequestradores é dissolvida no discurso dos integrantes da casa (sequestradores e sequestrados) e por seus comportamentos, já que depois de um tempo de convívio pacífico, alguns deles passam a desejar a manutenção de relacionamentos estabelecidos no cativeiro.

A construção de representação literária de uma “intriga” ou história, como a apresentada em *Bel Canto*, apoia-se em pelo menos duas das plausíveis acepções sobre verossimilhança, uma que “como insistirão os teóricos, não é, pois aquilo que pode ocorrer na ordem do possível, mas o que é aceitável pela opinião comum, o que é *endoxal* e não *paradoxal*, o que corresponde ao código e às normas do consenso social” (COMPAGNON, 2010, p. 103), a outra que, como apregoa Tzvetan Todorov,⁵ prevê a “verdade da história” (TODOROV, 2003, p. 117), aquela que contempla a verdade da obra narrada. Considerando a veracidade da narrativa ou a aceitabilidade de um evento ser real, diante da opinião pública. Desta forma, não é difícil conceber que pessoas que passaram mais de três meses vivendo juntas e dividindo tarefas tenham desenvolvido laços afetivos e que talvez isso se deva ao bom relacionamento com os que promoveram o sequestro. Seria viável observar que, no romance supracitado, a convivência das pessoas na casa/cativeiro, a princípio, é

⁵ Todorov, no capítulo 7 de *Poética da Prosa*, intitulado *Introdução ao Verossímil*, oferece outras definições para o conceito de verossímil. Nesse momento, entretanto, ficaremos com as citadas no texto.

forçada. Os indivíduos “dominados” são de várias nacionalidades e estão em um país da América Latina, o que garante uma aproximação com o contexto multicultural latino-americano.

A boa convivência assegurada dentro do cativeiro também é resultado de uma representação de mundo ideal, pois ela é estabelecida por meio de um bem cultural, a música, apresentada pela soprano lírica Roxane. Dessa maneira a construção literária articula dois tipos de imaginário: o individual, que “se dá essencialmente por identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si) e distorção (reelaboração do outro em si)”, e o social, que se estrutura “por contágio: aceitação do modelo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação (distinção do todo por difusão de uma parte)” (SILVA, 2012, p. 13). A manutenção da representação no romance contempla a identificação, aproximação afetiva entre guerrilheiros e reféns; disseminação, compreensão por estarem todos vivendo o mesmo cativeiro; e aceitação, momento em que cumprir as ordens dadas pelos guerrilheiros não parece absurdo, pois necessitam do outro para continuar vivendo.

O engendo da narrativa foi possível pela mescla de um conhecimento midiático e histórico, que podem, naturalmente, passar pelo leitor comum sem causar espanto, se ele de fato não souber que a obra pontua o real ficcionalizando a invasão. Por outro lado, um outro leitor que conhecesse o incidente e pudesse se questionar sobre a ficção, precisaria saber um pouco mais sobre a história do país. Ann, seguramente, fez leituras apuradas sobre o Peru, e o próximo tópico, lança-se à mesma seara, no intuito de compreender como a autora teceu a trama do sequestro que marcou a história do Peru.

O PANO DE FUNDO HISTÓRICO

Em primeiro de março de 1982, alguns dirigentes do PSR ML – MIR-EM se reuniram em um Comitê Central (CC) e, depois de um balanço da situação internacional e nacional, chegaram à conclusão de que havia condições para iniciar a luta armada. Essa avaliação levou em conta a vitória da FSLN (*Frente Sandinista de Liberación Nacional*) na Nicarágua, em 1979; a ofensiva a guerrilha Farabundo Martí Frente de Libertação Nacional (FMLN), em El Salvador; e ou Unidade Revolucionária Nacional Guatemalteca (URNG), bem como a crescente importância da luta armada na Colômbia (Cf. Informe Final- CVR; Tomo II, Capítulo 1, p. 386).

Os dirigentes do PSR-ML–MIR-EM acordaram, na organização do CC, que a tarefa principal seria o desenvolvimento da luta armada como um processo de estratégias de guerra revolucionária e a insurreição de todo povo. Além disso, resolveram adotar o nome MRTA, *Movimiento Revolucionario Túpac Amaru*.

O MRTA definiu um plano de ação que se firmava em duas fases: a primeira, de acúmulo de forças clandestinas, almejava ampliar o arsenal e crescer economicamente; para promover escolas de homogeneização político-militar e transferir seus militantes para diversas partes do país. A segunda, uma propaganda armada prévia e a guerrilha propriamente dita.

Para acumular forças, os emerristas⁶ instruíram seus novos militantes quanto ao uso de armas e de táticas militares em uma escola político-militar criada por eles. Depois de treinados, eles puderam expropriar e desarmar. Em 31 de maio de 1982, Victor Polay Campos e Jorge Talledo Feria assaltaram um banco no distrito de *Victoria*. Na ação, Talledo morreu, provocando a deserção nas fileiras do MRTA. No entanto, eles possuíam armas e dinheiro, o que permitiu que organizassem

⁶ Emerristas – são os integrantes do movimento MRTA.

o bombardeio dos fuzileiros navais norte-americanos em Lima, no dia 16 de novembro de 1983, como protesto contra a invasão dos Estados Unidos a Granada.

Por outro lado, a liderança do MRTA concordava que precisava iniciar um trabalho abrangente junto à população, o que consistia em incorporar a massa no processo de guerra revolucionária (Cf. Informe Final- CVR; Tomo II, Capítulo 1, p. 388). Em 13 de novembro de 1983, realizaram-se as eleições municipais em todo o país. Alfonso Barrantes Lingán se elegeu prefeito de Lima, maior cidade do Peru. Sua vitória provocou uma série de expectativas não só entre os seus eleitores, sobretudo dos setores populares, mas também entre os partidos e as organizações políticas integrantes do IU. Para o MRTA, a eleição de Barrantes significou, de um lado, o triunfo da oposição, de outro o predomínio de uma posição reformista na esquerda. Logo depois das eleições, a direção da IU fortalece de fato seus projetos reformistas. Surge a ideia de privilegiar a luta legal e obedecer às exigências parlamentares e de suas câmaras municipais. Fica claro que a IU não se firmará como frente revolucionária. O seu conteúdo não era eleitoral.

O MRTA organizava suas ações através de grupos de autodefesa, milícias urbanas e forças especiais. Reafirmou, em fevereiro de 1985, que se encontrava em um período “pré-revolucionário”. A esquerda, em particular a IU (Izquierda Unida), com suas conquistas em muitos postos nas prefeituras provinciais e distritais, continuava apostando no regime democrático, enquanto o APRA aumentava sua projeção para as eleições presidenciais de 1985, fazendo oposição ao governo de direita de Fernando Belaúnde Terry. Para o MRTA (MRTA *apud*, Informe Final- CVR; Tomo II, Capítulo 1, p. 391): “[...] la democracia formal se ha convertido en un círculo vicioso que envuelve y arrastra en su dinámica al conjunto de los partidos burgueses y reformistas perpetuando indefinidamente la explotación imperialista y la opresión de las masas populares”.

Após as eleições de 1985, em que o MRTA conclamou o eleitorado para que votasse nulo, o movimento executou ações de milícia, atentando contra empresas prestadoras de serviços de água e energia elétrica, tomando rádios, colégios, mercados e bairros populares. Realizou também ações visando recuperar armas e assaltar caminhões de mantimentos. Em junho de 1985 decidiram que a fase de propaganda armada estava cumprida e que podiam então passar à fase de perseguição guerrilheira. No dia 12 de julho, sete postos policiais de Lima foram atacados simultaneamente e, no dia 25, um carro bomba foi colocado no Ministério do Interior.

Havia, no início dos anos 1980, um entendimento comum entre os membros do MRTA e os militantes do Sendero Luminoso em relação à viabilidade da luta armada como meio de se alcançar a libertação nacional e a reconstrução social. Já em 1984, os dirigentes do MRTA apontaram o dogmatismo, o sectarismo e o abandono do trabalho junto às massas operárias e populares como grandes falhas cometidas ao longo dos quatro anos de guerra popular do PCP-SL (Cf. MRTA, *apud* Cf. Informe Final- CVR; Tomo II, Capítulo 1, p. 424).

Em 1985, um presidente de fora da direita política foi eleito. Por isso, o MRTA optou por suspender as ações militares contra o novo governo e esperar para avaliar qual seria a postura de Alan García. Concomitantemente à espera, realizaram “contra el imperialismo, contra las fuerzas represivas cuando atacan al pueblo y contra las empresas que medran con el hambre del pueblo” (MRTA, *apud* Informe Final- CVR; Tomo II, Capítulo 1, p. 394). Esta atitude do MRTA com relação ao novo governo almejava ganhar a simpatia dos eleitores e das militâncias do APRA e da IU.

Estava iniciada a fase de hostilidades ao governo. O MRTA convocava todos os setores da sociedade a enfrentar e derrotar a militarização do regime, dado que havia uma presença cada vez mais marcante das Forças Armadas na luta contrainsurgente e na vida política nacional. Para simbolizar o início das hostilidades, o MRTA lançou uma granada em um dos púlpitos do Palácio do

Governo, de onde Alan García costumava fazer pronunciamentos públicos (Cf. Informe Final- CVR; Tomo II, Capítulo 1, p. 398).

O MRTA perdeu muitos militantes devido às divergências internas. Muitos deles formaram outros movimentos que, por sua vez, entraram em conflito armado com o MRTA e causaram novas baixas em ambos os lados. Somados a este problema, houve também a captura de muitos dirigentes emerristas, inclusive a recaptura de Victor Polay em junho de 1992, provocando a ascensão de Nestor Cérpa à liderança do movimento.

No dia 25 de janeiro de 1995, os membros do MRTA emboscaram uma patrulha do PNP (*Policia Nacional del Perú*) em Chanchamayo. Alberto Fujimori é reeleito. Os emerristas produzem e distribuem cópias da primeira edição de seu folheto “A Voz Rebelde”, nas universidades La Cantuta e San Marcos. Em 9 de julho, no centro da cidade de Chimbote, explodem um caminhão que levava dinamites. Em dezembro, quarenta terroristas⁷ do MRTA estavam se preparando para tomar o Congresso da República, quando a PNP os deteve, pois havia encontrado os mapas e desenhos relacionados aos planos da incursão prevista pelo MRTA. “Entre os detidos estava Miguel Rincón Rincón, um dos poucos líderes livres e o homem número dois, na hierarquia do MRTA; a norte-americana Lori Berenson; e Nancy Gibonio, esposa de Néstor Cerpa Cartolini” (ROSPIGLIOSI, 2013, p. 34). Néstor Cerpa não foi capturado na ação da PNP e, para salvar sua esposa e os demais membros do MRTA capturados, tomou a decisão de invadir a residência do Embaixador do Japão, Morishisa Aoki, em 17 de dezembro de 1996, enquanto se comemorava o aniversário do imperador japonês Akihito.

A TRAMA FICCIONAL TECIDA PELA MÚSICA

Todos os mais improváveis momentos aconteceram durante os 126 dias de ocupação da embaixada japonesa no Peru, e a música, que serviu durante dias como motivação, entretenimento e confraternização, foi um aparato, inusitadamente, utilizado como objeto de guerrilha. As várias notícias estampando capas de jornais e povoando a mídia televisiva e virtual, provavelmente, contribuíram para que Patchett observasse a música como a linguagem comum a tantos indivíduos de países e classes sociais diferentes e por isso introduziu, de maneira excepcional, esse componente no romance.

Das composições artísticas que se conhece na atualidade, a música sempre se apresentou como uma das artes mais “abstratas” nos quesitos forma e conteúdo. “O conteúdo da música se transmite de modos tão diversos e a linha divisória entre conteúdo e forma na música é tão apagada que foi sempre a música a esfera onde foi mais forte a resistência contra a interpretação sociológica (FISCHER, 1981, p. 205).

A música pode causar reações diversas em seus apreciadores, em suas primeiras proposições, ela poderia “evocar emoções coletivas”, “atuar como estímulo para o trabalho”, estímulo para “o gozo sexual” e “para a guerra”. “A música era um meio de atordoar ou excitar os sentidos, um meio de prender por encantamento ou impelir à ação” (FISCHER, 1981, p. 212), ela movia as ações.

Durante o incidente, a música começou a aparecer na mídia logo nos primeiros dias de cativo e representou um instrumento de barganha entre sequestradores e negociadores. No dia 2 de janeiro de 1997, o jornal *O Globo* publicou a soltura de quatro japoneses e sete peruanos, que se deu logo após a visita do bispo de Ayacucho, Juan Luis Cipriano, à embaixada. Ao que tudo

⁷ Optamos por utilizar a terminologia presente na Comissão da Verdade.

indicava, a libertação estaria relacionada ao fato de ele ter atendido a um pedido de um dos sequestrados, o premier peruano Dante Córdoba, e levado um violão para o interior da casa. Cinco dias depois, 07 de janeiro, os sons estavam dentro e fora da embaixada e representavam distração, diversão, manifestações culturais ou religiosas:

Embaixadores, generais, ministros e outros reféns passaram parte do vigésimo dia em cativo cantando. A música – a maioria canções populares da década de 60 e sucessos mexicanos – pôde ser ouvida da rua. Em frente à embaixada, curandeiros, chamados pelos peruanos de *chamanes*, fizeram uma manifestação pela libertação dos reféns. Eles cantaram e ingeriram bebidas alcoólicas e água aromatizada com flores, no que chamaram de uma cerimônia de purificação para impedir um banho de sangue na residência ocupada (*O GLOBO*, 07 jan. 1997, p. 30).

A música, que entrou na casa como moeda de troca durante o incidente, teve movimento diferenciado no romance. Ela já estava na casa na figura da soprano lírica Roxane Coss e permaneceu por motivos que seriam pouco óbvios se fossem consideradas as explícitas motivações da abordagem do grupo, sequestrar o presidente do país e permutá-lo pelos 400 presos do MRTA, assim:

[...] manter uma pessoa por música, porque a coisa que se desejava era o som de sua voz, não era a mesma coisa? Os terroristas, sem chance de conseguir aquilo para que tinham vindo, decidiram pegar outra coisa em seu lugar, algo que nunca em suas vidas tinham sequer suspeitado que queriam, até terem ficado agachados nos dutos apertados e escuros das saídas de ar-condicionado: ópera (PATCHETT, 2005, p. 88).

Admitimos, com a introdução da ópera na obra, que Ann Patchett possuía um bom conhecimento sobre a origem social do grupo guerrilheiro, o que possibilitaria a interpretação de um desejo de inserção aos meios culturais por parte deles. O grande ideal do MRTA era a reforma do governo peruano. Seus líderes lutavam por um novo modelo de sociedade em que, de acordo com Suzie Baer, “all people were treated equally, enjoyed the same opportunities and level of prosperity, and shared ownership of all property (including land, schools, companies, and factories)”⁸ (BAER, 2003, p. 4). Os líderes, antes de se refugiarem nas selvas, frequentaram as universidades, um deles era Roli Rojas Fernandez, que segundo “los informes [...] antes de incorporarse a las filas rebeldes fue cobrador de autobuses y estudiante de ciencias sociales en una universidad particular, la que abandonó en 1982 para enrolarse en el Mrta” (*EL TIEMPO*, 20 jan. 1997). No romance, outra evidência: “Antes da prisão do irmão, Benjamin não era nenhum general. Era professor em uma escola primária” (PATCHETT, 2005, p. 159), e como os demais tinha engajamento político e cultural, entendia das necessidades do país.

Desta maneira, devolver um pouco de cultura a um povo tão despojado de acesso cultural, desperta os da casa para a convivência e desfrute de algo em comum e direito de todos: a música, a ópera. Para que as peças fossem executadas, uma nova troca deveria acontecer, a cantora precisaria de partituras e de um novo pianista, já que o que a acompanhava fora tirado da casa sem vida devido a complicações diabéticas. O novo pianista em pouco tempo se manifestou, senhor Kato, vice-presidente da multinacional Nansei, e as partituras vieram por intermédio do Padre Arguedas: “Eu conheço um senhor, um professor de música, um diácono em nossa paróquia. Ele me empresta

⁸ Em tradução livre: “todas as pessoas fossem tratadas igualmente, gozando das mesmas oportunidades, níveis de prosperidade e dividissem a posse de toda propriedade (incluindo a terra, as escolas, as companhias e as fábricas)”.

CDs. Ele tem todas as partituras necessárias” (PATCHETT, 2005, p. 162). A troca era simples, a cantora teria as partituras e todos, a música.

Roxane, que durante a festa e a invasão encantou a todos com sua voz, conseguia dos sequestradores as mais diversas regalias, “regras sensatas não se aplicavam a Roxane Coss. A maior parte dos dias havia algo que ela queria e, embora os generais não dessem a mínima para os pedidos dos outros refêns, no caso dela cediam logo” (PATCHETT, 2005, p. 160). Por isso, não foi muito difícil negociar um telefonema entre o Padre Arguedas e um amigo dele que possuía as partituras. Elas entraram na casa com alguma formalidade. Quando elas foram recebidas em uma caixa, o general Alfredo não permitiu que elas fossem entregues, ele precisava mostrar que estava no comando da situação. No entanto, a soprano cantou, sem nenhum acompanhamento musical e estarreceu a todos. No momento em que terminou, pediu ao tradutor Gen que dissesse ao general: “Diga a ele – disse ela a Gen – que acabou. Ou ele me dá essa caixa agora, ou vocês não vão ouvir nem mais uma nota de minha parte ou daquele piano, pela duração dessa experiência social fracassada” (PATCHETT, 2005, p. 177). Depois de vasculhadas, as partituras chegam às mãos da soprano e do novo pianista.

A atmosfera da casa se tornou mais leve depois que encontraram um novo “acompanhador” e arranjaram as partituras para Kato e Roxane:

Kato foi para o piano e tocou [...] Não era nada parecido com Roxane cantando, quando se tinha a sensação de que o coração de todos eles ia ter de esperar até que ela terminasse para bater outra vez [...] Os homens podiam ler seus livros e olhar pela janela enquanto Kato tocava. Roxane continuou a olhar as partituras, embora de vez em quando fizesse uma pausa e fechasse os olhos. Só o sr. Hosokawa e o padre entenderam completamente a importância daquela música. Cada nota era diferente. Era a medida do tempo que tinha escapado deles. Era a interpretação de suas vidas, no mesmo momento em que estavam sendo vividas (PATCHETT, 2005, p. 180).

Depois da caixa enviada pelo amigo do Padre Arguedas, os sequestradores continuaram suas rotinas de ordem e carregamento das armas, mas o domínio da casa era de Roxane Coss. Ela acordava às seis, tomava seu café, começava com suas escalas às 7h15 e cantava por três horas seguidas durante a manhã. Em alguns dias cantava também antes do jantar. Enquanto havia, na casa, a senhorita Coss e a sua voz encantadora, como a ária da *Rusalka*,⁹ a sensação de morte iminente, causada pelo sequestro, desaparecia. Só pensavam na voz e no mais belo registro que ela poderia promover: “Não tardou muito, os dias começaram a ser divididos em três estágios: a expectativa de ouvi-la cantar, o prazer do canto e reflexões sobre a sua voz” (PATCHETT, 2005, p.188).

Os próprios sequestradores começaram a desfrutar das vantagens de ter ópera todos os dias e não se importavam tanto com o fato de Roxane estar no “comando”. A missão, sequestro, não estava caminhando muito bem, mas, com a música, o ambiente tornou-se mais agradável, até os guerrilheiros conseguiram dormir melhor. Eles chegaram a discutir sobre os concertos diários como se eles fizessem parte dos planos da invasão, pois acalmavam os refêns (Cf. PATCHETT, 2005, p.188-189).

Esta música que saía da casa e arrebatava os de fora a ponto de fazerem um silêncio reverente para ouvi-la é um toque de sensibilidade que Ann Patchett imprimiu à narrativa. As canções que

⁹ *Rusalka* é uma ópera do checo Antonín Dvořák que conta a história de uma um espírito encantado das águas que desejava ser mulher para tocar as mãos do seu amado. Essa ópera era uma das favoritas do senhor Hosokawa e foi a única que ele solicitou para que a soprano cantasse durante o jantar.

a mídia noticiou como sendo ouvidas do cativo estavam sim ligadas à diversão, contudo, aquelas que entravam na casa eram estratégia do governo. O que motivou a escolha e por que os policiais peruanos utilizaram de tal artifício, poderia ter alguma relação com a tática americana utilizada no Panamá,¹⁰ uma guerra sonora que mexeria com os nervos dos guerrilheiros, não os deixaria dormir e acabariam desistindo. Eles instalaram equipamentos de som ao redor da embaixada e tocavam incansavelmente marchas militares. Os rebeldes tentaram revidar tocando hinos rebeldes, mas dispunham de megafones alimentados pela bateria de um carro da embaixada, eram insuficientes, e provocaria sua desistência. Já o Governo aproveitou a ofensiva e aumentou “a pressão sobre os guerrilheiros realizando exercícios militares com tanques, helicópteros e tropas de elite em frente da embaixada” (*O GLOBO*, 29 jan. 1997, p. 37).

Em outra linha de ataque, toda a poluição sonora oferecida pela polícia e pelo governo peruano tinha também a intenção de camuflar as escavações de túneis de um planejado ataque ao cativo. O guerrilheiro Néstor Cerpa Cartollini anunciou, no dia 6 de março de 1997, que abandonaria as negociações, porque os rebeldes escutaram barulhos vindos do subsolo da casa e acreditavam que os militares preparavam um ataque. Pediu a comissão negociadora que averiguasse suas suspeitas. Já a mídia, “hungry for a new angle on the story, responded with frenzy to Cerpa’s Allegation about a tunnel. Peruvian journalists reported seeing prevented by police from investigating the situation”¹¹ (PANJABI, 1997, p. 103). E o assunto “túnel” fez com que as negociações se mantivessem suspensas, pois Cerpa temia que, em suas ausências, em virtude das negociações, eles sofressem um ataque surpresa. O que ele nem imaginava é que, segundo o jornal *The New York Times* (Cf. PANJABI, 1997, p. 104), as escavações dos túneis tinham sido iniciadas em janeiro e alguns jornalistas peruanos afirmavam ter começado em dezembro. Depois da embaixada tomada, todos os meios de comunicação noticiaram que havia escutas na casa. Elas entraram escondidas em “um violão, tabuleiro de xadrez e uma Bíblia” e as microcâmeras foram introduzidas por túneis. As câmeras, segundo a reportagem:

[...] filmaram os rebeldes tocando piano, dormindo e escrevendo cartazes. Schaerer¹² foi filmado conversando com os dois principais líderes do sequestro, Nestor Cerpa Cartollini e Roli Rojas. Segundo a agência Arisa, o serviço secreto possui ainda gravações de conversas nas quais Schaerer critica o governo peruano (*O GLOBO*, 29 abr. 1997, p. 38).

No romance, as duas referências que se tem sobre esse barulho de que Nestor Cerpa Cartollini e seus companheiros ouviram são mencionadas. Na primeira vez, a notícia lhes chega pelos jornais e pela televisão, os generais Benjamin e Alberto não acreditam na invasão por túneis, pois para eles não era possível que “a crise acabasse mais ou menos como começara, com estranhos penetrando subitamente na sala e redirecionando o curso de suas vidas [...] Era rebuscado demais, muito parecido com um filme de espionagem verdadeiro” (PATCHETT, 2005, p. 227); a segunda acontece enquanto o representante da Cruz Vermelha faz sua última visita de negociações:

¹⁰ A estratégia utilizada no Panamá, ocorreu em 1989, quando “o então homem-forte do país, general Manuel Antônio Noriega –acusado de tráfico de drogas, contrabando de armas e lavagem de dinheiro –refugiou-se na sede da Nunciatura Apostólica, na Cidade do Panamá, e só se rendeu depois de dez dias” (*O GLOBO*, 31 jan. 1997). Enquanto ele esteve refugiado, os americanos transmitiram pelos alto-falantes rock’n roll no mais alto volume, bandas de heavy metal sacudiram as estruturas do prédio durante três dias seguidos. Noriega era apaixonado por ópera e ficou desesperado com as músicas com que estava sendo atacado.

¹¹ Em tradução livre: A mídia faminta por um novo ângulo sobre a história, respondeu com frenesi à alegação de Cerpa sobre o túnel. Jornalistas peruanos reportaram haver trabalhos de construção perto da residência e estarem sendo proibidos pela polícia de investigar a situação.

¹² Jean Pierre Schaerer, representante na Cruz Vermelha no caso da invasão da embaixada japonesa no Peru.

Messner achou que tinha sentido um tremor na terra. Com certeza, Gen deveria ter sentido a mesma coisa, pois estava deitado com o rosto encostado na grama. Era imaginação sua ou a terra poderia de repente desmoronar sob seus pés? Será que esses engenheiros sabiam o suficiente? Quem, sabe se, subitamente, o chão não ia engoli-los todos, diva de ópera e criminosos comuns, com a mesma dentada fatal. Messner ajoelhou-se. Apertou a palma das mãos contra a grama e, quando chegou à conclusão de que estava passando por um momento de loucura temporária, sacudiu Gen outra vez (PATCHETT, 2005, p. 332- 333).

A música de dentro da casa pode realmente ter abafado o trabalho dos engenheiros e da polícia que cavava os túneis. Já o motivo que teria levado Ann Patchett a escolher a ópera e não um outro estilo musical não foi divulgado por ela, nas poucas entrevistas em que a autora falou sobre suas escolhas para a obra. Todavia, sabemos da íntima relação cênica entre a ópera e as tragédias narrativas. O fio condutor são as tensões, e isso, o fato histórico, por si só, contemplava. Estava pronto para ser lido como um drama. Havia também os elementos da mídia que contribuíam para a construção: a ausência de uma língua comum, a necessidade de convivência, a administração saudável dos momentos de partilha dos escassos alimentos, da divisão de tarefas.

Pensando a questão estrutural, a divisão das notícias, em momentos importantes, será observada como os atos da ópera. No primeiro, a apresentação dos fatos, muito próximas tanto nas mídias quanto na ficção – os jornais estavam carregados de informações, ocupavam várias páginas com reportagens sobre a crise. No segundo ato, apresentou-se uma calmária tanto no romance quanto na mídia, que já não trazia notícias com a mesma frequência, e as colocava em páginas de menor destaque. Assim também as personagens do romance deixaram suas vidas de fora do cativado para uma outra página e envolveram-se com suas próprias vidas naquele novo ambiente, desenvolvendo relacionamentos afetivos de amizade e amor. Alegraram-se com a música e o tempo correu livre, quase sem apresentar tensões, embora as negociações não tivessem avançado muito. Nos noticiários, ex-reféns falavam da cordialidade dos guerrilheiros e de como se distraíram durante o ócio, na embaixada. O terceiro e último ato para ambos são das tensões da provável invasão dos militares e da tomada devastadora da casa.

Estruturalmente, a narrativa se organiza como a ópera, a música que integra esse gênero é dialogada e se mescla com o enredo. A linguagem musical não precisava ser compreendida. A própria soprano cantava em italiano, russo, francês, tcheco sem nem imaginar com que palavras ela caracterizava a história que conhecia de suas pesquisas. Mal sabia que adjetivo pronunciava quando reproduzia uma ária triste. Enchia-se de tanta verdade na dor, que todos da casa a sentiam. Alguns reféns sabiam um pouco sobre ópera, os guerrilheiros só as que estavam ouvindo no cativado, porém, comungavam do mesmo afeto que a música lhes oferecia. Como defende Magnani, para compreender e gostar de uma música não há necessidade de um conhecimento elevado:

O signo musical é portador de tensões: tensões horizontais rítmico-melódicas, tensões verticais contrapontísticas-harmônicas, tensões de profundidade dinâmico-tímbricas. Tais tensões, recebidas e reelaboradas no ato da fruição, transformam-se em outras tantas configurações, adquirindo em nossa consciência o aspecto de uma *gestalt* ou forma de sentimento. Isso explica por que, para a assimilação da mensagem sonora, não é indispensável o conhecimento exato da linguagem musical, bastando o exercício de uma sensibilidade apurada, capaz de transformar o jogo das tensões sonoras em uma atividade espiritual subjetiva; quase uma recriação (MAGNANI, *apud* OLIVEIRA, 2002, p. 71).

Nesse sentido, podemos dizer que os sequestradores conquistaram, pelo menos em parte, um pouco daquilo que buscavam, o direito à cultura, mesmo que provisória, para gente do povo. Eles só não possuíam mais instrução e exercitavam a apreciação por obras de arte ou música clássica porque não eram expostos a elas. O guerrilheiro César, que nunca tivera contato com ópera, e Carmen sentiram e captaram toda a sensibilidade que as óperas apresentaram, experiência tão diferenciada que fez com que o rapaz se tornasse um aprendiz da arte de cantar óperas.

PALAVRAS FINAIS

Ann Patchett, quando desenvolveu a narrativa e adicionou relacionamentos afetivos a um fato histórico, nos instigou para a possibilidade de uma leitura que envolvesse história e mídia, porque criou no universo ficcional um novo fato que também poderia ter acontecido. Uma nova linguagem que facilitou a convivência pacífica dos envolvidos na ocupação tramada no romance e o amor que pôde prosperar, mesmo em local inusitado. No campo literário, a autora mostrou dominar as tendências do romance moderno que opta pela verossimilhança em substituição à “verdade documental”, desliga-se dos mitos e da referencialidade e aproxima-se da matéria de extração histórica (Cf. TROUCHE, 2006, p. 35).

A introdução da música, como entretenimento, garantiu leveza e harmonia ao ambiente, justamente porque se personificou na figura de uma soprano lírica, muito bonita, de presença marcante e de caráter sólido. A música e a soprano centralizaram e neutralizaram as ações dos guerrilheiros e dos reféns. Os dias se tornando mais agradáveis contribuíram para o amadurecimento das relações pessoais dentro da casa. Os relacionamentos amorosos que se desenvolveram no romance, durante o cativeiro, foram motivados pela boa convivência, pela aceitação das diferenças presentes em vários costumes e idiossincrasias das mais diversas nacionalidades dos convivas e pela necessidade de desenvolver a resiliência, urgente a pessoas que passam por situações de trauma. Já o relacionamento amoroso, que se estendeu após a ocupação, foi criado como premência de conviver com as lembranças. Precisavam sublimar a dor do que viveram e das pessoas perderam; compartilharam a música, as identidades, suas vidas e seus amores dentro da casa do vice-presidente e seguiram compartilhando o que lhes sobrou de memória dos episódios vividos.

Por fim, esta análise cumpre seu papel no meio acadêmico e diante da comunidade científica porque contribui, ou se esforça por contribuir, com novos estudos sobre literatura, literatura histórica e narrativa de extração histórica. Em *Bel Canto*, temos o olhar do estrangeiro sobre os acontecimentos históricos que marcaram o Peru e, no processo de representação literária, sobressaem temáticas caras ao contexto latino-americano: processos identitários, ditaduras, resistência e arte.

REFERÊNCIAS

BAER, Suzie. *Peru's MRTA: Tupac Amará Revolutionary Moviment*. The Rosen Publishing Group, Inc. New York.2003.

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

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. Maria de L. Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1992.

- CLIMACO, Adriana Ortega, *História e Ficção em Santa Evita*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.
- COMPAGNON, Antonie. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago. 2.ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DEGREGORI, Carlos Iván. ¿Por qué apareció Sendero Luminoso en Ayacucho? El desarrollo de la educación y la generación del 69 en Ayacucho y Huanta. en Anne Pérotin-Dumon (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Disponível em: <<http://www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/degregori.pdf>>. Acesso em: 16, mar. 2017.
- ESTEVEVES, Antônio Roberto & MILTON, Heloisa Costa. *Narrativas de extração histórica*. In: CARLOS, Ana Maria & ESTEVEVES, Antônio Roberto. (Orgs.). *Ficção e História: leituras de romances contemporâneos*. Assis: FCL- Assis- UNESP- 2007.
- ESTEVEVES, Antônio Roberto. *O novo romance histórico brasileiro*. In: ANTUNES, Letizia Zini. (Org.). *Estudos de Literatura e Linguística*. Assis: UNESP, 1998.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. Nona Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- PANJABI, Rane K. L. *Terror at the Emperor's Birthday Party: An Analysis of the Hostage-Taking Incident at the Japanese Embassy in Lima, Peru*. Penn State International Law Review
Volume 16. nº1. *Dickinson Journal of International Law*. 1997. Disponível em: <<https://elibrary.law.psu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.br/&httpsredir=1&article=1423&context=psilr>>. Acesso em: 18 out. 2017.
- PARIZOTE, Amanda Dal'Zotto. *Literatura e história: fronteiras instáveis*. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert, SANTOS, Salette Rosa dos. *Mulher e literatura: história, gênero, sexualidade* (Org.). Caxias do Sul: Educs, 2010.
- PATCHETT, Ann. *Bel Canto*. Trad. Vera Joscelyne. São Paulo: Francis, 2005.
- POZO, José del. *História da América Latina e do Caribe: dos processos de independência aos dias atuais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- ROSPIGLIOSI, Manuel Parrales. *A tomada da residência do embaixador japonês no Peru por terroristas: "Expressão política e social dos grupos subversivos" / Capitán de Navío A.P. Manuel Parrales Rospigliosi*. Rio de Janeiro: ESG, 2013.
- SILVA, Juremir Machado. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: 3ª Edição, Sulina, 2012.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- TROUCHE, André Gonçalves. *América: história e ficção*. Niterói: EdUFF, 2006.