

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO-UFPE
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO-CAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO-TEORIA DA LITERATURA

MARIA SUELY DE OLIVEIRA LOPES

**A ESCRITA DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA: um estudo de metaficção
historiográfica**

RECIFE

2013

MARIA SUELY DE OLIVEIRA LOPES

**A ESCRITA DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA: um estudo de metaficção
historiográfica**

Tese apresentada ao programa de Pós
Graduação em Letras e Linguística da
Universidade Federal de Pernambuco, como
parte dos requisitos para obtenção do Título de
do Doutor em Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr: Lourival Holanda

Coorientadora: Prof. Dr^a Sônia Lúcia Ramalho
de Farias

RECIFE

2013

Catálogo na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

L864e Lopes, Maria Suely de Oliveira
 A escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira: um estudo de metaficção
 historiográfica / Maria Suely de Oliveira Lopes. – Recife: O Autor, 2013.
 169p.

 Orientador(a): Lourival Holanda.
 Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.
 Letras, 2013.

 Inclui bibliografia.

 1.Literatura. 2. Escrita. 3. Metaficção. I. Holanda, Lourival
 (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC2014-88)

MARIA SUELY DE OLIVEIRA LOPES

**A ESCRITA DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA: Um Estudo de
Metaficção Historiográfica**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em Teoria da Literatura em 14/8/2013.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Lourival Holanda
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
LETRAS - UFPE

Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Siqueira Nino
LETRAS - UFPE

Prof^a. Dr^a. Marly Gondim Cavalcanti Souza
LETRAS - UESPI

Prof^a. Dr^a. Marinalva Freire da Silva
LETRAS - UEPB

Recife – PE
2013

A meus pais José Oliveira Costa e Socorro
Lopes, razões de minha existência.

AGRADECIMENTOS

Ao todo poderoso Deus, por ter me abençoado durante toda a minha vida;

À professora Sônia Lúcia Ramalho de Farias, pela coorientação e por ampliar meus pensamentos sobre a literatura e por me fazer entender que podemos descobrir o mundo a partir de nós mesmas.

Ao Professor Lourival Holanda que gentilmente me aceitou como orientanda ao final do processo de escrita desta tese.

Aos professores Alfredo Cordiviola e Maria Do Carmo Nino por sempre estarem presentes em minha caminhada.

Aos meus irmãos Lilia, Daichagas, César, Marly, José filho por fazerem parte de minha história.

Aos meus sobrinhos, ao quais sempre digo que o conhecimento é o caminho para a liberdade.

Aos meus colegas de turma, em especial, Silvana Pantoja pela prazerosa companhia.

Às minhas primas, em especial, Rosana, por compartilhar das minhas alegrias e angústias durante a escrita da tese.

Aos professores da UESPI, em especial Stela, Lucirene, Dorinha, Celestina, Odete, Telde, Assunção, Marly Gondim, pelo apoio e incentivo.

Ao Jozaias Pereira dos Santos e Diva Maria do Rego Barros, por serem solícitos e atenciosos com minha pessoa.

Aos amigos e familiares em geral, por terem acreditado no meu potencial e na minha vitória;

À Universidade Estadual do Piauí-UESPI- por me oportunizar realizar esta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho analisa a escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira na perspectiva da metaficção historiográfica e da Teoria de Wolfgang Iser acerca do estatuto ficcional nas obras *Os rios turvos* (1993), *A garça mal ferida* (2002) e *No tempo frágil das horas* (2003), por meio das personagens *Filipa Raposa*, *Anna Paes D'Altro* e *Antonia Carneiro da Cunha* buscando demonstrar como estes romances ficcionalizam a história. Propomos, inicialmente, uma discussão sobre literatura e história à luz do pensamento de Hayden White e de outros teorizadores, tendo em vista que o aspecto a ser investigado é a escritura de Luzilá a partir da perspectiva historiográfica, delineando a contemporaneidade do entrecruzamento dos discursos histórico e ficcional de Luzilá com a pretensão de situar o lugar do discurso de sua escritura por meio da metaficção historiográfica, categoria discutida por Linda Hutcheon que assevera que a metaficção historiográfica tem por característica apropriar-se de personagens e/ou acontecimentos históricos sob a ordem da problematização dos fatos concebidos como “verdadeiros”. Isto é, o que diferencia a metaficção historiográfica de um romance histórico é a autorreflexão causada pelo questionamento das “verdades históricas”. Cotejamos, ainda, como proposta o pensamento de Wolfgang Iser sobre os atos de fingir para comprovar a ficcionalização do texto literário, bem como o de Luiz Costa Lima ao versar sobre *mimesis* e verossimilhança. Os pensamentos dos citados teóricos subsidiam a escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira nas análises das obras *Os rios turvos*, *A garça mal ferida* e *No tempo frágil das horas*. Nestas obras, abordamos elementos metaficcionais historiográficos que entram em suas composições, para tanto, apontamos vários teóricos entre eles, Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin, Gerard Genette. Completando essa interpretação, recorreremos a alguns teóricos que versam sobre aspectos da narrativa e alguns elementos metafóricos de modo a realçar e reforçar os objetivos propostos. Como resultado, atestamos que a escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira através da metaficção historiográfica possui, sem dúvidas, um esquema de referências ao passado. O resgate de um acontecimento feito através da literatura sempre gera possibilidades interpretativas, pois nessa “visita” ao passado podemos descobrir “verdades” até então não reveladas. Verificamos, ainda, a contemporaneidade do entrecruzamento dos discursos histórico e ficcional de Luzilá com a pretensão de situar o lugar do discurso de sua escritura por meio da metaficção historiográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Escrita. Metaficção Historiográfica.

ABSTRACT

We analyze the writing of Luzilá Gonçalves Ferreira from the perspective of historiography metafiction and Wolfgang Iser's theory about the status of fictional works in *The turbid rivers* (1993), *The heron seriously injured* (2002) *At the time of fragile hour* (2003), for through the characters *Filipa Raposa*, *Anna Paes D "Altro* and *Antonia Carneiro da Cunha* to demonstrate how these novels fictionalize history. We propose an initial discussion, literature and history in the light of thought of Hayden White and other theorists. Given that the aspect to be investigated is the deed of Luzilá from the perspective historiographical outline the intersection of discourses of contemporary historical and fictional Luzilá with the intention of locating the place of speech through his writing historiography metafiction, category discussed by Linda Hutcheon asserts that historiography metafiction is characterized by appropriating characters and / or historical events in the order of questioning the facts are considered "true". It means, what differentiates the historiography metafiction is a historical novel self-reflection caused by the questioning of "historical truths". And we compare also proposed as Wolfgang Iser's thinking about the acts of pretending to prove the fictionalization of the literary text as well as the Thought of Costa Lima to be about mimesis and what has of trust in them. The thinking of these theorists cited subsidizes the writing of Luzilá Gonçalves Ferreira. In analyzes of works like *The rivers turbid* *The heron seriously injured* and *fragile time in the hour* approached historiography metafictional elements that come into his compositions, therefore, pointed out several theorists among them, Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin, Gerard Genette. Completing this interpretation, we turn to some theorists that deal with aspects of narrative and metaphorical elements in order to enhance and strengthen the proposed objectives. As a result, we agree that writing Luzilá Gonçalves Ferreira by historiographic metafiction has, without doubt, a scheme of references to the past. The rescue of an event done through literature always generates interpretive possibilities, because this "visit" to the past we can discover "truths" hitherto unrevealed. We also observed the intersection of the discourses of contemporary historical and fictional Luzilá with the intention of locating the place of speech through his writing historiography metafiction.

KEYWORDS: Literature. Writing. Historiographic metafiction.

RESUMEN

Buscamos analizar la escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira en la perspectiva de la meta ficción historiográfica y de la Teoría de Wolfgang Iser a cerca del estatuto ficcional en las obras *Os rios turvos* (1993), *A garça mal ferida* (2002) *No tempo frágil das horas* (2003), por medio de las personajes *Filipa Raposa*, *Anna Paes d'Altro* y *Antonia Carneiro da Cunha* buscando demostrar como estas novelas ficcionalizan la história. Proponemos, inicialmente, una discusión sobre la literatura e historia bajo la luz del pensamiento de Hayden White y de otros teorizadores. Llevando en consideración que el aspecto a ser investigado es la escritura de Luzilá a partir de la perspectiva historiográfica, delineamos la contemporaneidad del entrecruzamiento de los discursos histórico y ficcional de Luzilá con la intención de situar el lugar del discurso de su escritura por medio de la meta ficción historiográfica, categoría discutida por Linda Hutcheon que afirma que la meta ficción historiográfica tiene por característica apropiarse de personajes y/o hechos históricos bajo el orden de la problematización de los hechos concebidos como “verdaderos”. Es decir, lo que diferencia la meta ficción historiográfica de una novela histórica es el autorreflexión causada por cuestionamiento de las “verdades históricas”. Se hizo la comparación (cotejo) todavía como propuesta del pensamiento de Wolfgang Iser sobre los actos de fingir para comprobar la ficcionalización del texto literário bai como el de Costa Lima al versar sobre mimesis y verosimilitud. El pensamiento de los teóricos citados subsidiar la elaboración de Luzilá Gonçalves Ferreira. En análisis de obras como *Os rios turvos*, (*Los ríos turbios*) *A garça mal ferida* (*La garza mal herida*) y *No tempo frágil das horas* (en el tiempo frágil de las horas) abordamos elementos meta ficcionales historiográficos que entran en sus composiciones, para tanto, enseñamos varios teóricos entre ellos, Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin, Gerard Genette. Completando esa interpretación, recorrimos a algunos teóricos que versan sobre aspectos de la narrativa y algunos elementos metafóricos del modo a realzar y reforzar los objetivos propuestos. Como resultado, somos de conforme que la escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira a través de la meta ficción historiográfica posee, sin dudas, un esquema de referencias al pasado. El rescate de un hecho a través de la literatura siempre genera posibilidades interpretativas, pues en esa “visita” al pasado podremos descubrir “verdades” hasta entonces no reveladas. Verificamos, todavía, la contemporaneidad del entrecruzamiento de los discursos histórico y ficcional de Luzilá con la intención de ubicar el lugar del discurso de su escritura por medio de la meta ficción historiográfica.

PALABRAS-CLAVE: Literatura. Escritura. Metaficción Historiográfica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 LITERATURA E HISTÓRIA: revendo a questão.....	14
1.1 A Escola dos Annales e A Nova História.	27
1.2 A Perspectiva Historiográfica de Hyden White.....	29
1.3 A Perspectiva de Luiz Costa Lima na historiografia	35
1.4 A Construção Ficcional em Wolfgang Iser.....	41
2 A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: uma via de análise para o romance contemporâneo de Luzilá à luz de Linda Hutcheon.....	47
2.1 O discurso paródico.....	51
2.2 Os discursos da História	58
2.3 A intertextualidade	64
3 A ESCRITA DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO: quando a ficção invade a história.....	73
3.1 Redemoinhos do fictício na narrativa de Luzilá Gonçalves Ferreira	85
3.2 A ficcionalização da história	100
4 ASPECTOS METAFICIONAIS HISTORIOGRÁFICOS: as histórias de outras histórias em Luzilá Gonçalves Ferreira nas obras <i>os rios turvos, a garça mal ferida, no tempo frágil das horas</i>.	113
CONCLUSÃO.....	155
REFERÊNCIAS	162

INTRODUÇÃO

Passam os séculos, os homens, as repúblicas, as paixões, a história faz-se dia por dia, folha por folha; as obras humanas alteram-se, corrompem-se, modificam-se, transformam-se. Toda a superfície da terra é um vasto renascer. (Machado de Assis, 1959)

A metaficção historiográfica vem despertando interesse entre leitores e escritores contemporâneos, por ser considerada pela crítica atual com produto pós-moderno. A escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou que a ficção e a história são discursos, que ambas instituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado. O sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses acontecimentos passados em fatos históricos presentes. Isso não é inconveniente refúgio para fugir à verdade, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos constructos humanos que terminam por problematizar a própria noção de verdade.

O pós-moderno desenvolve dois movimentos simultâneos. Reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. Esse é mais um dos paradoxos que caracterizam todos os atuais discursos pós-modernos. Podemos dizer que não há um conceito único, essencializado e transcendente de historicidade autêntica, não importa qual seja a nostalgia existente em relação a uma entidade desse tipo.

O objetivo deste trabalho é analisar a escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira na perspectiva da metaficção historiográfica e da Teoria do efeito estético de Iser, acerca do estatuto ficcional nas obras *Os rios turvos* (1993), *A garça mal ferida* (2002) e *No tempo frágil das horas* (2003), por meio das personagens *Filipa Raposa*, *Anna Paes d'Altro* e *Antônia Carneiro da Cunha*, buscando demonstrar como estes romances ficcionalizam a história.

Luzilá Gonçalves Ferreira nasceu em Garanhuns, Pernambuco. Formou-se em Letras na Universidade Federal de Pernambuco, onde também finalizou seu mestrado. No ano de 1996, concluiu seu doutorado pela Université de Paris. Luzilá foi premiada na IV Bienal Nestlé de Literatura, com o romance *Muito Além do Corpo*, de 1988. Em 1994, recebeu o prêmio Joaquim Nabuco da Academia Brasileira de Letras, com *Os Rios Turvos*. Venceu o prêmio Lucilo Varejão da Fundação da Cultura da Cidade do Recife, com a obra *No Tempo*

Frágil das Horas, de 2003. *Voltar a Palermo* (2002) foi finalista para o Premio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, em 2002.

A obra da autora trata com cuidado teórico e atenção crítica o universo feminino, a cultura regional não só pernambucana como também de outros locais, como a Argentina, onde morou por quatro anos. Podemos observar um trabalho cuidadoso com o passado e a história, bem como com a magia que pode ligar os acontecimentos, como é visto em *Voltar a Palermo*.

Luzilá publicou como autora e coautora mais de 30 livros, entre contos, romances, ensaios, biografias. Em 2000, lançou um ensaio - *Humana, Demasiado Humana* - sobre a psicanalista russa Lou Andréas - Salomé, identificada como pessoa "à frente do próprio tempo". Já no seu livro *Voltar a Palermo*, descreve Buenos Aires, à medida que apresenta uma intensa história de amor, entre uma brasileira e um argentino, nas épocas de repressão política. Sua produção reúne livros de contos, biografias, romances e obras que ajudam a construir a memória da literatura pernambucana, um trabalho de pesquisa ao qual se dedica com carinho e devoção.

Na área do jornalismo publicou *Um Discurso Possível: as mulheres na imprensa pernambucana no século XIX*, ensaio sobre a Imprensa Feminina em Pernambuco (1991-1997), apresentando as mulheres pernambucanas que atuaram como jornalistas, no século XIX. A respeito da poesia feminina, Luzilá escreveu *Em Busca de Thargélia*, poesia escrita por mulheres de Pernambuco no segundo Oitocentos (1870-1920). Essa antologia foi publicada em dois volumes, em 1996. Em 2002, publicou o livro *Presença Feminina*, por solicitação da Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco, na qual traça o perfil de nove deputadas estaduais. Ao longo da carreira, Luzilá acumulou 14 prêmios. A escritora participou, entre outros projetos, em 2002, de *Pernambucanos do Passado*, uma coletânea de obras de 15 autores do século passado.

Publicou em 2010 a obra *Deixa ir meu povo*, em que trata do judaísmo a partir da história de amor entre um judeu brasileiro e uma brasileira não judia de nome Branca Dias. A obra é iniciada em Paris, alicerçada em lembranças recentes e antigas de um povo que atravessara desertos e florestas, sofrera sob a Inquisição, fugira dos programas russos e do nazismo, dividido entre a necessidade de lembrar e a urgência de esquecer.

O método de estudo utilizado é o comparativo analítico, por possibilitar o tratamento das relações históricas e ficcionais através das personagens e das obras escritas pela autora mencionada.

Este estudo poderia ser mais um na linha dos estudos culturais com ênfase na questão de gênero, tendo em vista que a maioria das obras da autora destaca mulheres que resistem a

serem subjugadas pela tradição patriarcal. Essa questão tem sido alvo de algumas pesquisas que repetem, ainda, como temática a condição da mulher em vários contextos sociais, no entanto optamos por abordar a metaficção historiográfica como uma forma contemporânea da escrita da autora e como marca de seu projeto literário. Essa escrita perpassa a contextualização das narrativas, levando em consideração o seu momento histórico. A metaficção historiográfica é reconhecida neste estudo como recurso teórico de fundamentação da escritura de Luzilá de onde parte a fundação de seu discurso.

O discurso histórico, em suas obras, é ressignificado no discurso ficcional como algo que se repete em diferença, uma vez que esse aspecto, dentro desse estudo também propõe caminhos insuspeitados que compõem o diálogo entre o histórico e o ficcional nas obras de Luzilá. Esse percurso norteará outra forma de abordagem em suas obras, complementando estudos realizados sobre a ficção da autora.

Podemos observar, no universo ficcional, um trabalho cuidadoso com o passado e a história, bem como com a magia que pode ligar os acontecimentos. Nosso interesse é dar uma focalização diferenciada do que se produziu até agora sobre suas obras. Por isso, preocupamo-nos em analisar a escritura de Luzilá Gonçalves Ferreira como um estudo de metaficção historiográfica, centrando a atenção nas obras que ressignificam a história oficial, como por exemplo, a vida de Bentos Teixeira e sua perseguição pelo Santo Ofício na obra *Os rios turvos*.

A escritura da obra de Luzilá Gonçalves Ferreira recupera, também, a participação representativa de mulheres na história oficial brasileira. Essas mulheres passam a ser revisitadas em sua narrativa por meio de eventos históricos agenciados durante o processo de feitura da obra. São elas *Filipa Raposa*, *Anna Paes D'Altro* e *Antonia Carneiro da Cunha*, personagens históricas e fictícias das obras *Os rios turvos* e *A garça mal ferida*, *No tempo frágil das horas*. Propomos-nos, também, descrever a contemporaneidade do entrecruzamento dos discursos histórico e ficcional de Luzilá, com a pretensão de situar o lugar do discurso de sua escritura por meio da metaficção historiográfica, categoria discutida por Linda Hutcheon (1991) que ressalta ser esta uma característica ou uma forma de apropriar-se de personagens e/ou acontecimentos históricos sob a ordem da problematização dos fatos concebidos como “verdadeiros”. Isto é, o que diferencia a metaficção historiográfica de um romance histórico é a autorreflexão causada pelo questionamento das “verdades históricas”.

A literatura, nessa perspectiva problematizadora da história, possui, sem dúvidas, um esquema de referências ao passado. E o papel da metaficção historiográfica reside justamente

em contrastar essa visão da parte dominante com a visão dos subjugados, ressaltando o caráter narrativo que possui a história.

O trabalho adotada a divisão em cinco capítulos, com subdivisões que serão distribuídas em partes.

No primeiro, propomos uma revisão em torno da literatura e da história. Essa discussão encaminha-se para questionamentos referentes a essas duas áreas do conhecimento, já que elas são constructos linguísticos que tentam dar sentido ao passado. Nessa discussão, utilizamos subsídios da Teoria da Literatura e da História para compreender a relação entre literatura e história. Na fundamentação teórica adotamos o pensamento de Aristóteles, Luiz Costa Lima, Paul Ricoeur, Sônia Lúcia Ramalho de Farias dentre outros.

Destacamos ainda, nesta seção, a Escola dos Annales, que tinha pretensões de eliminar o espírito de especialidade, promover a pluridisciplinaridade, favorecer a união das ciências humanas, passar da fase dos debates teóricos (os da *Revista de Síntese*) para a fase das realizações concretas, nomeadamente inquéritos coletivos no terreno da história contemporânea. Nesse contexto surge A Nova História que, sob a influência das ciências sociais, realizou uma revolução epistemológica quanto ao conceito de tempo histórico. Para isso, trazemos à baila os teóricos Lucien Febvre e Marc Bloch com suas contribuições. Enfatizamos, também, o pensamento de Hayden White referente ao discurso histórico e literário bem como a posição de Wolfgang Iser no diz respeito à construção do ficcional.

No segundo capítulo, para compreendermos o romance contemporâneo, problematizamos o conceito de metaficção historiográfica definida por Linda Hutcheon e outros teóricos. Faremos uma abordagem sobre a paródia, os discursos da história, a intertextualidade, dando ênfase à transtextualidade em Gérard Genette. A metaficção historiográfica recusa a pretensão à verdade tradicionalmente instituída. Os discursos históricos e literários levam o leitor a refletir sobre as técnicas narrativas empregadas por ambas, que são como nos mostra Hutcheon, semelhantes e diferentes.

O conceito de real é reavaliado na metaficção historiográfica, cujo texto histórico é revisto de forma crítica, sendo tomado como apenas mais uma forma de contar história. As certezas são desconstruídas. O que era consentido como verdade, no singular, passa a ser repensado e visto como verdades, no plural, ou pontos de vista, que não se excluem mutuamente.

No terceiro capítulo, analisamos de um modo geral a escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira no contexto contemporâneo. Nessa análise, mostraremos como os romances de Luzilá ficcionalizam a história e que recursos narrativos são utilizados em suas obras. Neste iterim,

usaremos Wolfgang Iser para o entendimento das artimanhas do fictício e Luiz Costa Lima no que se refere à mimese e à verossimilhança.

No quarto capítulo, discutimos aspectos metaficcionais historiográficos, seguido dos desdobramentos do fingimento literário e a noção de sujeito fraturado em *Os rios turvos*, *A garça mal ferida* e *No tempo frágil das horas*. Os teóricos consultados serão os mesmos do capítulo anterior, acrescentando apenas as contribuições de Gérard Genette (2006) para mostrar o processo de transtextualidade.

Sobre a obra de Luzilá Gonçalves Ferreira deparamo-nos com alguns trabalhos de caráter acadêmico, resenhas e teses sobre os romances ora em análise, mas nenhum coincide com a proposta deste trabalho.

Nossa intenção com este estudo é poder oferecer uma contribuição aos estudos do romance pós-moderno de natureza metaficcional e historiográfico relacionado às obras em investigação.

Finalmente, na conclusão revelamos o que foi alcançado no decorrer da pesquisa, observando se os objetivos apresentados foram alcançados, além de ressaltar as possibilidades de novos estudos a partir deste, uma vez que nenhum trabalho de pesquisa esgota as possibilidades interpretativas existentes em uma obra literária.

1 LITERATURA E HISTÓRIA: revendo a questão

O historiador não ajuda ninguém construindo uma refinada continuidade entre o mundo presente e o que procedeu. Ao contrário, necessitamos de uma história que nos eduque a enfrentar descontinuidades mais do que antes; pois a descontinuidade, o dilaceramento e o caos são o nosso dote. (HAYDEN WHITE)

Na relação entre história e literatura, Luzilá Gonçalves Ferreira, ao registrar as reminiscências em sua obra e ao mesmo tempo (re) significar um passado, constrói instrumentos, estratégias narrativas em uma tentativa de instituir um processo de mudança e transformação do momento em que é tematizado o diálogo historiográfico proposto em suas obras. Faz um contraponto ao instituído, procura uma possibilidade de ruptura com a continuidade arraigada do passado, sendo que este só pode ser conhecido através de seus textos a partir do olhar do presente. Desvelam, nessa trajetória as rupturas, as continuidades e a simultaneidade de seus romances *Os rios turvos* (1993), *A garça mal ferida* (2002), *No tempo frágil das horas* (2003). Neste sentido, buscamos focalizar simultaneamente as obras e os contextos sociais em que elas se inserem, atentando para a afirmação de Costa Lima de que toda *mimesis* ancora-se na sociedade, como transcrito abaixo:

em vez de *imitatio*, a *mimesis* supõe, utilizando o vocábulo de Iser, a seleção de aspectos da realidade, que desorganiza a representação de mundo, seja porque não é sua repetição, seja porque não obedece a seus campos de referência. Seu mecanismo constitutivo é, portanto, semelhante ao da ficção. Sua diferença está em que a *mimesis* se cumpre em face de certo outro, i.e., uma certa sociedade, ao passo que a descrição do mecanismo da ficção não necessita chamar a atenção para a sociedade, de que tematiza apenas determinadas parcelas, dando-lhe outra configuração. A *mimesis* fixa a ancoragem do ato ficcional no interior de um quadro de usos e valores e, portanto, de referências vigentes em uma certa sociedade (COSTA LIMA, 2006, p. 291)

De acordo com o teórico, a *mimesis* passa obter outra dimensão capaz de abranger a especificidade do ficcional e de garantir uma maior articulação com o mundo.

Neste capítulo, refletimos acerca da história e da literatura, atentando para o posicionamento de vários críticos, como Hayden White (2000), Costa Lima (2002), Wolfgang Iser (2002), Linda Hutcheon (1991) entre outros.

O entendimento de que a literatura é, além de ser um acontecimento estético, uma manifestação cultural, portanto uma possibilidade de registro do movimento que concretiza o

homem na sua historicidade, em suas vontades e suas visões de mundo, o que tem permitido ao historiador assumi-la como espaço de pesquisa. Mesmo que os escritores tenham sempre produzido sem um interesse com a verdade dos fatos, arquitetando um mundo singular que se distingue do mundo real, é evidente que, através da literatura, a imaginação projeta imagens, e o leitor, a partir da leitura, reelabora tais imagens, encontra outra forma de ver os fatos característicos da realidade que motiva a arte literária.

Neste estudo, são necessárias algumas reflexões sobre a Teoria da Literatura para compreendermos a relação entre literatura e história. No século XIX, a Teoria da Literatura foi caracterizada por duas tendências opostas. De um lado, o historicismo e as ciências naturais, que orientam respectivamente os estudos filológicos e a história positivista, segundo o cientificismo da época. De outro, o impressionismo crítico, que refuta qualquer possibilidade de estudar objetivamente o objeto literário, concebendo-o apenas como elemento que possibilita de fruição, de acordo com as idiossincrasias do elucidadas por Farias, (2008).

No entendimento de Costa Lima (2002), embora diferentes - as duas disciplinas - a filologia (irradiada da Alemanha) e a história positivista (surgida na França) têm em comum uma concepção causalista e totalitária de história, que as exime de explicitar seus pressupostos teóricos, mantendo, em consequência, implícita a teorização sobre seu objeto de estudo. Conforme o teórico, esse pensamento possibilita ao estudioso da literatura, uma “função tranquilizadora” em face ao conhecimento do literário. Isto é, desobriga-o de explicitar sua concepção de literatura, mantida implícita, via subsídios filológicos e históricos, conforme assevera o crítico em epígrafe:

para o filólogo esta teoria implícita era fornecida pelo pensamento historicista: a obra literária individual manifestava um espírito ou vontade nacional, que explicitava a diferenciação das obras pertencentes a períodos diversos ou a outras literatura se, ao mesmo tempo, justificava sua então só aparente inutilidade. ‘Para o historiador positivista, tratava-se de se aproximar neutra e imparcialmente das obras, menos para ‘curti-las’ do que para classificá-las, tornando-as, assim, tão objetivas quanto seria de esperar da assepsia científica’ (COSTA LIMA, 2002, p. 451-452).

A partir das ideias supracitadas, inferimos uma “visão totalizada dos produtos sociais”, perspectiva segundo a qual a literatura é um mero epifenômeno da sociedade, legitimada pela história e desprovida, portanto, de qualquer especificidade. (COSTA LIMA, 2002, p. 452). Surgem na França no séc. XIX modalidades de abordagem crítica, cujas variações de enfoque resguardam, no entanto, os mesmos pressupostos positivistas. No entendimento de Farias

(2008), destacam-se, dentre elas, a crítica biográfica, a crítica determinista e a evolucionista. A primeira sendo representada por Sainte Beuve (1804-1869), no contexto do romantismo e na esteira de Mme. De Stäel e do discípulo desta, Villemain, criador do chamado “método histórico” e do “método biográfico”. Na segunda vertente a ênfase é dada a Hipólito Taine (1828-1893), que, norteador pelo naturalismo positivista de Comte, procura imprimir uma sistemática mais científica ao determinismo implícito no biografismo de Beuve, idealizando a obra e o homem como determinações das “condições históricas”: a raça e o meio (físico e social). Portanto, fica assim justificada a aplicação dos métodos das ciências naturais à literatura.

A última modalidade crítica, devedora do determinismo tainiano e do evolucionismo de Darwin e Haeckel, é representada por Ferdinando Brunetière (1849-1907). Se a crítica biográfica justifica a obra pela vida do autor ou teoriza a vida através da obra, cabe ao evolucionismo explicar as transformações dos gêneros literários, tendo como modelo a teoria darwinista da evolução das espécies. Baseado nela, o crítico ressalta o “fator individualidade”, acionado para justificar a ação do gênio autoral, cujas qualidades específicas o distinguiriam entre os de sua espécie, tornando-o, assim, responsável pela evolução literária, tal como o conceito de “acidente feliz” darwiniano, desempenhando papel preponderante na evolução das espécies. Através do mesmo paradigma das ciências naturais, já registrado na crítica determinista, é estabelecida uma analogia entre o literário e o biológico, transpondo-se para a crítica literária o conceito de “seleção natural”, remate do conceito de “concorrência vital” relatado em Bonet, (1969, p. 103, apud, FARIAS, 2008).

Anatole France (1844-1924) citado por Farias (2008) desenvolve uma perspectiva, em oposição às teorias citadas anteriormente, que desarticula pretensões científicas e objetivas do positivismo para um subjetivismo apoiados pelas mutáveis e escorregadias impressões do crítico. Tendo como base o pressuposto de que a literatura não é objeto de estudo, tampouco de teorização e sim de deleite (embora haja uma teorização implícita em seus postulados), concebe a crítica como um gênero ficcional (romance). E, devedor ainda das premissas do biografismo da época, postula a equivalência entre romance e autobiografia, ajuizando, por meio dessa correlação, as qualidades do crítico. Apesar de recusar qualquer dogmatismo na apreciação crítica das obras, as afirmações judicativas de Anatole France (1844-1924) mantêm, a partir de premissas diferentes, teor dogmático análogo ao que ele criticava nas correntes do positivismo científico. Empreende o mesmo deslocamento nas abordagens anteriores, o contorno do objeto visado.

A querela da discussão sobre a relação entre literatura e história reporta ao início da teorização da arte ocidental, o que torna necessário retornarmos brevemente às ideias de Aristóteles para entender a construção desses paradigmas antitéticos e suas configurações tanto na teoria literária quanto na historiografia.

Em sua obra *Poética*, o filósofo instituiu um contraponto entre história e poesia, evidenciando deste modo barreiras quase intransponíveis entre as duas. Para o teórico, a poesia contém mais filosofia, ascensão e universalidade, por demonstrar possibilidades aceitáveis ou almejavéis. A história versaria sobre verdades individuais, ocorridas, não universais, como enfatiza Aristóteles, como segue transcrito:

(...) não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso e prosa (...), diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por referir-se ao universal entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, *visa* a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos; o particular é o que Alcibiades fez ou que lhe aconteceu. (ARISTÓTELES, 1973, p. 443-471).

Arte e história, ficção e verdade, de tal modo arquitetado, compuseram manifestações contrapostas da inteligência. Com o crescimento do racionalismo nos tempos modernos, tal contraposição seria acentuada, resultando na inversão dos termos apresentados por Aristóteles.

Portanto, poesia, arte e ficção seriam progressivamente desqualificadas como atitudes do conhecimento da realidade, passando a habitar um terreno quase etéreo: lugar de fantasia para o artista ou de metafísica para o intelectual. (ARISTÓTELES, 1973).

Do outro lado habitariam as ciências dos homens sensatos e progressistas, com suas leis e seus postulados de objetividade, racionalidade ou referencialidade, cumprindo funções utilitárias.

A teoria literária, que se organizou de modo institucional no século XX, mesmo que tenha abandonado os ideais românticos ao postular para si o caráter científico, também buscava asseverar a singularidade do literário e do estético, diante das ciências e das outras linguagens e discursos, como a história. Contextualizando melhor, os modelos cientificistas do século XIX procuravam adaptar à investigação da literatura aos métodos de outras disciplinas – história, psicologia, sociologia, filologia. Desse modo, as correntes surgidas nas primeiras décadas do século XX procuraram instituir métodos próprios, capazes de dar conta

do caráter específico da produção literária. Esse caráter a tornaria distinta de inúmeras outras produções verbais e não verbais, conforme elucida Souza (2007). O termo teoria da literatura passa a designar uma generalizada renovação metodológica, adversária das contribuições oitocentistas representadas pela história da literatura, ciência da literatura ou crítica literária. Apesar da ampla aceitação da expressão teoria da literatura para designar a renovação metodológica, ela não se encerrou no espaço de uso da expressão, ocorreu também em obras cujos autores conservam designações alternativas tradicionais como ciência da literatura, crítica literária e poética.

Portanto, a teoria buscou se afirmar no século XIX e conseguiu sustentar até algumas décadas do século XX a noção de que literatura e história são campos diferentes, recomendando que, enquanto um ficcionaliza o real, o outro o institui. Com base nessa visão, a história autodenominou-se a única via de registro da realidade do passado, não reconhecendo essa competência à literatura. No entendimento de Costa Lima, a literatura e a história se realizam narrativamente, mas isso não impede que cada uma provoque um relacionamento diverso com o mundo. O intento do teórico é designar o mundo que estuda. Designá-lo significa organizar os restos do passado, tal como presente ou inferidos de documentos, em um todo, cujo sentido central não é da ordem do imaginário. Já o intento do ficcionista é criar uma representação desestabilizadora do mundo. Ele cria uma representação desestabilizante das representações.

Em *Os rios turvos* Luzilá propõe essa desestabilização quando intenta dar uma nova versão para os fatos histórico, através das personagens Bento Teixeira, perseguido pela Inquisição e Felipa Raposa, mulher de ideias avançadas para sua época. Essa representação segunda (a do ficcionista) não tem o propósito de reduplicar a primeira, assim, possibilitando ao receptor uma orientação diversa da que lhe impõem quando é mero “ator”. As práticas do historiador e do ficcionista podem ser comparadas e não só contrapostas. Isto se justifica pelo fato de serem enraizadas no uso da linguagem, cuja capacidade organizativa depende a eficácia de ambas. Há de se esperar que o questionamento da cientificidade da história conduza ao estudo mais apurado dos procedimentos verbais escolhidos pelo historiador. A partir daí considerar que o historiador se conduza como um ficcionista será desastroso quando tem sido para este tomar o seu produto como um documento histórico. Próximos mas distintos, os discursos do historiador e do ficcionista se distanciam tanto pela maneira como suas narrativas se relacionam com o mundo quanto pelo modo como neles atua o narrador.

A teorização (instituição da Teoria como disciplina), ao sugerir a separação dessas modalidades discursivas, desconheceu as produções ficcionais e históricas de sua época, o que reanimou a contestação a essa conceituação por parte da teoria e da arte pós-moderna.

Durante esse processo, foram essenciais as indagações feitas a respeito do próprio estatuto da história e as tentativas de entender o papel social do historiador. O processo de produção do texto histórico também passou a ser explicado à luz da experiência literária. Nessa perspectiva, Santos faz um comentário a respeito da maneira de agir de muitos estudiosos da escrita histórica afirmando que eles têm:

(...) sugerido que a historiografia deve utilizar-se das variações e criatividade que podem ser constatadas nos diversos níveis da narrativa literária. Desse modo, incorporaria no próprio discurso o caráter inerente relativo a todo conhecimento sobre o passado. (SANTOS, 1996, p. 19).

Lembramos nessa discussão as contribuições de Lawrence Stone (1979), com o artigo *O ressurgimento da narrativa: reflexões sobre uma velha história*, que podem ser consideradas como um marco da polêmica. Stone (1979) divulgava um ressurgimento da narrativa na historiografia recente, em consequência do declínio da história científica generalizante. Ao associar a história narrativa aos trabalhos dos novos historiadores, Stone (1979, p. 27) ressaltou que tal tendência denotaria a atualização de uma tradição que “durante dois séculos enfrentou a narrativa como modalidade ideal, pois os historiadores sempre contaram histórias”. Esse novo caminho aberto por Stone, o da inclinação hegemônica às ciências sociais para o campo dos estudos literários, exige referência a outros estudos da época que também arriscaram comprovar, cada qual à sua maneira, a filiação da história à literatura.

Deste modo, uma das contribuições foi dada por Peter Gay (1990) em *O estilo da história* que, ao desenvolver um estudo dos estilos de quatro historiadores clássicos – Gibbon, Macaulay, Ranke e Burckhardt – investigou sobre a natureza do próprio conhecimento histórico: ciência ou arte, verdade ou ficção? O autor conclui ressaltando a natureza dual da história: ciência e arte simultaneamente. O autor se utiliza da máxima de Buffon, afirmando que o estilo é o próprio homem, pois homem e estilo estão interligados, sendo que o segundo dá pistas não só para o homem como também para a cultura. O estilo em sua definição escrita admite algumas formas correlatas de expressão, como o estilo emocional do historiador, espelhado na pontuação, nos adjetivos preferidos, na escolha dos episódios ilustrativos, nas tônicas e epigramas. Há também o estilo profissional, refletido no tipo de material escolhido e

na forma de usá-lo. Existe também um estilo de pensar, seus postulados mais básicos sobre a natureza do mundo.

Gay (1989), o historiador inovador de Freud: *uma vida para o nosso tempo* utiliza-se dos estudos psicanalíticos e das técnicas de análise literária para defender a tese dicotômica entre ciências e arte. Ambas não são só compatíveis, como também interligadas. Segundo o teórico, o primeiro a sentar em seu divã foi Gibbon. Sua obra prima, *The history of the decline and fall of the Roman Empire*, embora fosse de propriedade inequívoca de Gibbon, considerando o seu estilo, as palavras e expressões de sentido irônico, as frases longas, e as interpolações informativas bem introduzidas.

A obra possui trechos que se aproximam de passagens dos *Anais* de Tácito. Não é uma cópia. Esta ligação espantosa de Gibbon ao modelo clássico tem justificativas menos evidentes. A maneira de pensar e de escrever de Gibbon fez ver em Tácito um exemplo a seguir. Sua frialdade, sua agudeza, procurando sempre causas humanas para a história, cavando a realidade sob as aparências, aproximaram psicologicamente os dois historiadores, ambos extremamente pessimistas quanto à natureza humana. Gibbon, de acordo com o diagnóstico de Gay (1990), escolheu Tácito entre todos os modelos possíveis porque este era um cético metodológico, apesar de seus posicionamentos políticos e crenças pessoais diferentes.

O segundo historiador a se submeter à análise psico-histórica de Peter Gay (1990) é Ranke. Em Gibbon, Peter Gay tinha que se ater mais ao estilo e à época do que ao homem; mas em Ranke, o homem ganha o mesmo peso que as demais dimensões do estilo. Gay (1990) escolhe para caracterizar o Ranke dramaturgo a descrição do assassinato de Henrique IV na *História da França*. Nas cenas descritas, Ranke aproveita vários elementos da dramaturgia, presentes em todas as suas obras. Para ele, a forma eterna e pura, é parte do trabalho do historiador, ao lado da velocidade, do colorido, da variedade; mas além de dramaturgo era um cientista, mestre na pesquisa sistemática dos documentos, sua maior contribuição à história, não admitiu a história escrita a partir de outras histórias, ao contrário de seu colega Gibbon.

O terceiro historiador é Macaulay, o "acrobata intelectual", tem um estilo marcado pela clareza e agilidade. Raramente procura apreender os acontecimentos, julgando-os de acordo com seu ponto de vista. Por trás desta aparente subjetividade, porém, Gay identifica um homem muito questionador que vive numa época de grande complexidade. Suas técnicas estilísticas variam de acordo com a ocasião. Numa carta, é íntimo e vivo; num discurso, prepotente e bíblico. Já na *History of England*, altamente flexível, pois quer uma história

popular, quer conquistar, no entanto, sua concepção de história está presente nos sucessivos pares de antíteses utilizados. Para ele, a história era uma sucessão de dilemas, uma enorme antítese. Descrevia tudo, inclusive costumes populares. Seus críticos mais modernos vêm várias falhas em suas interpretações, contudo, Gay (1990) recupera seu valor como um pioneiro no campo da história social.

O último historiador é Burckhardt citado por Gay (1990), "o poeta da verdade". Escrito num período posterior, reflete ser um historiador mais seguro e experiente, o que comprova suas considerações sobre a escolha do objeto e o tratamento dado a ele e suas reflexões sobre a relação do historiador com a sociedade. O ponto de partida para a análise, ao contrário dos demais, não é o estilo, e sim o homem, demonstrando que o interesse pela psicologia em Peter Gay está mais desenvolvido. Gay descreve Burckhardt como um homem de grande cultura, humanista incansável, que alimentava um respeito constante pelo estilo, celibatário convicto, ligado ao mundo rural por vontade, porém não isento de tensões, como todos os seres humanos. Admira o estilo de Ranke, mas acha que sua relação com a verdade não é de todo limpa. De acordo com Gay (1990, p. 22) cada historiador tem direito a criar o seu estilo, "o estilo é a arte da ciência do historiador".

Os seguidores desse pensamento têm demonstrado que estilo e pesquisa não se opõem, ao contrário se completam, e uma pesquisa de alto cunho científico pode ser valorizada por um estilo que revele trabalho e preocupação com o modo de dizer, isto é, uma pesquisa ganha valor com estilo literário. O discurso literário resulta de uma reflexão e se constitui em uma mediação social, tal como o discurso histórico. Daí ser possível, através das técnicas de expressão literária, tais como os modos de narrar e construir pontos de vista, poder revelar a história.

Portanto, nada impede que o historiador escreva de maneira agradável. Não é isto que pode expulsar a história da família das ciências, desde que, para Gay (1990), a narrativa seja verdadeira. "O estilo é a arte da ciência do historiador", Peter Gay (1990, p. 27), finaliza, unindo arte e ciência na história.

Paul Veyne (1982, p. 45) em um ensaio prenunciador da epistemologia da história, intitulado *Como se escreve a História*, confirmou a inclinação da história à narrativa e à literatura, sugerindo que "o historiador, no seu ofício, agiria como o literato, tomado pela trama e pelo enredo urdido subjetivamente." O mencionado autor diz que o historiador deve se apropriar da noção de intriga, elaborada pela ficção, recurso que possibilitará uma compreensão aberta do real. De acordo com o teórico, assim como o romance, a história escolhe, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página. A história é uma

narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, de fato, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance. “O vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é dos atores, é uma narração, o que permite evitar alguns falsos problemas” (VEYNE, 1982 p. 19). É o narrador, através de sua intriga, que faz emergir do esquecimento a matéria desordenada de acontecimentos do real, pois atribui sentido aos fatos.

Desse modo a narração histórica situa-se para além de todos os documentos, uma vez que nenhum deles pode ser o próprio evento; ela não é um documentário em fotomontagem e não mostra o passado vivo “como se estivesse lá”; a história é uma *diegese* e não uma *mimesis*. Luzilá em sua narrativa ficcional organiza os fatos de modo que provoque *uma mimesis*. Ao interpretar os mundos ficcionais como mundos possíveis, a autora deixa a literatura livre da função de imitar fielmente o mundo real. Percebemos, desse modo, que nos mundos possíveis estão presentes mundos “similares” ou “análogos” ao mundo real, como também nos mundos mais fantasticamente afastados da realidade.

Nesse contexto, ao eleger os fatos que vão merecer destaque na construção de suas tramas, o historiador não deixa de inventar, à sua maneira. Se tal visão literária da narrativa histórica pode ser interpretada como uma vontade do historiador, não nos custa recorrer ao pensamento de um escritor de romances, José Saramago, para quem:

[...] parece legítimo dizer que a História se apresenta como parente próximo da ficção, dado que, ao rarefazer o referencial, procede a omissões, portanto a modificações, estabelecendo assim com os acontecimentos relações que são novas na medida em que incompletas se estabeleceram. É interessante verificar que certas escolas históricas recentes sentiram como que uma espécie de inquietação sobre a legitimidade da História tal qual vinha sendo feita, introduzindo nela, como forma de esconjuro, se me é permitida a palavra, não apenas alguns processos expressivos da ficção, mas da própria poesia. Lendo esses historiadores, temos a impressão de estar perante um romancista da História, não no incorreto sentido da História romanceada, mas como o resultado duma insatisfação tão profunda que, para resolver-se, tivesse de abrir-se à imaginação. (SARAMAGO, 1990, p.7-19)

A observação, acima, torna-se interessante por ter origem em um escritor de ficção, e ainda mais, um dos criadores do que se concordou chamar romance histórico contemporâneo, o que permite repensar os laços de vizinhança entre história e literatura.

Voltando à discussão a partir do significado da narrativa e levando-se em conta que um mundo mostrado por uma obra ficcional é sempre um mundo temporal, Paul Ricoeur afirma que:

o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna

uma condição da existência temporal. Logo a narração é a condição de uma experiência vivida mais humana, porque esta dá forma e sentido ao tempo vivido, isto é, exterior, real, concreto. De outra maneira, o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal. (RICOEUR, 2010, p. 95).

Assim concebidas, historiografia e narrativa de ficção seriam configurações de conhecimento do mundo, em sua temporalidade, o que induziria contrapor tanto as noções puramente estéticas da literatura quanto à ideia da escrita da história como discurso científico de natureza oposta à narrativa literária.

Considerando o aspecto do tempo tanto para o acontecimento quanto para seu relato, lembramos-nos de Benedito Nunes, ao explicar o pensamento de Ricoeur:

[...] narrar é contar uma história, e contar uma história é desenrolar a experiência humana do tempo. A narrativa ficcional pode fazê-lo alterando o tempo cronológico por intermédio das variações imaginativas que a estrutura autorreflexiva de seu discurso lhe possibilita, dada a diferença entre o plano do enunciado e o plano da enunciação. A narrativa histórica desenrola-o por força da *mimesis*, em que implica a elaboração do tempo histórico, ligando o tempo natural ao cronológico. (RICOEUR apud NUNES, 1988, p. 9-35).

Portanto, a narrativa é significativa porque ela desenha os traços da experiência temporal. Conforme Ricoeur (2010), se o que toda narrativa oferece é o reconhecimento da experiência vivida, como distinguir a narrativa histórica da ficcional? Para ele história e ficção têm atitudes diferentes diante da temporalidade, realizam o mesmo fim; dão forma e sentido à experiência vivida. Elas realizam esse mesmo fim em sua diferença e, assim, tornam-se complementares. Ricoeur (2010) se estende sobre a sua heterogeneidade e complementaridade.

Para Ricoeur (2010), as narrativas históricas e ficcionais são heterogêneas e se contrapõem, porque a primeira produz “variedades interpretativas” e a segunda cria “variações imaginativas.” A narrativa histórica, mesmo sendo uma reconstrução interpretativa do passado, não se fecha em si mesma, procurando dados exteriores, objetivos, para se sustentar. As construções historiográficas têm uma relação de representante com a realidade abolida e preservada nos arquivos. A narrativa histórica se diferencia da ficcional em seu esforço de inserir os seus eventos e personagens no tempo do calendário, que é objetivo e exterior, cósmico e cultural e se impõe à expectativa vivida. A história revela a sua capacidade de configuração pela utilização de certos instrumentos: o calendário, a sucessão de gerações, o recurso a arquivos, documento e vestígios. Segundo ele, são esses instrumentos que, ao conectarem o tempo vivido ao tempo cósmico e biológico, tornam o conhecimento

histórico objetivo. O historiador cria um terceiro tempo, o “tempo histórico”, que faz a mediação entre o tempo cósmico e o tempo da experiência, passando a ter características de um e de outro.

Outra característica da narrativa histórica é que ela quer conhecer os homens do passado através de vestígios, pois estes garantem a presença de alguém que esteve lá e agiu. A narrativa histórica é na opinião de Ricoeur (1990) um conhecimento por vestígios localizados e datados. A partir do vestígio encontrado no presente, o historiador procura remontar ao mundo que o produziu, esforçando-se para ser contemporâneo do mundo que o cercava. O caráter seletivo, a conservação e a consulta de documentos é um limite entre história e ficção.

Segundo ainda o autor, diverso do romance, as construções do historiador objetivam ser reconstruções do presente-passado. O vestígio é o representante do passado. O passado histórico é o referente que o conhecimento histórico se esforça por corresponder apropriadamente. Os eventos históricos nas obras literárias são reconfigurados numa nova ordem pelo processo da realização do imaginário.

Heterogêneas e opostas, as narrativas históricas e ficcionais também se entrecruzam sem se confundirem. Podemos dizer que a realidade do passado pode ser questionada, mas não é observável; a irreabilidade da ficção também pode ser questionada, porque ela é reveladora e questionadora da prática cotidiana. Sendo reveladora e transformadora, a ficção é “apropriação” ou “aplicação “ reais”. Logo estes conceitos que denotam a relação narrativa ficcional com a realidade, correspondem ao de *representance* (variações interpretativas do passado) da narrativa histórica. Segundo Ricoeur (2010), a questão da representância do passado “real” pelo conhecimento histórico urge da simples indagação: o que significa o termo “real” aplicado ao passado histórico? Que queremos dizer quando dizemos que algo realmente aconteceu? Essa indagação vem a ser uma das diferenças entre história e ficção, cujas interferências não causariam problema se não se inserissem numa dissimetria fundamental.

É oportuno dizer que para Ricoeur (2010) a narrativa histórica não pode se limitar a uma pretensão de vir a se constituir mera imitação do real, mesmo que isto fosse possível – tal como sugeriam os primeiros historicistas, os historiadores positivistas ou os metódicos, ainda que apoiada em referências reais deverá ser claramente assumida como uma construção do historiador (na verdade uma construção também do leitor), uma vez que a intriga já se coloca desde o princípio como “imitação criadora”: representação construída pelo sujeito. Com a narrativa histórica proposta por Ricoeur (2010), o que se busca não é, portanto, mostrar

meramente o que se passou, mas sim estabelecer uma referência a este vivido e depois retornar a ele.

No pensamento de Ricoeur (2010), a história é quase ficção por um lado, pois o passado tal como foi só pode ser mostrado com o apoio da imaginação. Por isso, não se trata de confundir o real e o irreal, mas de mostrar como o imaginário faz parte da visão do ter sido, sem enfraquecer o seu realismo. Outro argumento que Ricoeur (2010) apresenta é que a *representance* é reconstrução e não uma “reconstituição”, pois as construções historiográficas têm uma relação de “representante” com a realidade abolida e preservada nos arquivos”. A narrativa histórica descreve o passado como análogo, “como se fosse assim”. A tropologia mostra o passado, coloca-o sob os olhos do leitor, e fá-lo ver “como se fosse assim”. Por outro lado, a ficção é quase história, porque a narrativa ficcional imita a narrativa histórica ao narrar os seus mitos, lendas, fábulas, romances, poemas, “como se aquilo tivesse se passando”. (RICOEUR, 2010, p.45).

Desse modo, o leitor tem de ser persuadido de que aquela estória, de alguma maneira aconteceu e só nesta medida é que a sua realidade é afetada. Para ser persuasivo, o “provável” da ficção deve ser como “o provável da historiografia-plausível, verossímil, aceitável com real”. A ficção quando se mescla densamente à história, é extremamente saudável para esta, pois protege do determinismo, liberando possibilidades que não se concretizaram, ao abordar um passado que poderia ter sido. O “provável ” pode ser tanto pura ficção quanto percepção de “possibilidades objetivas”

Observamos que, para Ricoeur (2010), a história e a ficção têm atitudes diferentes diante da temporalidade, mas realizam o mesmo fim: dar forma e sentido à experiência vivida, ou seja, realizam o mesmo fim em sua diferença e assim se complementam. Ao longo do seu pensamento exposto aqui, Ricoeur (2010), busca concordar, em parte, com ponto de vista de White (1992) quando este diz que - um texto só tem dentro. Na opinião de Ricoeur, ele tem razão, mas só em parte, pois esta é uma forma possível e relevante de ler um texto, vendo-o como parte da rede de textos, a literatura. A explicação estrutural do texto o descronologiza e buscamos nele uma lógica interna e subjacente, uma relação entre partes/todo.

Nesse aspecto, Ricoeur (2010), ressalta que a historiografia não constitui a via única, como pensa White, e sim uma via possível e legítima, mas não a única, pois a história incorpora fontes de ficcionalização; a ficção só transforma o agir e sentir se incorpora fontes de historicização. É na leitura que a historiografia e a literatura voltam à vida, à existência prática.

Ao refletir sobre literatura na perspectiva da história social, Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira admitem a proposta de historicizar a obra literária – seja ela romance, conto, poesia ou crônica –, inserindo-a no movimento da sociedade, investigando suas redes de interlocução social, desmiuçando não a sua suposta autonomia em relação à sociedade, mas sim a configuração como constrói ou representa a sua relação com a realidade social (1998, p. 7-32).

Ao investigar a historiografia do ponto de vista da linguística, Roland Barthes (1988) em *O rumor da língua*, interrogou sobre o real dos fatos no discurso histórico, considerando que ele próprio possuiu uma existência linguística: é signo e discurso. Para o autor, diferentemente da literatura ficcional, a história fingiu ignorar o imaginário e a ideologia do eu narrador na reconstrução da interpretação dos fatos históricos. Conforme Barthes, a história deve ser vista, se não como ficção, pelo menos como discurso: "essa narração [a história] difere realmente, por algum traço específico, por uma pertinência indubitável, da narração imaginária, tal como se pode encontrar na epopeia, no romance, no drama?" (BARTHES, 1988, p. 27), indaga o semiólogo.

O estudo das características fundadoras do discurso histórico na visão de Barthes (1988) responde que, do ponto de vista da composição, ambas as narrativas compartilham diversas características. Ainda nos diz que o discurso da história pode ser caracterizado por duas qualidades essenciais: em primeiro lugar ele é testemunhal. O historiador afirma que esteve presente a fato narrado, ou em segundo lugar, para ele, o discurso da história é ordenado, ou seja, apresenta as informações sistemáticas, dentro de uma lógica quase sempre pouco ousada. Existem várias formas de fazê-lo, porém, há em comum, entre elas, a catálise - o preenchimento das lacunas entre os fragmentos da enunciação estudados; assim como a tentativa de ocultamento desta intervenção (BARTHES, 1988, p.177).

O discurso histórico é no dizer de Barthes (1988, p. 178) um discurso de “coleccionador” e “assertivo”. Ele parte do princípio do estudo dos mais diversos fatos, puros, tal como ocorreram. Para ele o fato nunca tem mais de uma existência. O discurso histórico não acompanha o real, não faz mais do que significá-lo, repetindo continuamente o que aconteceu.

Barthes (1988) observa que no início dos anos de 1960, o discurso histórico encontrava-se significativamente transformado. O que importava não era mais os dados obtidos criticamente através de fontes seguras, mas os modos de interpretá-los. Nessa época a Escola dos Annalles que se encontrava numa terceira geração de estudiosos, como é sabido, fundara-se sobre todo um discurso crítico no que diz respeito à dita “história factual”.

Contudo, isso não fez da história um campo do saber significativamente próximo à ideia de “ciência da leitura” definida por Barthes (1988), tanto os historiadores ligados a essa “escola” como os historiadores atuais, em geral, percebem as dificuldades de uma “verdade histórica” ser alcançada: partem de princípios de que seus textos não correspondem a uma “verdade absoluta”.

Na opinião de Santos (1999), a diferença entre história e literatura não se dá mais em função do valor e do privilégio da primeira estar com a verdade, pois esta, como já ensinava Foucault (1996), não está localizada em um ponto tal que se possa segurá-la, ela jamais é fixa. Santos, ainda, nos diz que:

(...) nessa perspectiva, há a desconfiança sobre a história enquanto campo de uma organização factual, de totalidade empírica, na qual se localizaria a verdade tal qual se acreditou existir, una e reconhecível, apesar de suas encenações várias. O pensar história como literatura situa-se no projeto, também histórico, de se desconstruir as garantias e as certezas dos métodos e análise dirigidos pela força da tradição, pela busca da origem, pela concepção de legado, pela credibilidade na influência e na autoria. (SANTOS, 1999, p.135).

As colocações entre literatura e história são discutidas por Hayden White (1992) em *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*, na qual se concentra a análise formalista dos historiadores oitocentistas Michelet, Ranke, Tocqueville e Burckhardt. Além de se concentrar nos filósofos da história, tais como Marx, Nietzsche e Croce, para elaborar sua tese fundamental em que discute a importância da atividade do historiador, ressaltando ao mesmo tempo o fazer poético, científico e filosófico. Incorpora em sua narrativa argumentativa modelos de análises literárias, como ele próprio fez com as obras daqueles pensadores citados, destacando seus enredos (romance, comédia, tragédia e sátira), seus tropos retóricos (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia) e relacionando-os a modos de explicação e atitudes políticas.

1.1 A Escola dos Annales e A Nova História

Ao falarmos sobre a historiografia, podemos informar que ela teve seu marco teórico principal na Escola dos Annales, o movimento intelectual surgido na França a partir de 1929, que teve seu início a partir da publicação da Revista *Annales: économies, sociétés, civilisations*, fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch. Com forte influência interdisciplinar de saberes como a sociologia, a psicologia social e a antropologia, inicialmente, a história

ampliou seu leque de leituras fundando diálogo fértil com outros saberes, dessa forma, novas abordagens foram possibilitadas. O historiador inglês Peter Burke (1997) define o movimento dos Annales como uma espécie de revolução francesa da historiografia, apontando para a importância e a amplitude do movimento intelectual francês do início do século.

A revista nasce numa época em que a escola metódica exalta a sua inquietação com a erudição, e dá privilégio a dimensão política, e procura dar evidência ao acontecimento. A corrente inovadora (Annales) despreza o acontecimento e insiste na “longa duração”; deriva a sua atenção da vida política para a atividade econômica, a organização social e a psicologia coletiva” (MARTIN, 2000, p.119). Desta forma, esforçava-se em aproximar a história das outras ciências humanas. Nessa conjuntura surge uma nova concepção de história- *a nouvelle histoire*.

De acordo com Peter Burke (2000), *a nouvelle histoire* pode ser definida por uma via negativa, em outras palavras, defini-la em termos do que ela não é, daquilo a que se opõem seus estudiosos.

Os historiadores tradicionais refletem sobre a história como essencialmente uma narrativa de acontecimentos, enquanto a nova história está mais atenta com a análise das estruturas. Ou seja, a nova história não estuda épocas, mas estruturas particulares. (BURKE, 2000).

Segundo Braudel citado por Burke (1997) a história situa-se em três escolas: a superfície, uma história dos acontecimentos que se inserem no tempo curto (concepção positivista); a meia encosta, uma história conjuntural, que segue um ritmo mais lento; em profundidade, uma história estrutural de longa duração, que põe em causa os séculos. Nessa direção, a nova história, sob influência das ciências sociais realizou uma revolução epistemológica quanto ao conceito de tempo histórico. Ela valoriza a documentação massiva, serial, revelando também o duradouro, a permanência, as estruturas sociais. Para completar esse pensamento, usamos as palavras de Reis (1994, p. 126) “os documentos se referem à vida cotidiana das massas anônimas à sua vida produtiva, à sua vida comercial, ao seu consumo, às crenças, às suas diversas formas de vida social.”

Portanto, a nova história é involuntária em relação aos documentos voluntários e oficiais. Rejeita a hipótese do progresso, pois essa ideia implicaria a apreensão da história como realização de certos valores característicos de um mundo moderno dominado pelo materialismo rigoroso de uma física tratada como uma geometria do mundo, que esvaziava a matéria de toda qualidade reconduzindo-a com todo o seu ardor para o objetivo. Nega a existência de um tempo progressivo, contínuo, cumulativo e irreversível, defende a tese de um

tempo pluridirecionado, que não é global, mas múltiplo. A nova história propõe, assim, outra percepção de história e de tempo. Os Annales elaboraram, pois, uma mudança substancial na compreensão do tempo histórico. A *nouvelle histoire* opõe-se ao tempo da época das luzes, que é o da evolução gradual e progressiva da razão.

Na opinião de Reis (2010) a *nouvelle histoire* foi a constatação e o reconhecimento das forças de inércias estruturais, que limitam a ação livre e que não têm pressa para ver a vitória da razão. Percebemos aí a rejeição, consciente ou não, confessada ou não, da ideia de revolução e tudo que ela provoca: aceleração do tempo dos eventos e acontecimento especulativo do sentido da história. A história da longa duração enfatiza os movimentos lentos e representa uma desaceleração das mudanças.

O historiador Febvre, ao ser referenciado por Burke (1997) realça, em seu legado intelectual, a importância e a necessidade de uma história engajada que compreende e faz compreender, isto é, uma ciência humana constituída por fatos e textos, capazes de questionar e problematizar a existência humana. A grande contribuição desse teórico da história bem como a do grupo dos Annales foi formular uma história engajada, cujo objetivo principal fosse responder às lacunas inerentes à condição humana. Ele não propunha uma história automática, e sim problemática. Bloch citado por Burke (1997) esforçou-se por refletir sobre o método em história, tendo em conta a experiência do grupo dos Annales. O historiador mostra-se menos crítico de que Febvre a respeito da história historicizante. Nessa perspectiva, tanto Febvre como Bloch citado por Boud (2000) reprovam a falta de ambição dos historiadores positivistas. Estes,

muito preocupados, dada sua educação primeira, com dificuldades, as dúvidas, os frequentes recomeços da crítica documental, tiraram destas constatações, antes de tudo, uma lição de humildade desiludida. A disciplina à qual votavam os seus talentos não lhes pareceu capaz, nem no futuro de muitas expectativas, de progresso (BOUDE, 2000, p.125).

Feita essa exposição sobre a escola dos Annales e a Nova História, passaremos a cotejar o pensamento de Hayden White na perspectiva da historiografia.

1.2 Perspectiva Historiográfica de Hayden White

No artigo intitulado *O texto histórico como artefato literário*, White resume bem suas posições, afirmando que:

[...] tem havido uma relutância em considerar as narrativas históricas como o que elas mais manifestamente são: ficções verbais, cujos conteúdos são tão inventados como descobertos, e cujas formas têm mais em comum com suas contrapartidas na literatura que na ciência. (WHITE, 2001, p.116).

Todavia isto não significa para ele tomar a ficção verbal da história como discurso sem valor; ao contrário, demonstra admitir que toda forma de conhecimento contém elementos de imaginação e ficção, que a poesia não é seu elemento oposto.

White (2001) em *Trópicos do Discurso*, no ensaio *O fardo da história* examina a concepção científica da história seguindo um *insight* nietzchiano. De acordo com o teórico, a distinção radical entre arte e ciência resultou de um mal-entendido promovido pelo medo que o artista romântico tinha da ciência e pela ignorância que o cientista positivista tinha da arte. Sem dúvida, tanto o medo que o artista romântico sentia da ciência positivista quanto o desdém que o cientista positivista voltava à arte romântica se justificavam à atmosfera intelectual em que nasceram. Porém a crítica moderna – sobretudo em decorrência dos avanços feitos pelos psicólogos na investigação da capacidade de síntese do homem- chegou a uma compreensão mais clara das operações pelas quais o artista expressa a sua visão de mundo e o cientista exprime as suas hipóteses sobre o mundo. White (2001, p.41) exclui do historiador o “fardo” da história.

O crítico literário faz uma disjunção entre a história e a verdade. Assinala que por muito tempo o historiador sobrecarregou o peso e a responsabilidade de contar realmente o sucedido. Dessa forma, sugere que há de se repensar a relação do historiador com o passado. Nessa ótica, White, afirma que:

[..] historiador contemporâneo precisa estabelecer o valor do estudo do passado, não como um fim em si, mas como um meio de fornecer perspectivas sobre o presente que contribuam para a solução dos problemas peculiares ao nosso tempo (WHITE, 2001, p. 53).

Compreendemos então que a relação entre o historiador e o passado para esses pensadores, possibilita ver a afinidade da história com a literatura, à medida que constroem suas narrativas de maneira dissociada de uma *mimesis* da realidade. A literatura e a história constituem-se como formas de ver o mundo, gestos de leitura, gestos de interpretação e, por fim, gestos de escritura das significações que damos ao mundo em nossa volta.

White (2001) argumenta ainda que, por oposição à cultura historicista ocidental e burguesa, relacionado ao pesadelo e ao fardo da consciência histórica na modernidade, as artes operaram como uma força libertadora ao certificarem a contemporaneidade de toda

experiência humana significativa, a exemplo de Kafka, Proust ou Virginia Woolf. (WHITE, 2001).

O teórico convida os historiadores a experimentarem destemidamente a visão artística, ainda que isso signifique um mergulho no imprevisível, e nos diz que:

(...) somente libertando a inteligência humana do senso histórico é que os homens estarão aptos a enfrentar os problemas do presente. As implicações de tudo isso para qualquer historiador que valoriza a visão artística como algo mais que mero divertimento são óbvias: ele tem de perguntar a si próprio de que modo pode participar dessa atividade libertadora, e se a sua participação acarreta forçosamente a destruição da própria história. (WHITE, 2001, p. 52)

White (2001), nos seus últimos escritos, tem assumido um tom de menos provocação, sem, porém, abandonar a marca da radicalidade comum em suas questões fundamentais. Um bom exemplo disso é *Teoria literária e escrita da história*, na qual o autor procura sistematizar as principais objeções levantadas pelos críticos à sua obra, tentando responder detidamente a cada uma.

A primeira dessas acusações é a de destruir a diferença entre fato e ficção, e assim abrir espaço para toda aventura historiográfica; explica que sua teoria apenas redefine as afinidades entre os dois dentro dos discursos:

(...) se não existem fatos brutos, mas eventos sob diferentes descrições, a factualidade torna-se questão dos protocolos descritivos para transformar eventos em fatos (...). Os eventos acontecem, os fatos são constituídos pela descrição linguística. O modo da linguagem usado para constituir os fatos pode ser formalizado e governado por regras, como nos discursos científicos e tradicionais; pode ser relativamente livre, como em todo discurso literário modernista ou pode ser uma combinação de práticas discursivas formalizadas e livres (WHITE, 1994 p. 21-48).

Nessa direção, a noção de documento, que sustentava a narrativa convencional, foi alvo de inúmeras interrogações, realçado o papel ativo do historiador em sua recolha e interpretação, rompendo-se, assim, a ideia que compete a ele os simples registros dos testemunhos. (LE GOFF, 1990, p.12)

Nesse aspecto, não se trata de trocar a ficção pela história, mas de permitir uma justaposição poética em que todos os pontos de vista, contraditórios, mas convergentes, estejam presentes, formando o que Steenmeijer chamou de representação totalizadora. Desse modo, a literatura pode ser considerada como uma leitora privilegiada dos acontecimentos históricos, como ressalta Le Goff (1990).

Na opinião de White (2001) os historiadores resistiram em considerar que o que fazem são *textos* e que suas narrativas são o que são “ficções verbais cujos conteúdos são inventados e descobertos, cujas formas têm em comum tanto a literatura quanto a ciência. A relação entre a história e a literatura assusta os historiadores como se fosse uma “ligação incestuosa”, porém para White, ela se dá de forma constante: história e mito se fundem, fato e fantasia se compõem. O historiador em sua concepção resiste e nos lembra da origem da história em Heródoto e Trucídides, que se construiu contra o fabuloso e o lendário do mito. Heródoto e Trucídides queriam explicar o que aconteceu, diante a reconstrução dos acontecimentos registrados nos documentos.

Desde a Grécia o historiador registra, constata, descreve, encontra a história-verdade na documentação e não inventa o passado. Trucídides critica a oralidade como meio privilegiado para propagar a narrativa dos eventos passados. Para ele, apesar da possibilidade de o conhecimento ser alcançado por testemunhos oculares, sua transmissão deve se valer da escrita, não da oralidade. Enquanto a história, na contemporaneidade, está atenta aos fundamentos científicos de objetividade e racionalidade, não admite outro discurso científico, pelo menos quanto à análise das sociedades passadas, a literatura afasta de si a pretensão de ser a voz autorizada sobre o passado, limitando-se ao verossímil ou, no máximo, “ficcionaliza” a narrativa (PESAVENTO, 2000, p. 33-57).

Para White (1992), o historiador não pode ser tão ingênuo, ignorar a estreita relação entre história e mito. A história não é uma ciência porque não é realista, o discurso histórico não apreende um mundo exterior, porque o real é produzido pelo discurso. O que o historiador produz são marcas poéticas. Para ele é a linguagem que constitui o sentido. A história é uma representação, narrativa de representações-fontes. Os próprios documentos históricos já constituem representações, interpretações, e não são o passado em si. A narrativa histórica é uma “construção imaginativa” do passado. Inferimos a opinião de Hutcheon ao nos dizer que:

a narrativa histórica é construída a partir de dois elementos importantíssimos: os elementos descritos nas narrativas e o tipo de enredo que o historiador escolheu para conferir sentido a seu texto. Este, na função de contador de história, pode “silenciar, excluir e eliminar os acontecimentos” do passado, exatamente como os escritores. “Um elemento que nunca pode faltar em nenhum texto histórico ou literário é o elemento ficcional”. (HUTCHEON, 1991, p. 143).

Em relação a esse comentário, vale ressaltar que:

a associação entre a História e a narrativa não pôde acontecer enquanto o modelo de cientificismo fascinou as ciências sociais nascentes e o

positivismo, “com sua exaltação do científico, continuou a tranquilizar as tesas sérias dos historiadores.” (COSTA LIMA, 1989, p. 17).

A narratividade é uma marca encontrada nos discursos historiográficos literários. Sendo assim, na contemporaneidade, a Literatura e a História não podem ser julgadas como verdadeiras ou falsas, não há como fazer um juízo de valor quanto a elas. Na verdade, as duas não são verdadeiras nem falsas, e é exatamente esse valor que traz o traço ficcional presente em cada uma delas.

O que distingue um historiador de um autor de romances é a liberdade de criação – a literatura é muito mais livre para imaginar –, um estudioso de história quando inventa alguma parte do discurso, é obrigado a insinuar sua criação, o escritor de romances quando escreve pode criar e recriar algum texto sem obrigação de explicar para alguém o que imaginou, a essência da sua escrita é realmente a imaginação, a criação de mundos e de histórias diferentes das convencionadas por historiadores ou quaisquer outras pessoas.

Retornando White (1992), o historiador, não narra o que aconteceu, por mais que recorra a técnicas de controle de suas fontes. Não há rigor científico que em história possa garantir objetividade. White se mostra bastante favorável a “relação incestuosa” entre história e literatura, da qual a história não deve se envergonhar. Para o teórico, o historiador sempre operou como literato, porque:

- 1- alcança um ‘efeito explicativo’ ao produzir uma ‘estória plausível’, ao ‘tecer um enredo’, ao congregar com ‘imaginação construtiva’ uma congérie de fatos sem sentidos e registros históricos fragmentários e incompletos;
- 2- a historiografia é como a psicoterapia: o terapeuta não mostra fatos reais, a verdade. Ao contrário, ele conduz o leitor a retratar a sua história, para modificar o sentido dos acontecimentos, que já conhece e transformar a significação da sua vida. A função da história é refamiliarizar os indivíduos e as sociedades com os acontecimentos vividos;
- 3- a história não reproduz o real, porém o recria, interpreta-o.
- 4- a linguagem do historiador é figurativa e não técnica.

Em White (1992), história e ficção não se opõem. A história é construída com linguagem figurativa, é uma querela entre figurações daquilo que o passado poderia consistir. O historiador, ao produzir construções poéticas se ilude quanto à realidade e verdade de seus relatos, uma vez que se aborrecem com o apagamento da fronteira entre o real e o ficcional, contudo não podem deixar de pensar que a explicação histórica não é dada pelo conteúdo factual. A História vai ganhando sentido da mesma forma que o poeta e o romancista dão sentido ao real. E para ele, isto é bom para a historiografia, pois ela não é diminuída quando se aproxima da literatura, que se constitui um saber superior.

Vale destacar nessa discussão as relações entre história e ficção, de acordo com as quais o autor pode recorrer à estratégia narrativa que considerar coerente à construção de seu texto. Luzilá em suas obras, *Os rios turvos* (1993), *A garça mal ferida* (2002) e *No tempo frágil das horas* (2003) recorre aos argumentos históricos e metanarrativos necessário ao seu projeto de escritura. Entretanto a garantia da verossimilhança, certamente, interfere na sua escolha, como argumenta Reis (1992). Há fatos históricos, cuja modificação literária se torna difícil, uma vez que já se incorporaram à consciência coletiva.

[...] de um ponto de vista ontológico, ninguém pode impedir um romancista de construir os desfechos que ele julga necessários, seja inventando unicórnios ou sereias, seja descrevendo montanhas e rios de Vênus, seja transformando os vencidos em vencedores. Por outro lado, é preciso não esquecer que as ficções são lidas por pessoas tão prudentes que não estejam dispostas a aceitar audácias históricas. [...] então, o que deve ser integrado a um romance que, mesmo que não seja estritamente um romance histórico, notadamente no que diz respeito aos fatos históricos; a ficção não os transforma como cenários enquanto as personagens que, são condicionadas por esses mesmos cenários. (REIS, 1992, p.141-147)

O papel do autor literário é de natureza estética, competindo ao leitor a análise interpretativa e crítica da obra, pois só assim o texto literário completa, de fato, sua função artística: a de deixar abrir as múltiplas e novas leituras. Em relação a esse aspecto, uma eterna incompletude garante a permanência e a atualidade da obra literária, uma vez que, através de olhares de leitores diferenciados são descobertas novas e reveladoras interpretações.

Referenciamos nessa discussão a obra *Meta-História: A imaginação histórica do século XIX* de White (1992). A Meta-História que anteriormente tinha a França como uma potência hegemônica provoca uma grande mudança na historiografia mundial, como afirma White,

uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que eram representando-os. Os fatos são primeiro organizados em uma crônica, em uma ordem cronológica, para logo após serem reorganizados em um código de motivos, em uma estória. Nesse momento é feita uma seleção, uma valorização de sequências possíveis para construir uma estória. (WHITE, 1992, p. 18)

Mas podemos fazer a seguinte indagação: o que leva o historiador a escolher certo número de documentos dentro de vários outros e narrá-los de uma determinada forma? Segundo White, essa seleção só é possível pelo estilo de cada autor, que pode ser identificado pela análise das estratégias utilizadas para se alcançar tipos de impressão explicativa.

White (1992) ao esclarecer o campo de estratégias narrativas prefigurativas, aponta quatro maneiras possíveis de criação de enredo (romântica, trágica, cômica, satírica), quatro maneiras possíveis de argumento (formista, mecanicista, organicista, contextualista) e quatro maneiras de implicação ideológica (anarquista, radical, conservadora, liberal), que dependem todas dos quatro tropos literários, tornando familiar o mundo desconhecido (Metáfora, Metonímia, Sinédoque, Ironia).

Ao oposto do que pensam os críticos de orientação empirista, que refutam a função principal e até determinista dos tropos literários, e os de orientação teórica, que questionam a rigidez das categorias topológicas, White não constitui padrões como uma lei de discurso absoluta, uma vez que existem inúmeros discursos nos quais o padrão não aparece plenamente na forma sugerida. Para ele, o discurso narrativo não tem como se desviar à sombra dos tropos ou às estruturas de pensamento que compõem qualquer campo de pesquisa histórica.

1.3 A Perspectiva de Luiz Costa Lima na Historiografia

Costa Lima (1989), em seu livro *A aguarrás do tempo*, faz abordagens críticas relacionadas à narrativa histórica e ficcional, examina paradigmas, considera a reflexão epistemológica ou metodológica derivativa. A obra citada acima aborda de maneira extremamente pertinente a ideia generalizada pelo senso comum de que a narrativa é algo característico dos escritores e de tudo o que está distante do campo científico, assim como é possível observar nas preconizações do sociólogo Max Weber acerca da postura ideal do cientista.

O crítico e teórico Costa Lima faz comentários que são adversos à limitação da narrativa apenas aos campos da História e da ficção, pois considera tal modelo de distinção insuficiente e também porque apenas reproduz a velha distinção entre ciências nomotéticas e idiográficas. Mesmo que o autor não negue a importância do exame mais acurado das proximidades e diferenças dos discursos historiográficos e ficcionais, encerrá-lo aí daria a entender que este seria o próprio limite da narrativa, sendo seu oposto o *nomos*, ou seja, o plano normativo, que demonstra identificação da lei com as “ciências duras”, o que seria uma noção limitada e incorreta. Portanto, apenas o fato de não identificar o campo das ciências exatas pela formulação e estabelecimento de leis, mostra que é um equívoco afirmar ser a narrativa secundária quanto às ciências.

O teórico aborda duas escolas: Annales e Anglo-saxônica. A reflexão da Escola dos Annales criticava o conjunto formado pelo ideal objetivista da história positivista com o

privilégio do fato e a forma do relato cronológico, e tudo em nome de uma história em moldes científicos. A visão anglo-saxônica defende a tese narrativista pelo exame de um modelo científico da história, pois já não se poderia mais se basear no cotidiano, mas em leis, daí ela ser considerada ciência. A escola de Annales converge com o “pensamento de Foucault quando enfatiza que o discurso está repleto de ideologias.” (COSTA LIMA, 1989, p.39). Logo, a história era censurada por sua arbitrária pretensão a cientificidade, nisto está sua fragilidade, era contada pelas suas condições de produção sem verificar a veracidade dos fatos. Daí a neutralidade ser um mito para a história, pois na reunião desses fatos históricos estão engendradas visões do historiador, do coletivo, fazendo surgir a história das mentalidades que está baseada no cotidiano e na visão coletiva.

Um novo marco surge na abordagem de Costa Lima (1989), a vontade da verdade, que é a necessidade de questionar a verdade nos discursos vigentes. Nesse aspecto recorre a Veyne, afirmando seria tragicômico o historiador crer na verdade dos fatos, pois a história, é um relato que não está imune a infiltrações ideológicas.

Segundo Costa Lima (1989), Foucault amplia as discussões a respeito da história numa dimensão ética. O discurso da história é um discurso impuro, carregado de valores, significações, impressões movidas por um intérprete. A narrativa histórica necessitaria de um aparato documental. Para isso retoma White (1992) quando este formula a hipótese de que toda narrativa supõe uma ordenação, a partir de uma norma socialmente configurada. Em síntese, a narrativa histórica se diferencia das ciências por três fatores: não permitir a predicação (porque nos remete para uma origem ainda incerta); fundar-se na retrodição (caráter que a causa assume, na investigação histórica, afastando-a do traçado necessário, passando a ser vista como a compreensão do provável; ser do tipo quase causal (conecta-se à experiência do tempo, imprimindo sua lei da sucessão que então se torna “a condição da validade objetiva de nossos julgamentos empíricos” (KANT, 1974 apud COSTA LIMA, 1989, p. 29).

A narrativa histórica não trata de objetos ficcionais, no entanto aborda os eventos reais por meio das formas ficcionais vigentes em uma cultura. A partir do momento em que algo é reproduzido, há uma perda da verdade porque podemos adotar um posicionamento ficcional, fazendo como uma figuração poética porque o narrador faz uso de arranjos.

Com base em Kermode (crítico e historiador), citado por Costa Lima (1998), as ficções seriam inevitáveis. Essa inevitabilidade estava associada à manutenção de uma ideia de verdade como inerente às coisas, a qual, por não se confirmar, obrigaria aquela conclusão. A ficção literária não tem marcas além das convencionais. Esta marca distintiva, contudo,

dependia de um qualitativo pouco convincente: ao invés da rigidez do mito, a ficção literária é dinâmica e provocadora de múltiplas respostas. Kermode afirma que as ficções se iniciam muito antes de nosso reconhecimento, por exemplo, em uma peça teatral ou em uma obra literária. Isso se deve à necessidade humana de estabelecer padrões significativos sobre o tempo físico.

A ficção é o que permite a passagem de *chronos* para *kairos*, isto é, da sensação de um fluxo irremediável para a de estações paradas, que assinalam marcas do tempo (da vida individual, de sua sociedade e da história humana) “preenchidas de significação, carregadas de um significado que deriva de sua relação com o fim.” (COSTA LIMA, 1989, p.72).

As ficções são construções seminais, respostas básicas à necessidade humana de descobrir um sentido para sua história. Elas poderiam ser comparadas a uma tela que interpomos entre nós e o mundo, tela pela qual o “momento imaginário” da ficção concorda e coincide com o mundo, como assevera Costa Lima (1989, p. 73).

No entendimento de Kermode citado por Costa Lima (1998, p. 72): “o tempo não é encarado como bruto e presente, como um repositório do contingente; nós o humanizamos pelas ficções da sucessão e da morte ordenadas”. Assim compreendida, a ficção abrange todo artefato mental que produz sentido como, por exemplo, a física estóica, a tipologia bíblica, a teoria dos quanta de Copenhagen, todas são diversas, mas todas usam ficções-de-consonância e todas afirmam complementaridades. ” O pensamento de Kermode se justifica pelo fato de tal absolutidade ser fantasiosa; isto concede a ficção tamanha abrangência. A captação da verdade em termos absolutos, independente do sujeito e de sua linguagem, constituiu uma aporia do pensamento moderno.

A abrangência das ficções resulta de que, no mundo humano, o sentido das coisas, do mundo e da vida é sempre algo *im-posto*. Esta imposição não se confunde com a arbitrariedade, pois a movência das ficções as torna sempre capazes de estabelecer uma relação dialógica com a realidade que tornam significativa. Quando ocorre o rompimento desse diálogo a ficção adquire a rigidez do mito, cujo limite é o dogma.

Com Le Goffman citado por Costa Lima (1989) surge um elemento novo na ficção: o *frame*. Este canaliza percepções e se constitui pela seleção de um conjunto de expectativas em torno de situações individuais e cotidianas, como regras de conduta. Dessa forma, *frames* por ser performance do discurso, estabelece uma correlação também com Foucault, o discurso é performativo e traduz luta, poder, apoderação. Discurso e *frame* aqui estabelecem uma relação. O intento do ficcionista é criar uma representação desestabilizadora do mundo marcado pelas múltiplas representações dos *frames* cotidianos. Ele (ficcionalista) obedece a

regras pragmáticas próprias do discurso ficcional e através deste, desestabiliza o mundo fantasmático, faz o verossímil assumir o eixo central do texto.

Para Costa Lima (1989), nenhum fato é histórico ou ficcional, ele se torna quando selecionado por um historiador ou ficcionista. Quanto ao discurso, cada um supõe regras a que sua prática se ajusta, o quadro traçado pelo historiador deve ser localizado no espaço e no tempo, o do ficcionista não necessita sê-lo. Portanto, a narrativa é algo exclusivo dos escritores e de tudo o que está distante do campo científico, assim como é possível observar nas preconizações do sociólogo Max Weber acerca da postura ideal do cientista.

Costa Lima (1989) afirma ser contrário à limitação da narrativa apenas nos campos da História e da ficção, pois considera tal modelo de distinção insuficiente e também porque apenas reproduz a velha distinção entre ciências *nomotéticas* e *idiográficas*. Ele não nega a questão em relação às proximidades e diferenças dos discursos historiográfico e ficcional, pois encerrar neste ponto seria considerarmos o próprio limite da narrativa, sendo oposto ao *nomos*, ou seja, o plano normativo, que demonstra identificação da lei com “as ciências duras”, o que é uma noção limitada e incorreta. Por conseguinte, apenas o fato de não identificar o campo das ciências exatas pela formulação e estabelecimento de leis, mostra que é impreciso afirmar que a narrativa é secundária quanto às ciências. A narrativa é considerada por Costa Lima como o estabelecimento de uma organização temporal, através da qual o diverso, irregular e acidental entram em uma ordem, que não precede o ato da escrita, mas sim coincide com ele.

Segundo o teórico, essa associação entre História e narrativa não pôde acontecer

enquanto o modelo da biologia continuou a fascinar as nascentes ciências sociais e o paradigma positivista, com sua exaltação do científico, continuou a tranquilizar as testas sérias dos historiadores. Droysen podia deblaterar quanto quisesse e Michelet reviver as sombras épicas do passado de 89, sem que o ideal da objetividade historicizada fosse perturbado (COSTA LIMA, 1989, p. 18).

No ensaio intitulado *Narrativa e Ficção*, encontrado em *Aguarrás do tempo* (1989), Costa Lima trata a narrativa ficcional como meio próximo e distinto das narrativas históricas. Considera com White a que fim visara a constituição do estatuto da história, questionado pela tese narrativista e oferece um ponto de vista de que Costa Lima discorda. Inicialmente ele coloca em discussão o estudo da história como oponente da concepção retórica que a presidia, desde o Renascimento até princípios do século XVIII. A história como disciplina só se constituiu no início do século XIX. Ela servia a um propósito tanto cognoscitivo quanto ideológico. Ambos se fundavam nos fatos.

De acordo com a teoria de White (no entendimento de Costa Lima), por meio dos fatos, o historiador oferecia objetividade ao tipo de filosofia da história nacionalmente endossado e distinguia sua atividade, enquanto era empiricamente configurada, do caráter inerentemente metafísico da filosofia da história. Nesta constituição empírica da história, pesava menos a sintonia com certa filosofia da história do que seu ultrapasse objetivo; em outras palavras, importava menos o intuito de avaliar a objetividade, a verificabilidade e o realismo das filosofias da história que autorizavam os diversos programas políticos do que apagar o investimento utópico de tais filosofias.

A discordância de Costa Lima, aqui, em relação a White é de natureza secundária. Quer concorde com White aquela sintonia ou se prefira a ideia de ultrapasse e apagamento do marco utópico metafísico das filosofias da história, o decisivo será que a nova disciplina estava obrigada a rejeitar o caráter retórico que nos tempos clássicos a mantivera subordinada às belas-letas; condição mesma para que, paralelamente, prestasse um serviço ideológico às nações daquela Europa pós-napoleônica. White vai mais além desse ponto, e diz que a diferença quanto à versão retórica não se concretizaria se o historiador não praticasse certas “exclusões estilísticas”: o que tinha implicações *para o tipo de eventos* que podiam ser representados em uma narrativa. É recusada, aqui, a espécie de eventos tradicionalmente concebida como matéria de crença e do ritual religioso (milagres, acontecimentos mágicos ou divinos), por um lado, e a espécie de eventos ‘grotescos’, que são o tema da farsa, da sátira e da calúnia, por outro. Portanto, estas duas ordens de exclusão consignam ao pensamento histórico a espécie de eventos que se prestam ao entendimento do que quer que correntemente passe para o senso comum educado. Elas efetuam uma disciplinação da imaginação” (WHITE apud COSTA LIMA, 1989, p. 68-70).

Em síntese, as exclusões estilísticas supunham o tomar partido entre as formas do belo, por ser mais facilmente integrável à razão e à expectativa do otimismo burguês (inquestionável) é privilegiado o sublime porque, por ser favorecedor da expressão do excesso, é afastado da narração histórica.

Explicando a disciplinação da história, Costa Lima afirma que:

esta implicava a exclusão de certo imaginário; não só daquele fantástico, por onde transitavam crenças, lendas e mitos ridicularizados por um tempo de orientação laica e científica, como de toda forma que pusesse em suspeita o sentido da vida humana e a evolução cumprida pela sociedade. O privilégio que cercava o belo e interditava o sublime tornava o esteticismo endêmico ao olhar do historiador. O questionamento da cientificidade da história tem um interesse e um alcance muito mais do que apenas acadêmico, pois este aspecto tanto indica a falência do modelo da razão que se construía desde o

cartesianismo quanto a discordância à domesticação do imaginário, que ainda aqui se acusa. (COSTA LIMA, 1998, p. 70)

De maneira sucinta, Costa Lima realiza, de forma rigorosa, um exame da narrativa na escrita da história e, após discorrer sobre ela, bem como a respeito da narrativa de ficção, diz que o ficcionista tem ao seu dispor um leque maior de possibilidades a ser utilizado do que dispõe o historiador. De acordo com o autor de *O controle do imaginário*, o discurso da história é sujeito à verdade, pois ao produzir um conhecimento que deve ser comprovável, mesmo que esse conhecimento seja formado por lacunas e restos do passado, o discurso deve se legitimar pela possibilidade da evidência, ou seja, “a verdade não se afirma senão quanto ao protocolo da verdade, i. e., em relação a um conjunto de procedimentos a que uma certa prática discursiva se submete como condição para o seu produto ser comunitariamente legitimado” (COSTA LIMA, 1989, p. 104, **grifo do original**).

Dessa maneira, enquanto a narrativa histórica deve construir o seu discurso sob a base da verdade, a narrativa ficcional, por sua vez, deve proporcionar ao receptor a oportunidade de questionar se é verossímil ou não o seu discurso. Com base nessa perspectiva, Costa Lima destaca a sua opinião quanto à verdade na narrativa ficcional citando Schlegel, que afirma a condição da verossimilhança na ficção: “O que parece verdadeiro não precisa, no menor grau que seja, ser verdadeiro; mas deve positivamente parecê-lo” (SCHLEGEL, apud LIMA, 1989, p. 105).

Compreendida dessa forma, a divergência que existe entre narrativa ficcional e narrativa histórica gira em torno da significação de verdade atribuída a cada uma delas. Na narrativa histórica, ainda segundo Costa Lima, há um espaço em que o historiador mantém uma relação específica em que pese a veracidade do seu discurso, para evitar a possibilidade de produção de discursos falsos. Portanto, enquanto o historiador se responsabiliza com a verdade e acredita que a interpretação do receptor de sua narrativa seja baseada na confiabilidade e na aceitação da verdade, o ficcionista não se compromete e mantém uma liberdade de composição maior com a verossimilhança de sua narrativa:

o discurso ficcional, ao mudar a forma de relação com o mundo, também muda sua relação com a verdade. Ele a fantasmagoriza, faz o verossímil perder seu caráter subalterno e assumir o direito de constituir um eixo próprio. [...] O valor social do discurso ficcional não parece estar tanto no questionamento que ofereça dos discursos de verdade mas em não ter condições internas, no próprio tipo de verossímil que atualiza, de se tornar verdade (COSTA LIMA, 1989, p. 105-106).

Isso pode se justificar na premissa de que acreditar que a ficção deve se tornar a marca central dos discursos será transformá-la em não-ficção, com a perda para a sociedade de não mais dispor de um discurso que pensa a verdade, sem pretender a postulação de outra.

Podemos dizer que à narrativa histórica cabe a obrigação com a verdade e a realidade, enquanto a narrativa ficcional tem a permissão de criar um efeito de realidade, mas que não é indispensável ao seu discurso. O protocolo que cada discurso assume diante do receptor, como deseja Costa Lima, fortalece o acordo de concordância estabelecido entre eles do que é histórico e do que é ficção. Neste caso, o narrador de cada narrativa tem função relevante para cada discurso, contudo o narrador na história, ainda de acordo com Costa Lima, tem de assumir a posição de terceira pessoa por estar atrelado ao protocolo da verdade, ao contrário do narrador ficcional, que pode tomar a qualidade de primeira, ou até mesmo do chamado “narrador-refletor”, em que o relato não possui um narrador distinto, como transcrito abaixo:

(...) a inconfiabilidade do narrador – de que o nosso D. Casmurro é uma das mais preciosas realizações – concede ao ficcionista uma liberdade de composição muito maior que a assegurada a aquele cujo discurso está submetido ao protocolo da verdade (COSTA LIMA, 1989, p. 105).

Em suma, a proximidade que a narrativa estabelece entre a escrita da história e o discurso ficcional não define que a história seja um gênero do segundo. Os materiais histórico e ficcional são permutáveis com facilidade, sem que cada um, ao adentrar na territorialidade do outro, mantenha a sua identidade anterior. Para Costa Lima, na história, a ficção se torna um meio auxiliar, válido enquanto provoca questões a serem testadas; na ficção, o material histórico entra na composição do texto literário para que permita a revisão de seu significado, que adquire a possibilidade de se desdobrar de seu próprio questionamento.

1.4 A Construção Ficcional em Wolfgang Iser

Levando-se em consideração que, em princípio, os textos literários são de natureza ficcional, na esteira teórica de Iser (1996) é possível entender a relação ficção/realidade não como uma oposição rígida. Tal visão dicotômica, admitida pelo uso corrente, consagrou a ficção como invenção, distinguindo-a do real, sem levar em conta que os textos ficcionais contêm fragmentos da realidade, embora sem explicitá-los. Sob essa ótica, ainda é possível identificar elementos dessa realidade relativos aos aspectos social, cultural, sentimental ou emocional, os quais brotam nos textos ficcionais, sem que esses adquiram o valor de

repetição, mas como componentes de um “ato de fingir” (transgressão de limites). Dessa forma, a ficcionalidade de um texto é algo que está presente não só em textos literários, mas em outros que fazem parte do acervo cultural da sociedade, como, por exemplo, o texto histórico, que não deveria lidar com o que é provável ou possível, mas com eventos.

Além das concepções teóricas de Costa Lima (1989), adotaremos neste estudo como meio de orientação as reflexões de Iser em torno da narrativa ficcional. A relação opositiva entre ficção e realidade como saber tácito, já insinua a certeza do que sejam ficção e realidade. A determinação claramente ontológica atuante neste tipo de “saber tácito” caracteriza a ficção precisamente pela eliminação dos característicos que definem a realidade. Nesta certeza irrefletida, esconde-se o problema que tanto atormentava a teoria do conhecimento no início da idade moderna: como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade? A problemática continua, pois não encontrou solução mesmo quando houve uma troca de atributos de realidade; pois, independente destas distribuições, a relação opositiva básica permanecia ainda neste tipo de permuta.

Lisboa (2010, p.20) ao citar Iser (1996, p.12) nos diz que ele apresenta uma justificativa plausível para substituir a relação opositiva usual pela tríade do real, fictício e imaginário para trazer à luz o fictício do texto ficcional. Nessa ótica, a relação opositiva entre ficção e realidade retiraria da discussão sobre o fictício no texto uma dimensão importante, pois, há no texto ficcional muita realidade que só não deve ser identificável como realidade social apenas, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional.

Portanto, se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, logo a repetição é um ato de fingir mediante o qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida e se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada no texto. (ISER, 1996, p.14).

Assim, o ato de fingir adquire sua marca exclusiva que é a de provocar a repetição no texto da realidade [objetiva] [vivencial] e através desta atribuir uma configuração ao imaginário, transformando a realidade repetida em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido.

No ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire um predicado de realidade, pois a determinação é uma definição mínima do real. O caráter difuso do imaginário é transferido para uma configuração determinada que se imponha no mundo dado como produto de uma transgressão de limites. Nessa perspectiva, no ato de fingir ocorre uma transgressão dos limites entre o imaginário e o real.

Na conversão da realidade vivencial repetida em signo de outra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização. Já na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização.

Em síntese, o ato de fingir como a irrealização do real e a realização do imaginário cria simultaneamente um pressuposto central para saber se até que ponto as transgressões de limite que provoca representam a condição para a reformulação do mundo formulado, possibilita a compreensão de um mundo reformulado e permite que tal acontecimento seja experimentado.

Os atos de fingir se distinguem entre si pela natureza da duplicação que efetuam e que oferece diferentes áreas para o jogo. Três são os atos discerníveis em todo texto literário: seleção, combinação e autodesnudamento.

O ato da seleção cria um espaço de jogo, pois faz incursões nos campos de referência extratextuais, transgredindo-os ao incorporar ao texto elementos dos mesmos, que são dispostos em uma ordem significativa.

O texto literário, como obra de um autor, é uma forma determinada de tematização do mundo. E o ato de criar não significa imitar as estruturas de organização previamente encontráveis, mas sim decompô-las. Daí resulta a seleção, necessária a cada texto ficcional, dos sistemas contextuais preexistentes, quer de natureza sociocultural, quer de natureza literária. A seleção é uma transgressão de limites na medida em que os elementos acolhidos pelo texto agora se desvinculam da estruturação semântica ou dos sistemas de que foram tomados. Entretanto, ressaltam os campos de referência como tais, uma vez que a intervenção seletiva neles operada e a reestruturação de sua forma de organização daí resultante supõem que eles são como campos de referência. E por representarem a forma de organização de nosso mundo sociocultural, são tomados como a própria realidade. A seleção retira-os desta identificação e os converte em objetos da percepção. (ISER, 1996, p.16).

A qualidade de tornar-se perceptível, no entanto não é parte integrante dos sistemas correspondentes, pois só a intervenção resultante do ato da seleção provoca essa possibilidade. Decorre daí que:

o ato da seleção dá a conhecer os campos de referência do texto como sistemas existentes em seu contexto, campos que dão a saber no momento em que são transgredidos. A forma de organização e a validade dos sistemas se rompem porque agora certos elementos são deslocados e se inserem noutros contextos (ISER, 1996, p.17).

Os elementos contextuais que o texto integra não são em si fictícios, apenas a seleção é um ato de fingir pelo qual os sistemas, como campos de referência, são entre si delimitados, pois suas fronteiras são transgredidas. O ato de seleção mais uma vez nos mostra um limite em cada campo de referência selecionado pelo texto, para outra vez transgredi-lo. É assim o mundo presente no texto e apontado pelo que se ausenta e o que se ausenta pode ser assinalado por esta presença. Sendo o ato de seleção um ato de fingir, que, como transgressão de limites, possui o caráter de acontecimento, sua função se funda no que é por ele produzido. Como ato de fingir, a seleção possibilita apreender a intencionalidade de um texto, uma vez que ela faz com que determinados sistemas de sentido do mundo da vida se convertam em campo de referência do texto e estes, por sua vez, na interpretação do contexto.

A intencionalidade do texto não se manifesta na consciência do autor, mas sim na decomposição dos campos de referência do texto. Como tal, ela é algo que não se encontra no mundo dado correspondente. Tampouco ela é apenas algo imaginário para o uso, que de seu lado, depende das circunstâncias em que deve ocorrer. Ela por fim, se manifesta no controle de tal interpretação, porquanto o campo de referência único separa os elementos escolhidos do segundo plano que, por efeito da escolha, são excluídos, e, desta maneira, cedem à visibilidade do mundo reunido no campo da referência uma disposição perspectivística. Neste processo, esboça-se o objeto intencional do texto, que deve sua realização à irrealização das realidades que são incluídas no texto.

A seleção é um ato de fingir uma vez que por ela se assinalam os campos de referência com o fim de serem transgredidos. Desse modo, origina-se a intencionalidade do texto que se caracteriza por não ser uma qualidade dos sistemas de referência em que interveio e por não materializar o imaginário como tal.

Como ato de fingir, a seleção encontra sua correspondência intratextual na combinação dos elementos textuais que abrange tanto a comunicabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações. A combinação é um ato de fingir por possuir a mesma caracterização básica: ser transgressão de limites. (ISER, 1996, p.18-19)

No texto narrativo, em geral, acentuamos os espaços semânticos constituídos a partir de elementos selecionados das realidades extratextuais, que se revelam pela apresentação esquemática das personagens do romance (caracteres positivos e negativos). Aqui também encontramos uma relação entre forma e fundo, caracterizada pela transgressão dos espaços semânticos, geralmente pelo herói. Resulta daí que o ponto de relevância de tais campos de

referência é ora a figura, ora o fundo, originando-se assim uma rede de relações inexistentes no simples esquema do texto.

Como ato de fingir, a combinação desde muito tem sido compreendida como marca característica da poesia. Bacon apud Iser (2002, p. 964-965.) descrevia a poesia como um processo combinatório ‘que pode à vontade estabelecer uniões e divórcios ilegais de coisas (...) comumente ultrapassa a medida da natureza, unindo a bel prazer coisas que na natureza nunca viriam juntas e introduzindo outras que na natureza nunca aconteceriam’. A combinação cria relacionamentos intratextuais. Como o relacionamento é um produto do fingir, ele se revela como intencionalidade do texto, como *fact from fiction*. Ela alcança essa “faticidade” específica pelo grau correspondente de sua determinação, mas também pela influência exercida nos elementos, mas ainda que os converte em posições que obtêm sua estabilidade através do que excluem.

Na combinação, diferentemente da seleção, as fronteiras atravessadas são do mundo real para o mundo fictício, a superação ocorre dentro do próprio texto, com variações de significados lexicais e de posturas assumidas pelos personagens. Múltiplas combinações no território semântico são produzidas conforme o repertório de referências dos diferentes leitores, e porque não dizer dos autores, que também combinam os elementos selecionados no ato de criar.

O desnudamento da ficcionalização literária, último dos atos de fingir, se dá por um ato de duplicação peculiar. O *como se* – evidenciação de que algo deve ser tomado apenas *como se* fosse aquilo que designa – indica que o mundo representado no texto deve ser visto apenas *como se* fosse um mundo, embora não o seja. O mundo textual não significa aquilo que diz. Além disso, o mundo empírico do qual o mundo do texto foi extraído se transforma em metáfora de algo a ser concebido. O mundo criado e representado no texto, tomado apenas como indicativo de um mundo, embora não o seja de fato, articula-se como um mundo do “como se.”, para o qual o mundo empírico se transforma em metáfora do que foi concebido, para orientar o leitor na estruturação de algo inexistente, visualizado agora como existente, como possível, de acordo com Iser (1999, p. 69-70).

Os três atos de fingir, ciclicamente alternados, ativam o imaginário, e este possibilita a presentificação do fictício. Com a fusão dos dois elementos, de sua interação, resulta a literatura, numa dinâmica de espaços para jogos sequencial e simultaneamente. Mas o imaginário por si só não cria nada, e é o fictício que propicia as condições para que atue no sentido da invenção, fazendo o invisível do texto tornar-se visível.

Em outras palavras, as frações de realidades selecionadas do contexto sociocultural ou literário, embora reconhecíveis, no texto ficcional ganham estatuto de signo do fingir, posicionando-se entre parênteses. Os eventos históricos oficiais selecionados que Luzilá se apropria estão presentes na obra de forma abreviada. Na ótica de Iser, o “pôr-entre-parênteses” significa que o mundo representado passa a ser entendido *como se*, isto é, relacionado semanticamente ao mundo empírico. Observamos a declaração a seguir:

a ficção do *como se* provoca, portanto, um ato de representação dirigido a um determinado mundo, previamente dado à consciência imaginante, razão por que este ato de representação não se relaciona nem subjetiva, nem objetivamente, com as referências. Pois neste próprio ato de representação ocorre uma transgressão de limites; a representação do sujeito preenche de vida o mundo do texto e assim realiza o contato com um mundo irreal. (ISER, 2002, p.977-978)

Nessa abordagem, o efeito se duplica, porque o mundo representado no texto investe-se de uma concretude em sua representação e, por isso, aparenta designar esse mundo real, como consequência da função imaginativa, para atingir um fim. O caráter remissivo indica que o que foi representado é diferente de si próprio e esta irrealidade está ao alcance de nossa capacidade humana, intermediada pela visão perspectivista, resultando na internalização do mundo empírico, que foi transmutado em experiência pelo imaginário. Enfim, a situação tencionada conduziu a um novo sentido.

Para o entendimento da ficcionalização nas obras de Luzilá, focalizaremos no capítulo seguinte, a metaficção historiográfica como uma via de análise com referência em Linda Hutcheon (1991).

2 A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: uma via de análise para o romance contemporâneo de Luzilá à luz de Linda Hutcheon

A história é uma espécie de ficção em que vivemos e esperamos sobreviver, e a ficção é uma espécie de história especulativa (...) pela qual se considera que, em suas fontes, os dados disponíveis para a composição são maiores e mais variados do que supõe o historiador .

(DOCTOOW apud HUTCHEON)

Ao longo dos tempos, a Crítica e a Teoria Literária foram sofrendo alterações, contradizendo-se e expandindo-se. As evidências vão surgindo quando fazemos a comparação entre teóricos de épocas e pensamentos distintos, buscando as convergências semelhanças e divergências entre ambos. A exemplo de Lukács (1966), com o seu Romance histórico e Linda Hutcheon (1991), com a metaficção historiográfica, percebemos claramente o destaque de estudiosos para a construção de seus pressupostos teóricos.

No século XIX, antes do advento da história científica de Ranke, a literatura e a história eram consideradas ramos da mesma árvore do saber, buscando esta interpretar a experiência, com o objetivo de orientar e elevar o homem, conforme Nye (1966, apud HUTCHEON, 1991, p.141). Depois veio a separação que originou as disciplinas distintas, a literatura e os estudos históricos, apesar de o romance realista e o do historicismo de Ranke terem muitas convicções similares em relação à possibilidade de escrever factualmente sobre a realidade observável. (WHITE apud HUTCHEON, 1991, p.141).

Contudo, essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se rebate na teoria e na arte pós-moderna, e as recentes leituras crítica da história e da ficção têm se centrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças. Analisamos que elas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como constructos linguísticos, altamente convencionalizados em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parece ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria intertextualidade complexa. Sendo assim, esses também são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. Deste modo, essas novas teorias sobre história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo, na visão de Seamon (apud HUTCHEON, 1991, p.141).

Atualmente, a confiança nas epistemologias empiristas e positivista tem sido abalada, mas não eliminada. E a nosso ver é isso que justifica o ceticismo, mais do que qualquer outra denúncia verdadeira; e nos elucida sobre os paradoxos de definição dos discursos pós-modernos. Ao teorizar sobre o pós-modernismo, Hutcheon (1991, p.142) afirma que ele é “um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova”. O pós-modernismo justifica-se por ser um diálogo com o passado da arte e da sociedade, que se manifesta por meio da autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas. Dessa maneira, os conteúdos e as formas do passado são reorganizados a fim de revelar os limites e os poderes do conhecimento histórico.

A história da discussão sobre a relação entre arte e história torna-se relevante para qualquer poética do pós-modernismo, considerando que ambas são vistas de forma dicotômica desde Aristóteles (1973). O historiador só poderia falar daquilo que aconteceu e o poetaalaria sobre o que poderia acontecer. Nesse aspecto, o poeta poderia lidar com os elementos universais. Livre da sucessão linear da escrita da história, a trama do poeta poderia ter diferentes unidades. Isso não impossibilitava que os acontecimentos e os personagens históricos não pudessem aparecer na tragédia, pois nada impede que algumas das coisas que realmente aconteceram pertençam ao tipo das que poderiam acontecer. A escrita da história não possuía nenhuma dessas limitações convencionais de probabilidade ou possibilidade. Portanto, a partir daí os historiadores utilizaram as técnicas de representação ficcional para criar variantes imaginárias de seus mundos históricos e reais. Hutcheon nos diz que o romance pós-moderno fez o mesmo, e também o inverso, considerando que:

ele faz parte da postura pós-modernista de afrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. Esse confronto é contraditório, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos dados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois. (HUTCHEON, 1991, p.142).

A história e a ficção sempre foram concebidas como gêneros permeáveis. Ambas abrangeram em seus limites formas como o relato de viagens e diversas versões daquilo que hoje chamamos de sociologia, como argumenta Veyne (apud HUTCHEON, 1991, p.143). Não descartamos a ideia de que tenha havido coincidências de preocupações e de influências recíprocas entre os dois gêneros. Declara Hutcheon que:

no Século XVIII, o núcleo desses pontos em comum em termos de preocupação inclinava-se a ser a relação entre a ética (não a factualidade e a

verdade na narrativa. (Só com a aprovação dos Atos do Parlamento que definiram o libelo é que a noção de “fato” histórico passou fazer parte desse debate. (HUTCHEON, 1991, p. 143)

Isso nos faz entender que os autores de romances pareciam estar decididos a fingir que sua obra não era criada, mas que existia. Como exemplo, lembramos as obras de Luzilá que abordam a questão da escrita da “história” e da “História” com a verdade havendo, assim, uma ligação direta com os pressupostos da historiografia, uma vez que:

toda história é uma história de alguma entidade que existiu durante um considerável período de tempo, e que o historiador que afirmar-se o que é literalmente verdadeiro a seu respeito num sentido que faz distinção entre o historiador e um contador de histórias fictícias ou mentirosas. (WHITE, 1963 *apud* HUTCHEON, 1991, p. 143).

Pelo exposto, os contadores de histórias podem abolir certos acontecimentos e pessoas - do passado - mas também sugere que os historiadores fizeram o mesmo nas tradicionais histórias do século XVIII. Lembramos-nos aqui de Luzilá. Ela escreve várias ficções a partir de informações contidas nos arquivos sobre personagens históricas e contexto social. A exemplo disso, citamos Filipa Raposa, Bento Teixeira envolvidos com a questão da Santa Inquisição.

Hutcheon (1991, p. 143) lembra-nos as obras de Foe que diziam ser verídicas e chegaram a convencer alguns leitores de que eram factuais, porém a maioria dos leitores atuais (e muitos leitores da época) tiveram o prazer da dupla conscientização da natureza fictícia com base no real, assim como ocorre com os leitores de metaficção historiográfica contemporânea. A título de exemplo, recordemos os leitores das obras *Os rios turvos*, *A garça mal ferida* e *No tempo frágil das horas*.

A metaficção historiográfica começou na década de 60. Foi um movimento para dentro da história contemporânea. Caracteriza-se segundo Linda Hutcheon (1991) por especular abertamente o deslocamento histórico e suas consequências ideológicas, bem como a forma como escrevemos a respeito da “realidade” do passado, sobre aquilo que chamamos de fatos conhecidos de determinada era ou momento. Ela apropria-se de personagens e/ou acontecimentos históricos sob a ordem da problematização dos fatos concebidos como “verdadeiros”. Isto é, o que diferencia a metaficção historiográfica de um romance histórico é a autorreflexão causada pelo questionamento das “verdades históricas”.

Linda Hutcheon (1991, p. 34) afirma que, segundo a escrita pós-moderna tanto da história quanto da literatura, ficção e história são discursos – “o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses acontecimentos passados em

‘fatos’ históricos presentes (grifo original). A história “não existe senão como texto”, e o acesso ao passado está condicionado pela textualidade”. A metaficção historiográfica recusa a “visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade” (idem, p.127) e ela mesma se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico.

O fato histórico não funciona apenas como um pano de fundo que realça o enredo literário. Pelo contrário, ocorre a reinserção dos “contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico”, uma vez que o passado não é negado, mas sua abordagem se faz condicionada pela textualidade. Ou seja, “o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes” e, ainda, “a textualidade é reinserida na história e nas condições sociais e políticas do próprio ato discursivo” (HUTCHEON, 1991, p. 122).

Linda Hutcheon afirma que a “autoconsciência teórica” da metaficção historiográfica é que a induz a reconhecer que tanto a história quanto a ficção são, por igual, criações humanas, servindo-lhe de referência para repensar e reelaborar as formas e os conteúdos do passado. Declara que:

a metaficção historiográfica é uma modalidade narrativa essencialmente metadiscursiva, que em momento algum pretende fazer-se passar por outra coisa que não o que ela é de modo incontestável: texto. Daí que a metaficção historiográfica repudia ‘os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção’, e não aceita que ‘apenas a história tem uma pretensão à verdade’ (HUTCHEON, 1991, p.127).

Ao problematizar as noções admitidas de história e ficção, Hutcheon (1991), apresenta a descrição de Bárbara Foley sobre o modelo de romance histórico do século XIX, mostrando entre parêntese as mudanças pós-modernas, próprias da metaficção historiográfica, como descrito abaixo.

os personagens [nunca] constituem uma descrição microcósmica dos tipos sociais, representativos; enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências [não] no desenvolvimento histórico [não importa qual o sentido disso, mas na trama narrativa, muitas vezes atribuível a outros intertextos]; uma ou mais figuras da história do mundo entram no mundo fictício, dando uma aura de legitimação extratextual às generalizações e aos julgamentos do texto [que são imediatamente atacados e questionados pela revelação da verdadeira identidade intertextual, e não extratextual, das fontes dessa legitimação]; a conclusão [nunca] reafirma [mas contesta] a legitimidade de uma norma que transforma o conflito social e político num debate moral. (FOLEY, apud HUTCHEON, 1991, p.159).

Dentro da metaficção historiográfica, segundo Hutcheon (1991), não existirá dialética como pressupõe Lukács, porém uma autorreflexão que se distingue do considerado oposto, sendo esse o contexto histórico-político. Essa questão nos leva às chamadas narrativas totalizantes de nossa cultura e ressalta como fazemos constructos linguísticos dos acontecimentos. O modo como reescreve a história não faz dele um historicizado, embora questione seus pressupostos e não é nostálgica em sua avaliação crítica. De acordo com essa tendência, devemos rever a história, tomando como base a hipótese de que os historiadores deixaram em seus escritos, de modo, se possível, irônico, como pressupostos na paródia.

A paródia, os discursos da história e a intertextualidade são pontuadas neste estudo como elementos da metaficção historiográfica que entram na constituição das obras de Luzilá, sendo esses considerados pela natureza temática como romances contemporâneos, por problematizar a história oficial ao desafiar os conceitos de “verdade”. A metaficção historiográfica não aceita romances sob convenções sociais, que os desafia e os contradiz. Tais desafios e contradições, segundo Hutcheon (1991, p. 22) definem o pós-modernismo”. Segundo a teórica:

[...] a metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (HUTCHEON, 1991, p. 127)

Dessa forma, Hutcheon explica que a narrativa histórica na ficção deve olhar, por meio de um ângulo crítico, os problemas da sociedade e enxergar o que os escritos oficiais não mostram. Além disso, ela ainda adverte que é necessário fazer uma avaliação dos fatos históricos passados, segundo os métodos atuais de escrever narrativas, dentre os quais se destaca a paródia.

2.1 O Discurso Paródico

A paródia foi o método que o pós-modernismo achou de voltar ao passado fazendo uma retrospectiva e também retratando o múltiplo, o heterogêneo e o diferente, assumindo, então, a forma intertextual e paradoxal que, segundo Hutcheon (1991), configura-se como uma transgressão autorizada., como demonstrado no seguinte enunciado:

a linguagem das margens e das fronteiras assinala uma posição do paradoxo: tanto dentro como fora. Tendo-se essa posição, não surpreende que a forma muitas vezes assumida pela heterogeneidade e pela diferença na arte pós-

moderna seja a da paródia - a forma intertextual que constitui, paradoxalmente, uma transgressão autorizada, pois sua irônica diferença se estabelece no próprio âmago da semelhança. (HUTCHEON, 1991, p. 95).

O romance pós-moderno faz referências à natureza intertextual do passado e a suas ideologias quanto ao ato de escrever sobre a história, mesmo que sejam abordadas em momentos diferenciados ou posteriores. O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. O que está sendo contestado pelo pós-modernismo “são os princípios da ideologia dominante; assim, a cultura pós-moderna usa e abusa das convenções do discurso.”, conforme assevera Hutcheon (1991, p. 15). O pós-modernismo atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas, mas que, a partir desse mesmo fato, eles obtêm seu valor e também sua limitação. (HUTCHEON, 1991, p. 24).

A paródia se mostra como uma das características fundamentais da escrita metaficcional historiográfica, posto que incorpora e desafia o objeto parodiado, obrigando a si mesma ter originalidade. A paródia não faz só um diálogo ente o passado e o presente, mas uma repetição com distância crítica por meio da ironia, podendo realizar tanto a mudança como a continuidade cultural. Portanto, o conceito de paródia proposto por Hutcheon (1991) consiste ser uma paródia de dois gumes. Esse aspecto é o que torna a metaficção historiográfica ser de natureza contestatória.

A paródia, no entendimento de Jameson (1985, p.18) ganha outra acepção. No pós-modernismo passa a ser substituída pelo pastiche. Tanto pastiche quanto paródia envolve imitação ou, melhor ainda, o mimetismo de outros estilos, particularmente dos maneirismos e tiques estilísticos de outros estilos.

É evidente que a literatura moderna em geral oferece campo especialmente fértil para a paródia, visto que a maioria dos escritores modernos, como Luzilá Ferreira (2002, p.48), têm em sua totalidade se sobressaído pela invenção ou produção de estilos preferencialmente singulares. Nesse contexto, lembramos um intertexto do romance *A garça mal ferida* de Luzilá, em que esta ficcionista faz um trocadilho brincando com os termos Olinda e Olanda: “de Olinda a Olanda não há mais que a mudança de um i em a”; ou recordamos a nota de abertura da obra *Os rios turvos*:

o leitor atento reconhecerá no intertexto o Diálogo das grandezas do Brasil, O Valeroso Lucideno, Gil Vicente, Camões, antigas canções da Península Ibérica. E, sobretudo, o admirável livro da Gente da Nação, do historiador José Antônio Gonsalves de Mello, que me fez conhecer Filipa Raposa. (FERREIRA, 1993, p. 7)

Os estilos citados são diferentes um do outro e, contudo, são cotejáveis nisto: cada um é absolutamente inconfundível; uma vez identificado provavelmente não se deixa mais confundir com qualquer outro. Assim cada um é definitivamente inconfundível; uma vez identificado possivelmente não se deixa mais confundir com qualquer outro.

Assim, conforme Jameson (1985, p.18), a paródia se aproveita da singularidade dos estilos para incorporar suas idiossincrasias e singularidades e criar uma imitação que simula o original. Todavia, o efeito geral da paródia é — quer simpática quer maledicente — ridicularizar a natureza privada dos maneirismos estilísticos bem como seu exagero e sua excentricidade em relação ao modo como as pessoas normalmente falam e escrevem. Assim, subjaz à paródia o sentimento de que existe uma norma linguística, por oposição à qual os estilos dos grandes modernistas podem ser arremedados.

O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor: o pastiche está para a paródia assim como aquela coisa curiosa, a prática moderna de uma espécie de ironia branca, está para o que Wayne Booth citado por Jameson (1995) chama as ironias cômicas e estáveis, isto é, as ironias do século XVIII.

Pelo exposto, Jameson (1995) considera o pastiche uma paródia neutra ou inexpressiva imitação, mas Hutcheon contesta dizendo que não há nada de aleatório ou sem princípio na paródia e que a ironia e o jogo não lhe excluem a seriedade e o diálogo proposto.

Ainda sobre o contraponto entre a paródia e o pastiche, Linda Hutcheon (1991) acrescenta que a paródia exerce-se pela diferenciação com o modelo, enquanto o pastiche faz-se pela semelhança e correspondência à fonte. Recordando a lição de Genette (2006,p.55), a teórica reitera que “a paródia é transformadora no seu relacionamento com outros textos; o pastiche é imitativo”. Chamado de “imitação da forma”, o pastiche permanece geralmente dentro do mesmo gênero que o seu modelo, enquanto essa permanência não se dá com a paródia, pois ela admite a adaptação. Desta forma, o pastiche não é uma imitação de um único texto, mas de um conjunto infinito de textos, implicando mais que o intertexto, o que chamamos interestilo.

Tynianov, Bakhtin e Affonso Sant’Anna sugerem três modelos para explicar a composição da paródia, os quais se baseiam, sobretudo, nos conceitos de dialogismo e de

desvio. Nesses modelos, Sant’Anna (1988, p. 41) busca demonstrar que um texto fundador pode produzir diferentes tipos de variantes que se distinguem na proporção em que se afastam do texto original: “A paródia deforma, a paráfrase conforma e a estilização reforma”.

Ao refletir a respeito da paródia em sua obra *Questões de Literatura e de Estética*, Bakhtin (2002, p. 389) destacou o papel do dialogismo na construção da paródia, a cujo resultado ele chamou “híbrido premeditado”. Com isto, referia-se à inseparabilidade da essência da paródia que, ao mesmo tempo em que dialoga propositalmente com o texto parodiado, não se confunde com ele. Bakhtin (2002, p. 377) acrescenta que normalmente “os gêneros paródicos não pertencem àqueles gêneros que eles parodiam”. Northrop Frye (2000, p. 103) parece ter a mesma astúcia ao sugerir que o gênero paródico alimenta-se de gêneros decadentes e de símbolos desgastados pelo uso.

Hutcheon em *Uma Teoria da Paródia* (1989, p.54) acresce novos elementos a esta visão tradicional da paródia. Distanciando-se da concepção de paródia como um recurso estilístico, que deforma o discurso com o qual dialoga, a teórica sugere que o homem ocidental moderno tem a necessidade de afirmar o seu lugar na difusa tradição cultural que o cerca, levando-o a buscar deliberadamente a incorporação do velho ao novo em um processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos encontrados na ironia e da inversão, como afirmado no excerto abaixo:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vão do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (HUTCHEON, 1989, p. 54).

Portanto a paródia não se distinguiria apenas pelo seu potencial de subverter e de ridicularizar. Na modernidade, a paródia tornou-se a própria via predominante da criação artística. A inversão irônica é o seu *modus operandi*, mas a sua essência está na “autorreflexividade” (Hutcheon, 1989, p. 13), na busca do distanciamento crítico e do diálogo independente com a obra de arte, seja na literatura ou em qualquer outra forma de expressão artística.

A metaficção historiográfica é vista como um ponto comum entre produtor, texto e receptor, constituindo-se dos contextos social, ideológico, histórico e estético. Hutcheon(1991) crê que cada romance transporta em si sementes de uma leitura narcisista, de uma interpretação que se transforma em uma opressão alegórica ou metafórica do processo de articular um mundo literário. Seguindo essa linha, Hutcheon menciona o romance *Dom*

Quixote como o primeiro romance de intenção paródica, onde a consciência da paródia é essencial para sua identidade formal.

Na metaficção paródica, Hutcheon(1984) nos esclarece que a atenção do leitor é voltada para aqueles elementos formais que passam despercebidos pelo leitor familiarizado com a tradição realista mimética. Este processo é denominado pelos formalistas russos de “desfamiliarização”. O jogo paródico pode tornar-se, portanto, essencial ao romance, onde uma obra imita outra num processo infinito de desdobramento paródico, que se aproximaria ou se assemelharia ao conceito moderno de intertextualidade ou de subjetividade textual. A paródia passa a ser, portanto, a repetição com diferença e, na literatura, convida a uma interpretação mais literária, a um reconhecimento de códigos literários e surge da percepção das inadequações de uma determinada convenção. A arte paródica é tanto um desvio das normas como a inclusão das mesmas como material de fundo. Sob a luz da paródia, as formas e as convenções tornam-se fontes de energia e propiciadoras de liberdade.

Na ficção paródica (Hutcheon,1984) autoconsciente, geralmente o circuito de identificação leitor-personagem é cortado. Esta identificação é sacrificada para impelir o leitor a um diálogo ativo com os modelos genéricos do seu tempo, exercício geralmente praticado pelo escritor. Lembrando ao leitor a identidade do livro como um artifício, o texto parodia as expectativas deste leitor, seu desejo de verossimilhança e o torna consciente de seu próprio papel de recriar um universo ficcional – ele deve viver dentro de um universo reconhecidamente ficcional enquanto lê. O ato da leitura torna-se, portanto, um ato criativo que faz parte da própria experiência da escrita. O leitor, como o escritor, torna-se o crítico, sem sacrificar sua relação amadora Eu-Você do texto, o leitor também estabelece um diálogo Eu-Ele [texto] distanciado. Hutcheon (1984) ainda afirma que toda ficção exerce realmente um efeito sobre o leitor em um nível vital e que os textos narcisistas tentam recolocar este efeito; em outras palavras, não é mais importante que o leitor se identifique com personagens ou que se deixe levar para dentro de um mundo ficcional; o ato da leitura, ele mesmo, é a função real, dinâmica, à qual o leitor se submete.

De acordo com Hutcheon (1984), o recurso paródico está relacionado com o que foi denominado de a *mimese* do progresso (onde frequentemente há personagens conscientes de seu estado ficcional). Em algumas obras, a identidade do leitor e das personagens é sempre uma construção artística, ficcional. Em obras onde o narrador aparece como mediador entre o leitor e o mundo do romance, há o reconhecimento de uma distância narrativa subsequente. O leitor é orientado, em termos temporais e espaciais, pela própria narrativa. Nas obras de Luzilá, *Os rios turvos*, *A garça mal ferida* e *No tempo frágil das horas* o narrador orienta o

leitor no que se refere à localização espacial, temporal e a datação. Os personagens são focalizados em espaços que apresentam uma existência concreta. O narrador se utiliza repetidamente das citações de lugares existentes. *No tempo frágil das horas* Luzilá cita nomes de prédios, ruas, praças, teatro, etc, que são coreferenciais ao leitor real.

Manoel Joaquim chegara tarde a Monjope. Passara o dia no Recife, indo do Lamarão ao Palácio, perocrrera ruas com a comitiva do imperador. Preferia voltar, em vez de se quedar no palacete da rua Aurora, embora o Quinca, o primo e condessinha tivessem insistido para que ficasse. (FERREIRA, 2003, p. 44).

Hutcheon (1984) ainda nos exemplifica com o conto *Lost in the funhouse*, de Barth, o narrador direciona a atenção do leitor “para as convenções do realismo convencional – verossimilhança, diálogo, factualidade”. Ela acrescenta que Barth é hoje um dos escritores mais autoconscientes, especialmente no que se refere ao processo diegético e à identidade ontológica fictícia. Sterne *apud* Hutcheon (1984) aparece novamente como o precursor do uso paródico e autoconsciente das convenções novelísticas, tais como “a causalidade dos enredos, o uso de ilustração e notas de rodapé, a exigência do conteúdo moral, aventura, suspense, convenções da época, o poder do autor, as exigências do crítico, a divisão em capítulos, o uso de prefácios, páginas de digressões, uniformidade estilística”

Afonso Romano de Sant’Anna ao desenvolver Teorias de Tynianov e Bakhtin, propõe três modelos para explicar como organizamos a estrutura da paródia, os quais se sustentam nos conceitos de dialogismo de desvio. Nesses modelos, Sant’Anna (1988, p. 41) busca demonstrar que um texto fundador pode produzir diferentes tipos de variantes que se distinguem na proporção em que se afastam do texto original: “a paródia deforma, a paráfrase conforma e a estilização reforma”.

Bakhtin (2002, p. 389), em *Questão de Literatura e Estética* destacou o papel do dialogismo na construção da paródia, a cujo resultado ele chamou de “híbrido premeditado”. Com isso, ele retoma a essência da paródia, que dialoga, simultaneamente, de maneira proposital, com o texto parodiado, não se confundindo com ele. Bakhtin, em seus estudos sobre a paródia, interroga a visão aristotélica de que o gênero teria caráter secundário, e dá à paródia um caráter central na literatura, avaliando os efeitos cômicos em obras literárias, definindo o gênero em oposição à estilização.

Portanto, a paródia não é assinalada apenas pelo seu potencial de subverter e parodiar. A paródia, toma a inversão irônica como recurso de estilístico, mas o seu cerne está

na “autorreflexão” (Hutcheon, 1989, p.13), intencionando um diálogo crítico e autônomo com a literatura ou ainda, com qualquer expressão artística.

A ironia é um aspecto inerente a toda paródia que a diferencia do pastiche ou da imitação. A ironia é uma espécie de paródia de dramatização; é o principal mecanismo retórico capaz de despertar o leitor para essa dramatização proveniente de citações e empréstimos. Esclarecendo melhor, as citações ou empréstimos não são usados para evocar o burlesco ou a apropriação textual, pois de acordo com Hutcheon (1985, p.19) “não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a semelhança no coração da diferença”. Outro aspecto que percebemos por meio da ironia é a inversão proposta na transcontextualização conservando uma distância crítica entre o texto em fundo e o texto que a incorporou. Hutcheon (1985) afirma que a ironia pode ter um fundo humorístico como pode ser depreciativa, pode ser tanto destrutiva como construtiva. Tanto a ironia como a paródia atuam em dois níveis: o primeiro superficial ou de primeiro plano; já o segundo em nível implícito ou de fundo. O reconhecimento desses dois elementos estilísticos se processa por meio do reconhecimento da sobreposição. Destaca duas funções da ironia, como anunciado abaixo:

Voltemos agora às duas funções da ironia: a semântica, contrastante, e a pragmática, avaliadora. Ao nível semântico, a ironia pode ser definida como um assinalar de diferenças de sentido, ou, simplesmente, antífrase. Como tal, paradoxalmente, ela tem origem, em termos estruturais, na sobreposição de contextos semânticos (o que é firmado/ o que é intencionado). Existe um significante de dois significados, por outras palavras. Dada a estrutura formal da paródia, (...) a ironia pode ser vista em operação a um nível microcósmico (semântico) da mesma maneira que a paródia a um nível macrocósmico (textual), porque também a paródia é um assinalar de diferenças, e igualmente por meio de sobreposição (desta vez de contextos textuais, em vez de semânticos). (HUTCHEON, 1985, p.74)

A paródia traz consigo um duplo sentido, uma espécie de ambivalência proveniente de forças conservadoras e revolucionárias que se encontram imbricadas à sua própria natureza.

Passaremos a discutir sobre os discursos da história para compreendermos os artifícios utilizados na escritura de Luzilá

2.2 Os Discursos da História

A literatura, questionadora da história, tem um esquema de referenciarão do passado. A recuperação de um fato histórico feito através da obra de arte sempre gera contestação, pois nessa “visita” ao passado podem-se descobrir “verdades” até então não desvendadas, devido às relações de interesse e poder de “grupos” conservadores. Por vários tempo, exatamente em todo o século XIX, a literatura lançou o romance realista que, em geral, não partia da pressuposição de que a “realidade” social vivida fosse ambígua ou múltipla, ou seja, a partir de uma reflexão cotidiana focada na sensibilidade humana, o sujeito “aceitava” essa realidade como algo natural e invariável, a natureza precária do indivíduo como herança intransponível (HUTCHEON, 1991). Nesse contexto, podemos afirmar que o romance realista fundamenta-se na narração dos costumes urbanos contemporâneos, como a vida íntima e a pública através de perspectivas naturais ou culturais.

A história da literatura contemporânea, estando ligada aos padrões progressistas de representar a arte pelas diferenças, igualmente o caso da literatura pós-colonialista, verificou que era necessário interrogar, ao seu modo, seu contexto social. Por vários motivos como esse, o final do século XX foi marcado por uma atomização das camadas eruditas da arte e consolidou-se a consciência de que a história vinha sendo contada em outra ordem, envolvida sob um misto de interesses e ideologia dos historiadores. Com o surgimento da Nova História, essas verdades históricas foram contestadas, problematizadas (JACOMEL, 2009). E o papel da metaficção historiográfica reside justamente em contrastar essa visão da parte dominante com a visão dos subjugados, ressaltando o caráter narrativo que possui a história, pois, de acordo com Hutcheon (1991), tanto a escrita da história como a ficção partem da verossimilhança e, além disso, “as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa” (1991, p. 141).

Nessa mesma linha de pensamento, encontram-se as reflexões de Hayden White (1995), que também concebe a história como uma espécie de ficção, um discurso narrativo em prosa que combina uma série de eventos presumivelmente ocorridos no passado. Para o crítico e historiador, a história necessita cada vez mais da discussão do problema do conhecimento histórico, de modo que:

[...] enquanto um historiador pode entender que é sua tarefa reevocar de maneira lírica ou poética, o ‘espírito de uma época passada, pode presumir que lhe cabe sondar o que há por trás dos acontecimentos a fim de revelar as ‘leis’ ou os ‘princípios’ de que o ‘espírito de uma determinada época é apenas manifestação ou forma fenomênica. Ou, para registrar uma outra diferença fundamental, alguns historiadores concebem sua obra primordialmente como contribuição para iluminação de problemas e conflitos sociais existentes, enquanto outros se inclinam para suprimir tais preocupações presentistas e tentam determinar em que medida um dado período do passado difere do seu, no que parece ser um estado de espírito bem próximo daquele do antiquário. (WHITE, 1995 p. 20).

O historiador objetiva arranjar e organizar os eventos identificados no passado, mas isso nunca escapa a subjetividade do sujeito historiador. Por isso, a divergência de maior relevância entre a história e a ficção é que o historiador “encontra” suas histórias e as interpreta, ao passo que o ficcionista “inventa” suas histórias a partir de outras. A metaficção historiográfica revela uma leitura alternativa do passado como uma crítica à história oficial. Por isso seu caráter contraditório, pois nega exatamente a veracidade de seu objeto. Recupera e, ao mesmo tempo, recusa os pressupostos históricos. Entretanto, não podemos afirmar que toda história é passível de ser contestada, pelo menos a história contemporânea já admite que a escrita da história, como foi visto em White (1995), também corresponde a uma ficção, uma sequência linguística construída a partir de uma visão particular. Desse modo, estabelece-se uma espécie de contrato entre o escritor e seu objeto, figurando nele um ângulo íntimo, todavia, considerado “verdadeiro”, e entre o escritor e o público, de modo que essa história seja recepcionada como uma verdade parcial.

Nesse âmbito, Hutcheon (1991, p.146) explica que a metaficção historiográfica dá a entender que a verdade e a falsidade não devem ser os pontos de partida para se discutir a ficção. A metaficção historiográfica defende que só existem “verdades”, no plural, e jamais uma só verdade definida. Além disso, o que diferencia a narrativa ficcional da histórica são suas estruturas, as quais são contrariadas pela metaficção.

A relação do historiográfico com o metaficcional põe igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação autêntica e cópia autêntica e cópia inautêntica, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica.

A ficção pós-moderna indica que reescrever ou representar o passado na ficção é- em ambos os casos- apresentá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico. Essa é a ligação dos romances de Luzilá, com sua dupla camada de reconstrução histórica cujas duas

partes são mostradas como uma autoconsciência metafictional. Algumas ficções apresentam história que não se mostram alteradas pelo olhar do leitor; outras se mostram modificadas.

A arte pós-moderna é profundamente autorreflexiva e paródica e a sua ligação com o mundo histórico constitui o que Hutcheon denominou "paradoxo pós-moderno", na medida em que revela a contradição entre o ficcional e a referência histórica, sem tentar resolvê-la. A presença do passado, que constitui a síntese do pós-moderno, busca afirmar a diferença ao invés da identidade homogênea, voltando-se contra todas as forças totalizantes, denominadas "narrativas-mestras" por Lyotard (1979, p.26), que representam justamente a uniformização do saber que o pós-modernismo desafia. Totalizar significa unificar com o intuito de alcançar o poder tendo em vista o controle.

O romance pós-moderno conecta-se, ao que Hutcheon chama de metaficção historiográfica, isto é, a ficção que explica a si própria e, concomitantemente, "escreve" a história. De modo óbvio, esse tipo de ficção traz no bojo a opinião de que não existem hierarquias naturais, mas apenas aquelas que estabelecemos. Dialogando com Hutcheon (1991), Carreira (2001) garante que

Toda metaficção historiográfica tem por característica ser autorreflexiva e, ao mesmo tempo, paradoxalmente ela se aproxima de acontecimentos e/ou personagens históricos. Essa modificação no relato da História através da ficção é o que Antonio Gramsci (*apud* BOSI, 1992, p.7) refere-se como a “*crítica do senso comum e a consciência da historicidade da própria visão do mundo como pré-requisito de uma nova ordem cultural*”.

Carreira (2001) garante, ainda, que a metaficção historiográfica compõe uma releitura do passado sob a ótica contemporânea, tentando uma leitura crítica do passado à luz do presente.

Na metaficção pós-modernista, o interesse de Hutcheon reside no texto, nas manifestações literárias que expressam mudanças sociais e suas consequentes implicações em relação ao leitor. Ela acredita que a ligação entre a vida e a arte foi refeita em outro nível- no processo imaginário do contar a história, e não no produto, na história contada - e o novo papel exercido pelo leitor é o vínculo dessa mudança.

A manifestação literária do século XX é apresentada por Hutcheon (1984) como *mimesis* do processo. Esta última não apresenta rompimento com o romance do século XIX: ela surge como um *continuum* que se desenvolve gradativamente. O papel do leitor, por outro lado, é paradoxal, pois assim como é forçado a reconhecer o artifício da arte no que está lendo, é ainda compelido a participar como cocriador no processo de construção da narrativa.

Esta coparticipação do leitor assemelha-se ao desenvolvimento de sua experiência existencial – o processo – portanto, a metaficção não é um rompimento com a tradição mimética, mas uma revisão crítica da mesma.

Em seu estudo, *O que é Metaficção? Narrativa Narcísica: O Paradoxo Metaficcional* (1984) Hutcheon objetiva investigar tanto as implicações deste fenômeno literário para a teoria do romance, como as possibilidades de categorizar os muitos tipos de autoconsciência textual. Ela tem consciência, no entanto, de que não está propondo uma teoria compreensiva de metaficção e de que os capítulos teóricos que seguem resultam da investigação das teorias dos romances, como elaboradas nos textos narcisistas sob consideração.

Segundo a teórica, a linguagem do romance, em toda ficção, é representacional. Na metaficção, entretanto, este fato é tornado explícito. Enquanto lê, o leitor vive num mundo que é forçado a reconhecer como ficcional. No entanto, paradoxalmente, o texto também requer que ele participe que se envolva intelectual, imaginária e efetivamente na recriação deste texto. Esse é o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio texto é que ele é todo narcisisticamente autorreflexivo, mas não necessariamente autoconsciente. Alguns textos são dieteticamente autoconscientes, outros o são em sua constituição linguística.

Na metaficção o leitor, na concepção de Hutcheon (1984), passa a perceber que toda ficção é um tipo de paródia – “uma repetição com diferença”. O universo recriado por ele deve então ser reconhecido como ficcional e de sua coautoria. Através dessa percepção, sua relação consciente com o texto se define – apesar de livre para interpretar, o leitor é responsável por sua interpretação. Abrimos um parêntesis para dizer que, com a valorização do discurso adotado na escrita de um texto e de sua recepção pelo público leitor, surge a denominada “morte do autor”, conceituada por Roland Barthes citado por Hutcheon que definirá o seguinte modo:

O autor, como uma figura moderna, um produto da nossa sociedade, na medida com que, tenha surgido da Idade Média com o empirismo inglês e a fé pessoal da Reforma, revelou o prestígio do indivíduo, da “pessoa humana”. Destarte, é lógico que, na literatura, tenha sido o positivismo, síntese e auge da ideologia capitalista, que mais atribuiu importância à “pessoa do autor. (BARTHES *apud* HUTCHEON, 1991, p. 106 – 107)

Entendemos que o gerador desse desaparecimento do autor se dará pelo fato de um sujeito sustentar uma linguagem, como podemos confirmar na citação a seguir:

Finalmente, fora da própria literatura (a bem dizer tais distinções se tornam superadas), a linguística acaba de fornecer para a destruição do Autor um instrumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja, necessário

preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ou outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito, vazio fora da enunciação que define, “basta para sustenta” linguagem, isto é, para exauri-la. (BARTHES, 2004, p. 60)

Logo, com a morte do autor, surge o leitor, pois este constituirá um novo texto, uma vez que fará a sua própria leitura.

Na visão de Lyotard (apud Hutcheon, 1991, p.33), o escritor moderno ocupa uma posição de filósofo, pois o texto que ele escreve é regido por regras estabelecidas e não podem ser julgadas por regras determinantes, pois estas regras categóricas são a busca da obra de arte. Deste modo, Foucault (apud Hutcheon, 1991, p.33) salienta que analisar o discurso é ocultar e revelar contradições, mostrando o jogo que está imbricado dentro do próprio discurso, conseguindo expressá-las, incorporá-las a uma aparência temporária.

A eliminação entre a arte de elite e a arte popular constitui outro paradoxo característico da metaficção historiográfica que tem com proposta a ampliação da cultura de massa. Dessa forma, ela se limita a estabelecer uma contradição metalinguística de estar dentro e fora do processo.

A periodização da metaficção historiográfica, para Hutcheon é um empreendimento, pois ao mesmo tempo, suas formas de arte usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convicção de maneira paródica, apontando autoconscientemente, pois os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para a sua representação crítica ou irônica em relação a arte do passado.(HUTCHEON,1991,p43).

No ponto alto das discussões de Hutcheon sobre metaficção historiográfica deparamos-nos com uma generalização das mais importantes do debate histórico entre verossimilhança e ficcionalidade. Ela enfatiza que, na leitura da maioria das obras metaficcionais, o leitor toma conhecimento de que desde que toda ficção é um tipo de paródia da vida, não interessa quão verossímil ela pretenda ser; a ficção mais autêntica e honesta pode muito bem ser aquela que mais livremente reconheça sua ficcionalidade.

Hutcheon crê que cada romance transporta em si sementes de uma leitura narcisista, de uma interpretação que transforma numa opressão alegórica ou metafórica do processo de articular um mundo literário. Seguindo essa linha, citamos a obra de Luzilá, Os rios turvos, como romance de intenção paródica, onde a consciência da paródia é essencial para sua identidade formal. A autora procura (re) apresentar o passado (e não apenas representá-lo), por meio da ficcionalização paródica, irônica e, por vezes, satírica das personalidades e dos acontecimentos históricos. Assim, possibilita um envolvimento entre o leitor e a História que

está sendo (re) escrita, podendo conscientizá-lo acerca das realidades, das várias verdades da política e da História.

Nas obras de Luzilá (*Os rios turvos, A garça mal ferida e No tempo frágil das horas*), observamos que a referida autora dá ênfase aos elementos formais que passam despercebidos pelo leitor que está acostumado com a tradição realista mimética. Este processo é designado pelos formalistas russos de “desfamiliarização”. Nesses romances literários que ressignificam personagens e eventos históricos, o jogo paródico é essencial, pois a obra passa a ser transcrita num processo infinito de desdobramento paródico que se aproximaria ou se assemelharia ao conceito moderno de intertextualidade. Os romances de Luzilá, dessa forma, passam a reescrever uma dada realidade que se repete em diferença. Ou seja, a arte paródica é tanto uma irregularidade das normas como a inclusão das mesmas na obra literária como material de fundo.

Na ficção paródica autoconsciente, geralmente o circuito de identificação leitor-personagem é cortado. Esta identificação é sacrificada para impelir o leitor a um diálogo ativo com os modelos genéricos do seu tempo, exercício geralmente praticado pelo escritor. Lembrando ao leitor a identidade do livro como um artifício, o texto parodia as expectativas deste leitor, seu desejo de verossimilhança e o torna consciente de seu próprio papel de recriar um universo ficcional – ele deve viver dentro de um universo reconhecidamente ficcional enquanto lê. Luzilá em sua obras problematiza a re-apresentação dos fatos históricos para mostrar os efeitos que até hoje são vividos na contemporaneidade. Assim, o romancista consegue ir além do discurso limitado e objetivo de textos históricos, fazendo os leitores não só rememorarem o passado, como também refletirem acerca dele. Por conseguinte, percebemos que, ao utilizar procedimentos da metaficção historiográfica, Luzilá instiga um olhar crítico, não só para a Literatura e para a História, como também para a realidade do leitor. O ato da leitura torna-se, portanto, um ato criativo que faz parte da própria experiência da escrita. O leitor, como o escritor, torna-se o crítico, sem sacrificar sua relação amadora Eu-Você do texto, o leitor também estabelece um diálogo Eu-Ele [texto] distanciado. Hutcheon ainda afirma que toda ficção exerce realmente um efeito sobre o leitor em um nível vital e que os textos narcisistas tentam recolocar este efeito; em outras palavras, não é mais importante que o leitor se identifique com personagens ou que se deixe levar para dentro de um mundo ficcional; o ato da leitura, ele mesmo, é a função real, dinâmica, à qual o leitor se submete.

Hutcheon informa ainda sobre a natureza paradigmática típica da metaficção (os correspondentes ao processo imaginativo e linguístico do leitor), acrescenta à situação outra dimensão – a da liberdade. Esta liberação induzida é sentida tanto pelo leitor como pelo autor.

O crítico fica também livre das restrições de qualquer metodologia única, pois a metaficção carrega em si sua própria estrutura crítica de referência, como parte de seu tema e, frequentemente, de sua forma. Textos autointerpretativos implicam o amálgama das funções de leitor, de escritor e de crítico numa experiência de leitura única e rigorosa. No próximo tópico, abordaremos a intertextualidade como elemento que compõe, também, a tessitura de uma romance metafictional, como é o caso específico dos romances de Luzilá.

2.3 A intertextualidade

O conceito de novidade na Idade Média era associado a algo escandalizante e, motivo de medo para o sujeito que ouve, já que esta prática estava ligada à heresia. Le Goff (2005), nos diz que Santo Tomás de Aquino ficaria apavorado se fosse exaltado inovador. Conforme ele mesmo, tudo aquilo que fazia era voltar às fontes. Porém, há, após essa positividade sobre o “reescrito” um período onde isto é caracterizado como roubo.

Segundo a tradição, as estórias eram roubadas, como Chaucer roubou a sua; ou eram consideradas como propriedade comum de uma cultura ou de uma comunidade. (...) Esses notáveis acontecimentos, reais ou imaginados, ficam fora da linguagem, da mesma forma como a própria história deveria ficar de fora, numa condição de pura ocorrência. (GASS *apud* HUTCHEON, 1991, p.163).

Os textos da literatura e os textos da história são um jogo igualmente limpo. Hutcheon (1991) atenta para o fato de que existe um retorno à ideia de uma ‘propriedade discursiva comum no enquadramento de textos literários e históricos dentro da ficção, mas é um retorno problematizado por afirmações declaradamente metafictionais sobre a história e a literatura como constructos humanos.

A paródia intertextual da metaficção historiográfica¹ mostra as opiniões de vários historiógrafos contemporâneos: ela apresenta uma sensação de presença do passado, mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de textos, de seus vestígios- sejam literários ou históricos. Estas questões nos impulsiona acreditar que o pós-modernismo parece inclinar-se a perturbadoras autocontradições, pelo fato, talvez em detrimento da natureza paradoxal do

¹ A investigação teórica do “amplo diálogo” entre as literaturas e as histórias - e entre os componentes de cada uma das categorias -, diálogo que este constitui o pós-modernismo, foi reelaborada, em parte, por Kristeva *apud* Hutcheon, (1991) que fez com as noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia as múltiplas vozes de um texto. A partir dessas ideias, ela desenvolveu uma teoria formalista sobre a irredutível pluralidade de textos dentro e por trás de qualquer texto específico, desviando o foco crítico, da noção de sujeito (o autor) para a ideia de produtividade textual.

próprio assunto. Newman *apud* Hutcheon (1991, p.164) quer afirmar que o pós-modernismo como um todo é decididamente paródico; por outro lado, afirma que o pós-moderno americano estabelece deliberadamente uma “distância entre ele mesmo e seus antecedentes literários, uma ruptura com o passado, obrigatória – embora às vezes, dominada pela consciência”. Ele está sozinho em sua opinião sobre a paródia pós-moderna como uma forma de irônica ruptura com o passado, mas assim como na arquitetura pós-moderna, existe sempre um paradoxo no âmago desse *pós*; a ironia realmente assinala a diferença em relação ao passado, mas a imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar- textual e hermeticamente – o vínculo com o passado.

Kristeva e seus colegas da *Tel Quel* organizaram um movimento coletivo contra o “sujeito fundamentador”(noção humanista do autor) como fonte original e organizadora do sentido fixo e feitichizado do texto. E naturalmente, isso questiona toda a noção de “texto” com entidade autônoma, com um sentido imanente. Assim, as relações e referências entre os textos provêm do termo Intertextualidade que surge no ano de 1960 por Kristeva, no auge do Estruturalismo. Essas relações são estudadas pela crítica Literária.

De acordo com Hutcheon (1991), os textos podem se referenciar de várias formas: paródia, pastiche, alusão, citação, etc. Porém, a intertextualidade² é a condição primeira da literatura; não há literatura sem intertextualidade literária, que é constituída por diversas vozes para os estudiosos.

A intertextualidade pressupõe um invólucro histórico não centralizado e um alicerce descentralizado e sondável para a linguagem e a textualidade; ao fazê-lo, expõe todas as contextualizações como sendo limitadas e limitadoras, arbitrarias e restritas, auto-abastecedoras e autoritárias, teológicas e políticas. Por mais paradoxal que seja sua formulação, a intertextualidade proporciona um determinismo liberador. (LEITCH *apud* HUTCHEON, 1991, p. 166).

Na intertextualidade paródica sua contestação seria uma “ruptura com qualquer contexto estabelecido, gerando uma infinidades de novos contextos de maneira absolutamente ilimitável.

A intertextualidade é um entrelaçamento de vozes que dá oportunidade ao leitor a conhecer os detalhes sobre a obra, bem como sua gênese que anteriormente não teve como conhecer. Temos a partir daí o surgimento de múltiplas ideias dentro de um único texto, como

² Kristeva (2005) reelabora e transforma a noção de Dialogismo de Bakhtin que postula que a prosa literária é formada por diversas vozes, devido à inerência da polifonia na linguagem, vários pontos de vista, e por isso carrega marcas desses diferentes discursos. O texto literário é um mosaico de citações e que “constitui a absorção e transformação dum texto em outro texto.

alega Hutcheon (1991, p. 163): “A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade tanto literária como mundana”. Para a pesquisadora, o que se distingue entre a paródia pós-moderna e a imitação medieval e renascentista é aparentemente apenas a indicação irônica.

O termo intertextualidade não é usado apenas para se tirar proveito de um útil instrumento conceitual. Esta utilização também marca um campo de referência. Porém sua estrutura teórica que é ao mesmo tempo hermenêutica e formalista é óbvia ao se lidar com a metaficção historiográfica, que exige do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia – a esses vestígios. O leitor é obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado, mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento. Um exemplo é a Filipa Raposa personagem de *Os rios turvos*, de Luzilá, que é não é, ao mesmo tempo, a Filipa Raposa histórica. Só podemos conhecê-la por meios de textos – inclusive que ela mesma escreveu dos quais Luzilá aproveita parodicamente sua estória- moldura, sua trama de sua caracterização.

Barthes definiu o intertexto como a impossibilidade de viver fora do texto infinito, fazendo da intertextualidade a condição da textualidade. Podemos observar esse aspecto através da epígrafe que inicia este tópico, ou seja: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda história conta uma história que já foi contada (ECO *apud* HUTCHEON, 1991, p.167). As histórias que Luzilá reconta são as das personagens Filipa Raposa, Bento Teixeira; e as da história, são a da Inquisição no Brasil, *O Nome da Rosa* recontam são as da literatura (escrita por Borges, Joyce, Eliot e outros) e as da história (crônicas medievais, testemunhos religiosos). Estamos diante de um exemplo parodicamente duplicado da intertextualidade pós-modernista. Todavia, isso não é uma forma duplamente introvertida de esteticismo: conforme podemos ver, as implicações teóricas de metaficção historiográfica coincidem com a recente teoria historiográfica no que se refere à natureza da redação da história como narrativização do passado e a natureza do arquivo como sendo os restos textualizados da história.

Nas palavras de Hutcheon (1991, p.168) a ficção pós-moderna manifesta um deslocamento autoconsciente na direção da forma do próprio ato de escrever. Mas não é só isso, ela não chega “a estabelecer uma relação implícita com esse mundo real que está além dela”, conforme afirmaram alguns. Sua ligação com o mundano ainda se situa no nível do

discurso, mas afirmar isso já é dizer muito. Portanto só podemos conhecer (em oposição a vivenciar) o mundo por meio das narrativas (passadas e presentes) a seu respeito, ou é isso que afirma o pós-modernismo. Ela nos diz que assim como o passado, o presente é irremediavelmente sempre já textualizado para nós (Belsey apud Hutcheon, 1991, p.168), e a intertextualidade declarada da metaficção historiográfica funciona como um dos sinais textuais dessa compreensão pós-moderna. Da mesma forma, a metaficção é duplicada em sua inserção de intertextos históricos e literários. Suas recordações gerais e específicas das formas e dos conteúdos da redação da história atuam no sentido de familiarizar o que não é familiar por meio de estruturas narrativas muito familiares, mas sua autorreflexividade metaficcional atua no sentido de tornar problemática qualquer dessas familiarizações. A correlação ontológica entre o passado histórico e a literatura não é eliminada, mas enfatizada. O passado realmente existiu, mas hoje só podemos “conhecer” esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário.

A teórica compara a arquitetura e a pintura pós-moderna com a metaficção historiográfica por esta ser declarada e resolutamente histórica, embora admita que o seja de uma forma irônica e problemática que reconhece que a história não é o registro transparente de nenhuma “verdade” indiscutível. Este tipo de ficção confirma as visões de historiadores como La Capra (apud Hutcheon, 1991, p. 168), que concordam que o “passado chega na forma de textos e de vestígios textualizados- memórias, relatos, escritos publicados, arquivos, monumentos, etc.”(1991), e que estes textos interagem de formas complexas. Esses aspectos não negam de forma alguma, o valor da redação da história; apenas redefine as condições de valor. A história narrativa foi indagada pela escola dos Annales, na França, entre outras, por apresentar um curto período de tempo, com o indivíduo e com o acontecimento. Porém esse modelo de história narrativa era, também, o modelo do romance realista. Logo a metaficção historiográfica representa um desafio às formas convencionais (correlatas) de redação da ficção e da história, com seu reconhecimento em relação à inevitável textualidade dessas formas.

As implicações ideológicas contraditórias da paródia - transgressão autorizada, ela pode ser considerada conservadora e revolucionária ao mesmo tempo Hutcheon (1991, p.168), fazem-na constituir uma forma apropriada de crítica para o pós-modernismo, que já é paradoxal em sua inserção conservadora e sua subsequente contestação radical com relação às convenções. As metaficções historiográficas como *A garça mal ferida* e *No tempo frágil das horas*, de Luzilá, utilizam a paródia não apenas para recuperar a história e a memória diante das distorções da “história dos esquecimentos”, mas também ao mesmo

tempo , para questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão, que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade.

Quando a paródia está ligada à sátira, ela pode assumir dimensões mais precisamente ideológicas. Mas nesse caso, não há intervenção direta no mundo: é a escrita atuando por meio de outras escritas, outras textualizações da experiência (SAID *apud* HUTCHEON, 1991, p.169). Em algumas situações, a intertextualidade pode ser muito limitada para descrever esse processo; quem sabe interdiscursividade seja o termo mais preciso para as formas coletivas de discurso das quais o pós-moderno se alimenta parodicamente: a literatura, as artes visuais, a história, a biografia, a teoria, a filosofia, a psicanálise, a sociologia, etc. Ela nos esclarece que um dos efeitos dessa pluralização discursiva é o de que o centro da narrativa histórica e fictícia é disperso. As margens e as extremidades adquirem um mesmo valor. O “excêntrico” - tanto como o *off*-centro quando como descentralizado - passa a receber atenção. Aquilo que é “diferente” é valorizado em oposição à “não-identidade” elitista e alienada e também ao impulso uniformizador da cultura de massa. O diferente no pós-modernismo americano vem a ser definido em termos particularizantes como os de nacionalidade, etnicismo, sexo, raça, e escolha sexual. Já para os clássicos canônicos americanos e europeus a paródia intertextual é um dos artifícios de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe média, heterossexual e eurocêntrica. Ela não rejeita sua cultura, por não saber como fazer. O pós-modernismo aponta sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico abuso desse mesmo cânone.

Citamos neste estudo a transtextualidade como um dos elementos pertencentes a metaficção historiográfica considerada como uma modalidade de intertextualidade. Nos tempos de pós-modernidade, era um procedimento habitual a retomada de textos de um autor por outros autores e também a apropriação da história oficial como um recurso para estabelecer um diálogo intertextual com a ficção.

Partindo dos termos dialogismo, de Bakhtin, e intertextualidade, de Kristeva, Genette (2006) propõe o uso de transtextualidade, como “tudo que coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta com outros textos”, apresentando cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. A intertextualidade, já citada anteriormente, é uma relação de copresença entre dois ou vários textos, ou seja, trata da presença de um em outro. Para ele, a relação da metatextualidade liga um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente o citar ou sem o nomear.

O teórico entende por hipertextualidade (outra modalidade de intertextualidade) toda relação que une um texto B(dito hipertexto) a um texto anterior A (dito hipotexto) sobre o qual ele se insere de uma forma que não é a do comentário. O hipertexto, de acordo com o teórico, é todo texto derivado de outro texto anterior por transformação simples (dita transformação apenas) ou por transformação indireta (dita imitação). Ressaltamos que essa derivação pode pertencer tanto a um domínio intelectual quanto a um domínio ficcional, desde que um texto transforme ou imite outro, condição indispensável à gênese hipertextual.

Em uma dada situação, se um autor toma emprestado de outro autor, para imitar seu estilo, para imitar uma figura de estilo ou de pensamento, até um tropo característico, Genette (2006) nos diz que é uma imitação. Ainda nos diz que não podemos imitar de forma igual um texto. O que podemos fazer é um exercício de versão (paródia) ou um exercício de tema (mimotexto). O parodista tem necessariamente ligação com um texto, e acessoriamente com um estilo; de forma inversa, o imitador tem necessariamente ligação com um estilo, e acessoriamente com um texto. Genette (2006) prefere utilizar o termo mimetismo ao invés de imitação; denomina por mimotexto aquele que agencia mimetismos.

No entendimento de Genette (2006), imitar é instituir o código do texto fonte para, definidos seus traços estilísticos e temáticos peculiares, generalizá-lo a ponto de construí-lo uma matriz de imitação a ser utilizado indefinidamente. Por isso só é possível imitar um texto indiretamente, pois só se pode executar seu estilo em outro texto, empregar seu código em outras mensagens.

Genette(2006) utilizando o termo transtextualidade relacionado à ideia do uso de um texto que se encaixa em outro, somando novos sentidos, algumas vezes transformando-o, outras vezes apenas evocando algo ou alguma coisa sem nomeá-lo, trouxe-nos o termo palimpsesto. Sendo este uma página manuscrita, pergaminho ou livro cujo conteúdo foi superficialmente apagado (mediante lavagem ou raspagem), mas não apagando ou ocultando de fato a escrita anterior; outro texto é escrito novamente, normalmente nas linhas intermediárias ao primeiro texto ou em sentido transversal, podendo ser vista a nova escrita sobre a antiga:

Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (GENETTE, 2006, p. 05)

Portanto, a transtextualidade é a correlação existente entre dois ou mais textos e toda troca, transformação, imitação, réplica que possa existir, explícita ou implicitamente, entre eles. Ou nas próprias palavras do pesquisador: “transtextualidade, ou transcendência textual do texto, é tudo o que se coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2006, p. 07).

Logo, através da hipertextualidade, a obra atualiza as questões subjetivas de das personagens da obras de Luzilá. Destacamos, a título de exemplo, a personagem Antonia e as questões relacionadas à história oficial *No tempo frágil das horas*.

Na segunda parte da obra identificamos cenas referenciadoras como o casamento de Maria Amália Carneiro Lins d’Albuquerque de Gaston com o Conde Edmond de Gaston. Na obra em foco fica claro que eles não casaram oficialmente, sendo suspeito o título de conde que possuía. Ambos vivenciavam momentos amorosos intensos:

E a tomava no braço e depositava sobre o leito, despindo-a lentamente, suspirando ante a visão de cada parte do corpo, da pele antes velada. Ela cercava com os braços o outro corpo, cada vez mais familiar, confirmando o que sempre soubera por intuição, a fácil ciência do desejo. *Ó temps, suspende ton vol*, e Jean Edmond perguntava que dis-tu? (FERREIRA, 2003, p. 98)

Genette utiliza o termo de Kristeva como paradigma terminológico, mas o define de forma “restritiva, como uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro.” (GENETTE, 2006, p. 9) A intertextualidade aparece sob a forma da citação, a mais explícita e literal, “com aspas, com ou sem referência precisa”; do plágio, a “menos explícita e menos canônica [...], um empréstimo não declarado, mas ainda literal”; e da alusão, “forma ainda menos explícita e menos literal [...] enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (2006, p.12)

A paratextualidade é formada por: “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos”. (2006, p. 13). A metatextualidade é “a relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo. [...]. É, por excelência, a relação crítica.” (2006, p.15).

A architextualidade: de caráter taxonômico, determina o status genérico de um texto. Geralmente, essa ralação está presente no título ou subtítulo da obra como, por exemplo: Poesias, Ensaaios, Novela.

Conforme o teórico francês, há o que ele denomina de *continuação*, quando uma obra é deixada inacabada devido à morte de seu autor, ou no caso de abandono definitivo, a continuação consiste em acabá-la no lugar do autor, e só pode ser feita por um outro. Já a prolongação preenche outra função, que é em geral explorar o sucesso de uma obra, normalmente considerada em seu tempo como acabada, fazendo-a voltar à atualidade sobre novas peripécias. O hipertexto deve permanecer constantemente no prolongamento de seu hipotexto, que deve somente conduzir a continuidade de alguns dados, como a disposição dos lugares, o encadeamento cronológico, a ocorrência dos caracteres etc.

Genette (2006) ainda reflete sobre a situação do texto complementar, que ora se limita a continuar um texto interrompido, ora executar o programa de intenções que acompanha o texto inacabado. Essa tarefa de dar continuidade ao texto de outro autor é praticamente impossível sem imprimir a marca pessoal do continuador. Nessa situação é comum que o texto tocado pela continuação venha ofuscar seu hipotexto.

Sobre a transformação séria ou, ou transposição, o teórico afirma ser a mais importantes de todas as práticas hipertextuais devido à importância histórica e à qualidade estética das obras transformadas, além do emprego de múltiplos procedimentos. A prática de transposição tem garantido obras de grande valor, com propósitos estéticos e ideológicos tão ambiciosos que chegam a ignorar seu estatuto hipertextual. Essa prática desencadeia uma série de procedimentos transformacionais a ponto de construir hipertextos da maior densidade e consciência, que, ao distanciar-se com demasia de seu hipotexto, nega a face semântica que a caracteriza.

As operações transpositivas podem ser classificadas em formais ou temática, caso altere ou não o sentido da fonte. As intervenções formais são de caráter qualitativo (tradução, versificação, prosificação, transmetrificação e transestilização) ou quantitativo (redução ou ampliação). As intervenções temáticas resultam da transposição diegética ou da transformação pragmática. No ofício de reduzir ou ampliar um texto, ocorrem repercussões na textualidade, pois uma mudança de extensão equivale à alteração na estrutura e no conteúdo da obra. O teórico lembra que não existe transposição inocente, que não modifique de uma maneira ou de outra a significação de seu hipotexto.

A transposição temática altera diretamente a significação do hipotexto. Ele acontece, via de regra, em face de práticas transposicionais diegéticas ou pragmáticas. Na transposição

temática diegese e ação devem ser separadas a fim de que possa transportar uma história para outra instância diegética diferente. A transdiegetização pode gerar mudança tanto de lugar quanto de época da ação, que irá incidir sobre a ação e permitir uma transposição pragmática nada radical. A transposição pode afetar ou não a diegese. Em caso de alterá-la é heterodiegética, em situações contrárias é homodiegética. Uma característica de manutenção diegética é conservar o nome das personagens,, pois mantém seu vínculo a uma cultura da qual procede, ou seja, revela sua presença a uma dada nacionalidade, gênero, família,ideologia, comportamento.

A diferença entre hipertextualidade e intertextualidade, segundo Genette (2006) é o fato de o hipertexto dispor de sua ambiguidade que não apresenta nos intertextos. A duplicidade de leitura do hipotexto permite que ele seja lido sozinho ou em relação a seu hipotexto. Na intertextualidade isso não é aceitável, pois o recurso ao outro texto é indispensável. Apesar de o hipertexto ser autossuficiente por ser leitura, o teórico alerta que não relacioná-lo a seu hipotexto é limitá-lo em sua dimensão múltipla característica.

O objeto hipertextual duplicado pode ser representado pela imagem do palimpsesto, que, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepõe a outro sem dissimulá-lo, que aceita vê-lo por transparência. Para ele, “a hipertextualidade, satisfaz o mérito específico de relançar constantemente as obras antigas em um novo circuito de sentido”. Ele ainda diz que a hipertextualidade realiza a utopia de ser sempre uma e sempre total, dentro de uma rede de relações em que autores formam um conjunto unitário, e os livros formam um conjunto infinito.

Essa teorização da metaficção historiográfica especificada por Hutcheon, pode ser observada na construção dos romances, em estudo, de Luzilá. O romance metaficcional da autora ganha repercussão, pois trabalha os acontecimentos históricos, as problemáticas de uma época acrescentando personagens fictícios, agindo conjuntamente com os históricos, retirando, às vezes, o foco central deste para a construção da trama. Considerando as questões discutidas nesse tópico, analisaremos no próximo capítulo a escrita de Luzilá num contexto contemporâneo.

3 A ESCRITA DE LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO - QUANDO A FICÇÃO INVADE A HISTÓRIA

Os acontecimentos do passado podem ser alterados A história pode ser reescrita... Bem acabamos de descobrir que isso também se aplica ao mundo real.(...) (HUTCHEON)

Neste capítulo focalizaremos a escrita de Luzilá no contexto contemporâneo. Para tanto, abordaremos os aspectos que caracterizam e legitimam a ficcionalização da narrativa literária recriada pela citada autora. Tomaremos, inicialmente, como objeto de estudo a obra *Os rios turvos*, para mostrar minuciosamente como ocorre a ficcionalização da história pautada, em especial, nas teorias de Iser e Costa Lima. As outras obras apontadas para análise serão estudadas seguidamente.

As inovações observadas nos romances históricos no final do século XX revelam na literatura brasileira um processo de desenvolvimento e de transformação. Percebemos que os escritores possuem uma liberdade maior em face dos fatos históricos, mas sem descuidar da documentação historiográfica. Esse aspecto é identificado na escrita de Luzilá que sendo historiográfica mergulha em uma investigação intensa, rigorosa e minudenciada, tanto de caráter de arquivístico como histórico, referente ao período dos fatos narrados nos romances, diferenciando-se dos romances históricos tradicionais.

Para entendermos o caráter moderno da escrita de Luzilá, recorreremos a *La nueva novela histórica latino-americana* (1993), de Seymour Menton. Ele define seis características que distinguem os novos romances históricos dos tradicionais que aparecem em maior ou menor intensidade, sem ser, necessário que todas se localizem numa mesma obra para que se forme um novo romance histórico.

Em nosso entendimento, as características aludidas por Menton são importantes não só para estabelecer se uma obra faz parte ou não do que ele considera novo romance, mas também porque a maioria delas permite caracterizar uma obra como pós-moderna. Julgamos que o romance de Luzilá pode se enquadrar em algumas dessas características por ser uma obra de caráter metaficcional.

A primeira característica enfatiza a representação mimética de determinado período histórico que se subordina, em diferentes graus, à apresentação de algumas ideias filosóficas, segundo as quais é praticamente impossível conhecer a verdade histórica ou a realidade pretérita, além do fato de a história ser cíclica e, paradoxalmente, também apresentar um caráter imprevisível que faz os acontecimentos mais inesperados e absurdos acontecerem. A

segunda destaca a distorção da história, por meio da manipulação do discurso, tal como o exagero dos fatos, a omissão e a descaracterização da imagem temporal por meio de anacronismos. A terceira diz respeito à ficcionalização de personagens históricos conhecidos; a quarta característica ressalta a presença da metaficção, o texto que se autorreferencia, com comentários e explicações do narrador referentes à própria construção da narrativa.

Entendemos a presença, na ficção histórica do final do século XX, da quinta característica apontada por Menton: o uso da intertextualidade nos mais variados graus. A referida característica é empregada pela ficção pós-moderna de uma nova forma porque o texto ou os textos que servem de intertextos, quando são utilizados na nova obra, desaparecem, ou melhor, são reescritos de tal maneira que se torna difícil identificá-los. É importante lembrar que essa nova obra apresenta uma variedade de códigos e é permeada pela metaficção ou metadiscurso. Nas obras de Luzilá são retomados fragmentos retirados de obras de diversos autores da antiguidade Clássica, bem como da Literatura de Informação. Na obra *Os rios turvos*, Luzilá introduz no primeiro capítulo citando um texto de Ovídio que serve de epígrafe, como nota introdutória:

Quid facies hosti, qui sie excludes amantem?
(Que farás contra um inimigo, tu que assim exclus um amante?)
(FERREIRA, 1993, p.11)

A sexta marca do discurso histórico discute a presença dos conceitos bakhtinianos de dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia. O teórico Fernando Ainsa, em *La nueva novela histórica latinoamericana* (1991), ao definir as características do novo romance histórico, ressalta também a tentativa de arcaizar a linguagem, como um dos elementos que caracterizam esse subgênero.

Para entendermos as suposições de Menton, lembramos-nos das relações dialógicas de Bakhtin, que “são um fenômeno quase universal, que penetra toda linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo que tem sentido e importância” (BAKHTIN, 1997, p. 42). O dialogismo é uma das categorias básicas do pensamento de Bakhtin. Através dela o referido teórico estuda o discurso interior, o monólogo, a comunicação diária, os vários gêneros do discurso, a literatura e outras manifestações culturais. De acordo com esse ponto de vista, todo discurso, toda palavra é sempre e fundamentalmente dialógica. E o discurso é a forma de estabelecer relações entre os qualificados agentes históricos, mas só há discurso com a presença de sujeitos históricos. Assim, para que haja relações dialógicas, será necessário que qualquer material linguístico

(ou de qualquer outra materialidade semiótica) tenha entrado na esfera do discurso, tenha sido transformado num enunciado, tenha fixado a posição de um sujeito social.

O conceito de carnavalização é originado da teoria do estudioso russo Mikhail Bakhtin que, após ler a obra de Rabelais, defende a ideia de que toda cultura popular passa por ciclos de demolição das estruturas hierárquicas e dos valores políticos, morais, ideológicos, estéticos, religiosos. Edward Lopes (1999), dando ênfase a Bakhtin, vê o carnaval, que surgiu na Europa nos séculos XVI e XVII como uma forma *vitae*, pessoas simples do povo vivendo duas vidas: uma estruturada no medo e na submissão; outra, na carnavalização. Dito de outra maneira, Bakhtin concebeu o carnaval do final da Idade Média como um festival utópico onde o riso gozava de uma simbólica vitória sobre a morte, a opressão e a paranoia, uma segunda vida, regida pela liberdade. Bakhtin usa o termo carnavalização para referenciar a transposição do carnaval para a linguagem da literatura, uma vez que “o carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos” (BAKHTIN, 1997, p. 122).

Entretanto, para entender o conceito bakhtiniano nesta abordagem, é preciso conceber, também, o “carnaval” como “forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversas matizes e variações, dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares” (BAKHTIN, 1997, p. 122). Deste modo, o carnaval, que pode ser visto como uma espécie de “vida às avessas”, para Bakhtin não deve ser contemplado nem representado, uma vez que se vive nele, “conforme suas leis enquanto essas vigoram” (BAKHTIN, 1997, p. 122). Nesse sentido, Bakhtin também afirma:

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc. ou seja, tudo que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive etária) entre homens. (Idem, p. 123).

Em “*Dialogic Imagination*”, Bakhtin (1983, p. 293) descreve a heteroglossia ou o próprio conceito de voz como interação de múltiplas perspectivas individuais e sociais, representando uma estratificação e aleatoriedade da linguagem; mostrando-nos o quanto não somos autores das palavras que proferimos. O filósofo russo diz que até mesmo a forma pela qual nos expressamos vem imbuída de contextos, estilos e intenções distintas, marcada pelo meio e tempo em que vivemos nossa profissão, nível social, idade e tudo mais que nos rodeia.

Portanto, no interior do complexo caldo da heteroglossia e de sua dialogização é que nasce e se constitui o sujeito que “mergulhado nas múltiplas relações e dimensões da interação socioideológica, vai se constituindo discursivamente, assimilando vozes sociais e, ao mesmo tempo, suas interrelações dialógicas.

Sendo assim, as características do novo romance contemporâneo apresentadas se estendem a quase todas as ficções da pós-modernidade, como confirma Alfonso de Toro, em seu artigo “*Postmodernidad y Latinoamerica*” (1991, p. 451), no qual aponta como característica fundamental da literatura pós-moderna a sua “pluri-codificação”, ou seja,

a “reconstrução”, a “intertextualidade”, a “interculturalidade”, a “historização”, a “recepção/experiência sensual-cognitiva da arte”, a “heterogeneidade”, “subjetividade”, “recreatividade”, “radical particularidade” ou a “diversidade” e em consequência a “universalidade”, como também o “minimalismo”, a “ironia”, o “humor”, a “fragmentação integrada”, a colagem” e um “metadiscurso lúdico”. (1991, p. 451)

Portanto, a intertextualidade, a historização, o humor, a fragmentação, o meta-discurso são algumas das características que o novo romance histórico contemporâneo compartilha com outras narrativas da atualidade, como as narrativas literárias de Luzilá.

Deste modo, o uso da intertextualidade encontra-se presente em obras de diferentes e variadas épocas literárias, sendo utilizada em diversas obras modernistas. Nas obras *Os rios turvos*, *A garça mal ferida*, *No tempo frágil das horas*, Luzilá utiliza a intertextualidade de uma nova maneira porque o texto ou textos que servem de intertextos, quando são reunidos na nova obra, “desaparecem”, isto é, são reescritos de tal forma que se torna difícil detectá-los:

Senhora Virgem mui santa
Vosso amor me vai matar
Estais lá no céu radioso
E eu no mundo a penar.

Se buscais ouvir verdades
Vos contarei mil paixões
Por vossa felicidade
Trabalham mil corações.

Quando me virdes chegar
Pela senda d'amargura
Olhai na minha figura:

Trago o amor por vos amar... (FERREIRA, 1993, p. 21)

O poema acima, retirado de *Os rios turvos*, mostra que Bento, enquanto personagem, fez uso da intertextualidade ao referenciar no final do soneto, a fala do Cristo no “*Breve Sumário da História de Deus*”. O Cristo Falava assim:

Quando me vires levar
Pela rua d’amargura,
Que olhes minha figura,
e o sangue que eu derramar...
(FERREIRA, 1993, p. 21)

Também é importante ressaltar que essas obras, adjetivadas de “nova obra” apresentam uma pluralidade de códigos e é permeada pela metaficção ou metadiscorso.

As obras de Luzilá, em especial *Os rios turvos*, *A garça mal ferida* e *No tempo frágil das horas* são compromissadas com o seu próprio tempo, ao demonstrar a sua preocupação em recriar a história do Brasil colonial para compreender o presente, salientando um novo olhar sobre o passado de personagens que marcaram a história oficial. A escritora ao se debruçar sobre uma personagem principal, ao lhe dar voz e ao acentuar suas características individuais, põe em destaque a sua origem social, as diretrizes culturais, religiosas e morais que presidiram a sua educação. Nos seus romances, os momentos históricos, políticos, religiosos e ideológicos recorrentes no texto tendem a delinear a visão de mundo de uma escrita do final do século XX e início do XXI, que volta o olhar para o passado na intenção de reconstruí-lo e, com isso, entender sua contemporaneidade, como realça Menton (1993) quando se refere à primeira característica do novo romance histórico.

Deste modo, a escrita de Luzilá enquadra-se na categoria de ficção historiográfica, pois ao se deparar com os registros e com os testemunhos deixados pelo tempo, torna o leitor partícipe de uma história que já foi escrita, mas recriada sob a voz do artista, de uma forma particular, pois amiúde se quer crítica. Em suas narrativas, as personagens recriadas, selecionadas da história oficial, demonstram uma verdade que foi construída culturalmente sobre a sua função social, moral e religiosa.

O processo utilizado na arquitetura romanesca de Luzilá nos remete e nos faz rever os atos de fingir de Wolfgang Iser que se caracterizam por darem lugar a determinadas configurações distinguíveis entre si: a seleção que resulta da configuração da intencionalidade do texto; a combinação, na configuração do relacionamento; e o autodesnudamento, na configuração do pôr entre parênteses (*o como se*).

Outro aspecto que se destaca nesse contexto é o efeito estético. A abordagem, aqui, é o da tentativa de verificação do efeito estético que leva não mais o autor, mas o leitor, em consideração. Para Iser nesse processo de interação texto/leitor “o enfoque antropológico pode ser considerado um desdobramento do *reader-response criticism*”, possibilidade de compreensão daquilo “que de fato acontece quando lemos”. Os leitores, segundo o teórico, “estão enredados no texto, sendo possível observarem-se a si mesmos nesse enredamento, o que parece ser determinante de uma necessidade desse fingimento. Em princípio, segundo o autor, uma teoria do efeito estético parece incapaz de explicar essa necessidade, devendo ser ampliada ao ponto em que “o estudo do processamento do texto dá lugar a um estudo do que o meio pode revelar acerca das disposições que caracterizam a constituição humana”. Uma antropologia literária seria um “desdobramento direto da teoria do efeito estético, uma vez que procura responder a perguntas que esta última formulou, mas deixou sem resposta”(ISER,1999,p.66). Ou seja, a antropologia literária poderia vir a constituir-se numa nova modalidade de formulação heurística, vinculada ao fictício e ao imaginário,

àquelas disposições humanas que também constituem a literatura...que existem como experiências cotidianas...seja quando se expressam na mentira e na ilusão que nos conduzem além dos limites da situação em que nos achamos ou além dos limites do que somos, seja quando vivemos uma vida imaginária em sonhos, devaneios ou alucinações (ISER,1999,p.66).

O fictício e o imaginário caracterizando-se como “disposições antropológicas não se confinam à literatura, desempenhando um papel em nossa vida cotidiana” (ISER, 1999, p.66). Se algo de específico se pode apreender da literatura, diz Iser, “consiste no fato de que é produzida mediante uma fusão do fictício e do imaginário”, embora esses elementos, por si mesmos, não possam vir a constituir-se em requisitos fundamentais para a sua existência, emergindo da interação entre eles. Se a literatura “emerge da interação de ambos é também porque nenhum dos dois pode ter seu fundamento definitivamente esclarecido” (ISER, 1999, p. 66). Essa interação (em que o fictício e o imaginário se dispõem mutuamente um no contexto do outro, sob múltiplas formas, maneiras e ramificações) é regulada por regras de uma espécie de jogo, por “uma estrutura capaz de propiciar diferentes tipos de interação, quer entre o texto e o leitor, quer entre o fictício e o imaginário” (ISER, 1999, p. 66).

Luzilá lança um novo olhar sobre a história e atualiza, aos olhos do leitor, a história por outro ângulo, construída agora pelo olhar do ficcionista. Essa característica encontrada em seus romances nos lembra d’*A escrita da história*, de Peter Burke (1991), que concede um novo olhar sobre os estudos históricos. O autor faz uma reflexão sobre as mudanças ocorridas

na história, a partir do aparecimento da corrente chamada “Nova História”, que avalia os modos de escrever o discurso histórico, sugerindo novos temas, entre eles, a história das minorias. A corrente origina-se congregada à *École des Annales* que, objetiva lutar por uma história total, contrapondo-se totalmente ao paradigma tradicional.

Lembramos, a título de exemplo, da trajetória das personagens históricas nas obras:

a) Os rios turvos:

O romance *Os Rios Turvos* traz o poeta Bento Teixeira como personagem central. A obra estrutura-se em 23 capítulos; uma nota na qual a autora antecipa aos leitores a existência de outros textos de caráter literário e histórico; um Translado, documento histórico em que Luzilá transcreve a confissão de Bento Teixeira perante o Tribunal da Santa Inquisição (prova de que o personagem teve existência real); e 11 epígrafes em que é possível, somente através delas, reconstruir a vida do poeta.

A obra não segue com rigor uma ordem lógica, por isso é correto dizer que um acontecimento gera outro acontecimento, constituindo dessa forma dimensões periódicas internas: primeiro, **o espaço**- Bento vem de Lisboa com sua família fugindo da Inquisição e volta para o mesmo local condenado por ela; **a denúncia**- Filipa o denuncia perante ao Santo Ofício. Ela contava aos visitantes que o marido, Bento Teixeira, havia jurado pelas partes vergonhas de Nossa Senhora e termina quando este faz juramento e explica porque o faz, procurando se defender das acusações de plágio, protagonizadas pelos amigos João Pinto e Antônio Madureira; e por último, **a reconstrução da vida de Bento Teixeira**: o maior período de todos. Nesse turno temos de lembrar em nosso pensamento e no texto os principais fatos que marcaram sua existência.

Em relação à trama, a narrativa reconstrói a vida do poeta Bento Teixeira misturando biografia e ficção e aborda também a vida de Filipa Raposa. A história de ambos na narrativa é ressignificada de forma não-linear. Mas para que esse estudo se desenvolva de forma mais metódica, abordaremos a obra numa ordem cronológica para dar mais linearidade aos acontecimentos. a fim de que nosso estudo se estruture de maneira mais organizada.

Bento Teixeira chegou ao Brasil com os pais, cristãos-novos, para fugir da Santa Inquisição, descrita como um dos motivos de profunda preocupação do poeta durante toda narrativa. Vivia bastante angustiado e alimentava a sensação de que seria preso pela Inquisição a qualquer momento.

Durante seus estudos, no Colégio Companhia de Jesus, é ajudado pelo bispo Dom Antônio Barreiras. A partir daí se propõe viver fielmente de acordo com os preceitos católicos. Nesse recinto, faz importantes amigos que lhe servirão mais tarde como testemunhas de defesa perante o Tribunal do Santo Ofício.

É acusado anteriormente ao visitador da Inquisição por ele ter lido a obra *Diana*, de Jorge Montemayor (autor judeu), e também por ter atendido ao pedido de seu sobrinho, Antônio Teixeira, traduzido do latim para o português o livro *Deuterônimo* (livro da Torá, que Javé ditara a Moisés), tarefa essa que só caberia à Igreja. No entanto, não é levado à prisão por essas práticas.

Bento Teixeira casa-se com Filipa Raposa, cristã-velha, mulher sedutora, de cabelos afogueados, bonita, fogosa e inteligente. Essas qualidades fazem de Filipa a mulher mais cortejada em todos os locais por onde passava. Isso faz o poeta temer os olhares masculinos e procurar controlá-la, sem sucesso. Segundo ele previa, as qualidades e os modos de Filipa chamam a atenção de todos. Por conta das maledicências e das supostas traições, Bento se vê obrigado a mudar frequentemente de uma cidade para outra. Até que fixam residência no Cabo: último lugar em que viveram juntos, localizado nas terras de João Paes. O poeta pensava que, nesta localidade, iria afastar a sua bela mulher dos “perigos” do convívio em sociedade e poderia, então, melhor controlá-la.

Todavia, surgem, boatos de que ela o traía com o único homem com quem tinha contato mais direto naquela região, o padre Duarte. Esses rumores levaram Bento a assassiná-la. Ele decide fugir para Olinda e entrega os dois filhos (a quem sempre tratava com frieza por se assemelharem demais com a mãe, ou, talvez, por ter desconfiança quanto à paternidade) e uma carta a João Paes, mas acaba por apresentar-se ao Tribunal Inquisidor.

Recebe ordem de prisão em 12 de agosto de 1595 e exhibe seus conhecimentos, preparando os documentos de defesa. Mas, diante dos Inquisidores, reconhece sua culpa e renuncia suas crenças na esperança de ser libertado. Entretanto, é condenado e enviado a Lisboa. Morre na prisão em julho de 1600. No ano seguinte, a Inquisição permite a publicação da primeira edição da *Prosopopéia*.

A obra ainda nos dá detalhes de que Bento se sustentava com recursos que ganhava ministrando aulas como professor de latim, aritmética e poesia e apresenta o exercício e as dificuldades do poeta na construção de seus versos, o que não acontecia com a esposa que compunha versos e trovas com uma facilidade que lhe fluíam naturalmente.

Após a apresentação do enredo da obra, situamos nossa análise inicialmente nas leituras em Platão, Aristóteles, Luiz Costa Lima e Iser na tentativa de mostrar como a mimesis

de produção norteou e entrelaçou o discurso literário a partir da diferença na obra *Os Rios Turvos* (1993).

A referida obra faz uma crítica ferrenha ao clero; a condição da mulher na época em que está inserida e a guerra dos sexos.

Bento sentia ciúme de Filipa, pois esse sentimento era provocado por sua beleza, por seu rosto “que parecia ter sido traçado por um artista, um artista chegado à perfeição de sua arte...” (Ferreira, 1993, p. 60), além de seus grandes olhos verdes que fascinavam a todos e que o haviam enfeitiçado desde o primeiro momento que a vira. “Um fascínio de serpente, que a gente fixa e que nos fixa ao solo, incapaz de desviar a contemplação, que é atração e medo.” (FERREIRA, 1993, p. 60).

Durante o período do namoro, Bento já se incomodava como Filipa lhe falava dos poetas clássicos. A educação rígida que Bento recebera dos padres, fez com que ele temesse as mulheres, sendo aconselhado a sempre ficar longe, pois era através delas que o pecado surgia.

Ao marcarem o casamento, Filipa declara a Bento que não deseja esperar às bodas para entregarem-se um ao outro. Ela se mostrava ardente, deixando o poeta faminto e o avisa que para ele que não se contentaria com as “brincadeiras de menino” com as quais estavam acostumados durante o noivado.

Filipa é apresentada como uma mulher que possui um considerável grau de erudição por ser leitora de Gil Vicente, Camões e Ovídio, professora, além de escritora de poemas de amor. Ela representa o próprio discurso da subjetividade e do lirismo, num contexto em que as grandes epopeias, representadas por Bento, garantiam-se na preferência do cânone da época. Diante desse forte caráter historiográfico, e por tratar de fatos e personagens históricos bem conhecidos, a obra pode ser considerada como romance metaficcional historiográfico. Logo, a distância entre o tempo da publicação do romance e da história narrada – século XX e século XVI, respectivamente – é fator fundamental para o desencadeamento das significações subjacentes ao texto, o que possibilita a construção de personagens complexas, permitindo uma nova leitura do espaço da mulher na história brasileira.

b) A garça mal ferida

Ao reescrever o passado dentro de um novo contexto, Luzilá interpreta os fatos históricos, confirmando a teoria de White em *Trópicos do Discurso* “Os teóricos da historiografia geralmente concordam em que todas as narrativas históricas contêm um

elemento de interpretação irredutível e inexpugnável” (2001, p. 65). A autora de *A garça mal ferida* (2002) desloca o ponto de vista da narrativa e elege a mulher como sujeito da história, consagra em Pernambuco o romance baseado nas lacunas da história brasileira, focalizado desta vez no episódio da invasão holandesa no Nordeste.

Luzilá cria mais um romance em Pernambuco, o romance baseado nas artimanhas da história brasileira, focado desta vez no episódio da invasão holandesa no Nordeste. Esse romance toma como referencial histórico a literatura de informação como o Diário de um soldado da Companhia das Índias, de Ambrósio Rischoffer (destacado como personagem na trama do romance); O Valoroso Luciderno, de Frei Manoel Calado, reconfigurado como personagem. A narrativa apresenta ainda *Os Diálogos das Grandezas do Brasil*, tempo dos Flamengos, de José Antonio Gonsalves de Mello, e o livro de Gaspar Barleaus sobre os anos de Nassau no Brasil.

A garça mal ferida traz como personagem principal de sua narrativa Anna Paes d’Altro, Senhora do Engenho da Casa Forte no período holandês em Pernambuco, no século XVII. Ana Paes era também chamada de Ana de Holanda, neta do casal Diogo Gonçalves, auditor da gente de guerra em Pernambuco e dona Izabel Fróes (vinda de Portugal com dona Brites de Albuquerque). Anna era partidária da causa holandesa.

Casou-se com dois calvinistas e por ter um comportamento avançado para a época, foi bastante criticada pela sociedade. Diante das adversidades que enfrentava provocadas pelas atitudes avançadas quanto aos seus ideais (lutar por amores e interesses políticos), Anna teve uma posição importante na defesa dos holandeses, durante o tempo da ocupação de Pernambuco, mas a historiografia pouco se interessou em registrar sua participação naquele momento histórico. Não sabemos se isso ocorreu pelo fato de ser mulher ou por ter ficado do lado do invasor.

O curso do romance é conduzido pela amizade entre Anna Paes d’Altro e sua amiga Andresa, filha de Gaspar de Mendonça, senhor do Engenho dos Apipucos. A narrativa é apresentada de forma alternada _ ora pelo fluxo de consciência de Andresa (analepse) ora por um narrador onisciente, em terceira pessoa, e tem o controle da narrativa.

O fluxo de consciência é uma constante nas obras de Luzilá. Em *A garça mal ferida* não podia ser diferente. O fluxo de consciência é o recuso principal para a transformação da trama e a analepse é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos históricos ocorridos anteriormente.

A narrativa nos dá conta de apresentar duas mulheres totalmente diferentes- Anna, é valente e audaz e Andresa, introvertida e reservada- mas ambas eram unidas por fortes laços

de amizade. E possuíam em comum o amor por homens que traziam “o sol nos cabelos, o céu nos olhos” (Ferreira, 2002, p.27), igualmente os de Adrien de Andresa e os de Charles de Anna.

Outra personagem significativa que faz parte dessa narração é o Príncipe Mauricio de Nassau. A personagem Anna rende-se aos seus encantos, transformando-se em contrafação da verdade histórica considerada inabalável de que o holandês invasor representava as forças do mal em contraposição à bondade do colonizador português. De acordo com Wanderley (2008), Mauricio de Nassau foi considerado um príncipe progressista que consentiu o convívio entre pernambucanos (de origem católica) e os holandeses (de religião protestante), deixando ainda os judeus perseguidos pela inquisição em toda a Europa, o benefício da sobrevivência tranquila do seu poder. Conviveram ali holandeses e pernambucanos, como o casal romântico (o holandês Gisbert e a pernambucana Anna Paes), que conta uma história mas com novidades na sua construção. Essas novidades vão da personalidade desta heroína, construída ao largo das características dos heróis oficializados pela história pernambucana e aniquilando a aura dos famosos libertadores de Pernambuco do jugo holandês. A acusação feita a estes “heróis”, como traidores de seus companheiros de raça negra, é também incomum e inaugural no romance de metaficção historiográfica no Brasil. Romance construído sobre o texto da história oficial que senão a ironiza e parodia, opta pela sua violenta desconstrução em versão para cujos fatos apresenta uma outra estória, incluindo-se desta maneira na vertente da metaficção historiográfica.

A citada obra é sua primeira obra ficcional que segue essa linhagem, conta a estória de Anna Paes D’Altro Rumando contra a história oficial do heroísmo pernambucano, a personagem sucumbe ao “charme” holandês, transformando-se em contrafação da chamada verdade histórica inabalável de que o holandês invasor representava o mal, versus a bondade do colonizador português.

c) No tempo frágil das horas

Este romance refaz a trajetória da nobre senhora pernambucana Antonia Carneiro da Cunha. Para escrever esta obra, segundo Luzilá, foi preciso muita pesquisa para recuperar datas e fatos marcantes da vida da personagem. Mas seus amores, desejos, frustrações e pensamentos nasceram todos do talento ficcional da autora, cuja sensibilidade conquista o leitor desde a primeira linha: "Os personagens desse romance existiram de fato, mas as paixões são imaginadas como sempre." É o que diz Luzilá no introito da obra. Antônia era

filha de um grande senhor de engenho pernambucano, que arranhou seu casamento assim que a pegou no colo, recém-nascida. Para que sua riqueza permanecesse na família e seu sobrenome não se perdesse, a menina foi prometida em casamento ao próprio tio, Manoel Joaquim Carneiro da Cunha, 20 anos mais velho, que mais tarde seria nomeado barão de Vera Cruz. Antonia casou-se ainda menina, para enviuvar aos 38 anos, bela como nunca e proprietária do centenário engenho de Monjope, na província de Pernambuco.

O livro retoma um tempo em que as mulheres eram educadas para bordar, cerzir, tocar Chopin ao piano e se guardar para um casamento arranjado. A virgindade era mantida até as núpcias, para ser perdida sem prazer nem informação. Quando casadas, a maior conquista que se poderia alcançar era ver seu nome incluído numa relação de senhoras recomendadas da província, uma lista elaborada pela condessa de Barral, preceptora da princesa Isabel e da imperatriz Leopoldina. Aquelas que tinham dinheiro iam regularmente a Paris, a bordo de navios que levavam mais de um mês para chegar à capital francesa. Jarros de Sèvres, cristais de Baccarat e cortinas de seda tinham que recompensar todo desejo que elas eram obrigadas a reprimir. Outra personagem importante no livro é Maria Amália, sobrinha de Antonia. A moça foi casada com um lorde inglês, mas ficou viúva muito cedo. Por isso, ela acabou se casando uma segunda vez, para desgosto de seus pais, com um conde francês.

Como Antônio não conheceu o prazer de ser cortejada, visto que seu pai lhe arranjara um marido logo ao nascer, ela se deleita ao ver a jovem Maria Amália viver seus amores com relativa liberdade. É desse complexo universo feminino de outra época que trata *No tempo frágil das horas*. No fim, suas personagens ainda encontram a decadência financeira, devido a um conjunto de fatores: o fim da escravidão, o avanço da industrialização, a ascensão dos barões do café em detrimento dos senhores de engenho e o deslocamento do poder econômico do Nordeste para o Sudeste do país.

Esta obra literária partiu de uma fotografia antiga de Antônio que hoje está na casa de Alzira Guerra, uma amiga de Luzilá Gonçalves Ferreira, cujo avô comprara o engenho Tamataúpe, que havia pertencido aos pais da baronesa. Por meio de uma fotografia na parede da sala, Luzilá dá um novo sentido à história de Antonia Carneiro da Cunha. É possível identificar na narrativa aspectos que aglutinam a ficção à história, de modo que o passado funciona como uma tela sobre a qual se projeta a história dessa ilustre Baronesa de Vera Cruz.

Com a ajuda da família da amiga, a escritora recuperou várias histórias que sobreviveram ao tempo. Além disso, foi necessário fazer uma minuciosa pesquisa para compor a trama. No Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco, Luzilá encontrou uma pintura a óleo de Antônio, que a inspirou ainda mais. A autora leu cartas de

sua personagem histórica, tocou objetos que lhe pertenceram e visitou os lugares que ela amava. Só não entrevistou seus descendentes porque Antônia não os teve. A autora diz que o romance histórico “é um jeito de conciliar a paixão pela literatura e uma certa curiosidade nostálgica com relação ao passado, ao modo como viveram as pessoas que me antecederam no mundo, sobretudo as mulheres. Elas tentaram viver e amar, dentro dos limites que lhe eram impostos, e construir um destino de felicidade. Seu silêncio me comove”.

O universo ficcional de Luzilá, através dos atos de fingir, apresenta um “mundo entre-parêntesis” (*o como se*), compondo um imaginário peculiar no conjunto da sua produção literária pelos relacionamentos intratextuais que realiza e pelo delineamento do desnudamento da ficcionalidade e pelos elementos contextuais que foram selecionados.

3.1 Redemoinhos do fictício na narrativa de Luzilá Gonçalves Ferreira

Inicialmente, faremos um retorno à *mimesis* para compreendermos as artimanhas literárias utilizadas no processo de escritura de Luzilá.

O termo *mimesis* apareceu inicialmente com Platão, no princípio da civilização grega. Nesse tempo, a palavra não possuía uma significação única, e foi Platão que lhe conferiu importância fundamental. Para o filósofo, a *mimesis* é exclusivamente cópia, apenas imitação das formas e ideias essenciais, diferenciando-se da verdade real, ou seja, a *mimesis* é verossímil, é falsa e ilusória o que dificulta assim, o discurso filosófico. Para Platão ela deve ser ajustamento do sensível ao inteligível (o mundo das ideias), isto é, o teórico impõe uma tarefa ao artista (poeta), que antes de tudo é política, o que implica adequar sua ação à uma concepção de estado/indivíduo/sociedade. Ao analisar a *mimesis* como imitação da imitação, Platão deprecia o conceito que é recuperado posteriormente por seu discípulo Aristóteles, que rejeita o conceito dado pelo mestre, e passa a enaltecer o valor da arte exatamente pela autonomia do próprio processo mimético em frente à verdade preestabelecida.

[...] De ontológica a arte passa a ter, com ele, uma concepção estética, não significando mais “imitação” do mundo exterior, mas fornecendo “possíveis interpretações do real através de ações, pensamentos e palavras, de experiências existenciais imaginárias. (COSTA, 1992, p. 6)

Observamos com essa afirmação que a *mimesis* se caracteriza como fábula, distante da perfeição, da verdade primitiva, representando o que “poderia ser”, ou seja, uma verossimilhança que, com Aristóteles assegura a autonomia da arte mimética. Dessa forma, a

Poética passa a ser o primeiro tratado sobre o discurso literário elaborado sistematicamente, identificando-se com a noção de *mimesis* poética.

A *Poética* de Aristóteles apresenta problemas. A primeira delas é o fato de o texto de Aristóteles ser um conjunto de anotações resumidas que era usado como subsídio didático pelo mestre, ao exercer suas atividades como mestre no Liceu. A segunda dificuldade é a incompletude do texto, uma vez que Aristóteles não chega sequer a definir com clareza a *mimesis* em suas anotações. O que fica explicado, portanto, é que o termo é empregado de forma diferente em relação à de Platão, que condena as artes reguladas pela *mimesis* que pressupõe imitação.

Identificamos em Platão um caráter negativo de *mimesis* como imitação, simulacro; já em Aristóteles percebemos um sentido positivo e uma atenção maior ao termo. Como podemos verificar em Duclós (1999), a *mimesis* aristotélica alcança uma dimensão ontológica, por levar em consideração o modo de ser do poeta trágico. Ou ainda, como diz Knoll (1995), “a ação imitativa é o transporte particular para o universal”. Conforme Aristóteles, a poesia é a imitação: *de homens melhores que são representados na tragédia; de homens piores que são representados na comédia.*” Ainda de acordo com Knoll, a *mimesis* do poeta trágico não o torna um simples imitador, ou mero plagiador como está figurado em Platão, e sim, o “imitar aristotélico das ações é uma criação”, uma vez que recupera o mundo nos mesmos moldes pelos quais ele se produz, e isto se dá por intermédio do próprio mundo, conferindo assim à imitação um caráter de atualização ativo e criativo em Aristóteles.

Costa Lima (2000, p. 25) considera a *mimesis* como via de mão dupla—“*ela não só recebe o que vem da realidade, mas é passível de modificar nossa própria visão de realidade.*”

O fato da arte não ser guiada por critérios estabilizadores não nos diz que a obra seja incomparável ao que a envolve. O que ocorre é que ela não é moldada apenas pelo princípio da semelhança, mas também pelo vetor da diferença, em suas

diversas formas, (a distorção, a configuração distinta ou oposta, a negatividade, etc.). Por mais radicais que sejam as formas de diferença, elas sempre mantêm um resto de semelhança, uma correspondência, não necessariamente com a natureza, mas sim com o que tem significado em uma sociedade, com a maneira como a sociedade concebe a própria natureza (COSTA LIMA, 2000, p. 56)

Costa Lima nos conscientiza de que a aceitabilidade da imagem, a diferença que ela privilegia por si não explicariam o interesse que a obra provoca e, portanto, a circulação em

que ela é passível de entrar. Para o teórico, “a diferença só se realiza sobre um “horizonte de semelhança”. Em outras palavras, só percebemos uma diferença pela semelhança a partir de um horizonte sociocultural. A própria diferença só é entendida por alguém que nela encontra ao menos um ponto de semelhança com aquilo de que distinguimos o diferente (Ibidem, p. 56)

A *mimesis* não tem, pois um modelo. A *mimesis* não tem como parâmetro “critérios estabilizadores”, mas isso não significa que a obra não possa ser comparada ou relacionada com o que “a molda”. A semelhança é relacionada ao horizonte sociocultural, para o teórico devemos compreender a “outra natureza” do sistema Kantiano em correspondência com as formas de classificação da sociedade abordadas por Durkheim (1903) citado por Costa Lima (2000, p. 57) “toda classificação implica uma ordem hierárquica de que nem o mundo sensível, nem nossa consciência nos oferecem o modelo”. Costa Lima (2000) acrescenta: “a forma de classificação, com o privilégio do simbólico sobre o fluxo dos eventos e a configuração de valores que orientam a conduta social, constitui o fundo da semelhança (*homoiosis*) sobre o qual operam as diferenças da *mimesis* (COSTA LIMA, 2000, p. 57). A *mimesis* traz em si outro que a alimenta, que aparece com o resto que se mantém sobre o princípio da diferença. Não pode ser pensada a partir do indivíduo, quer o produtor, que o receptor. Sempre uma coletividade se faz ouvir. A *mimesis* é teorizável, a partir do confronto (mental e inconsciente) do gesto, da atitude, da inflexão da voz, da disposição do objeto, em suma, do *mímema*, em que se perfaz, com a classificação, com eles são lidos. Por isso o mesmo *mímema*, ao ser recebido por outra forma de classificação, sofre inevitável mudança de leitura (COSTA LIMA, 2000, p. 57).

Para impedir que a apreciação da “outra natureza” da obra de arte seja arbitrária ou normativa, Costa Lima argumenta que o analista olhe para trás e ao redor de si, i.e., para as “formas de classificação empregadas por sua sociedade” capazes de dar sentido “à heterogeneidade do objeto artístico inovador”. A *mimesis* idealizada pelo crítico é diferente de sua formulação antiga por nela não mais existir uma “subordinação conceitual” que a presidia, mas por apresentar uma relação com a classificação social ou “esquematismo cultural” que nela subjaz. (COSTA LIMA, 2000, p.59-60)

Dizemos que a *mimesis* supõe a correspondência que se reconfigura numa gradação indefinida. Temos de entender que a *mimesis* apresenta um traço de atuação mais aparente que é a verossimilhança.

De acordo com Costa Lima (2000), se a ficção não representar a verdade, mas tem por ponto de partida o que os produtores e receptores têm por verdade ou pelo menos o que as formas sociais de classificação assim os fazem considerar. Entendemos que na *mimesis*, a

verossimilhança está relacionada a um modo de classificação socializada, ou seja, significa dizer que ela tanto pode abranger o já esperado (semelhança) ou a divergência (diferença).

A *mimesis* pelo olhar de Costa Lima ancora o texto ficcional nos parâmetros culturais de uma sociedade. O crítico ressalta o papel que as formas sociais de classificação exercem na configuração da *mimesis*:

A obra mimética, portanto, é necessariamente um discurso com vazios (Iser), o discurso de um significante errante, em busca dos significados que o leitor trará. Os significados estão alocados serão sempre transitórios, cuja mutabilidade está em correspondência com o tempo histórico do receptor. Por esta intervenção necessária do outro, o receptor, o produto mimético é sempre um esquema, algo inacabado, que sobrevive enquanto admite a alocação de um interesse diverso do que produziu (COSTA LIMA, 1981, 232).

Pelo exposto acima, os significados transitórios serão alocados ao produto mimético, conforme a posição histórica do leitor. De outra forma, o significado dado pelo receptor estará envolto nas representações sociais ao seu dispor.

Ressaltamos que o significado buscado não se dará somente no leitor, mas principalmente no leitor. Nesse processo, o produtor não é esquecido, apenas o significado emprestado por ele sofrerá alterações quando confrontado com os parâmetros culturais do receptor que são as representações sociais ou as formas de classificação comentadas anteriormente. Costa Lima, ao citar que os parâmetros culturais são articulados e confrontados não está afirmando que o *mímema* estaria relacionado com a realidade. Na *mimesis* existe uma semelhança, mas não reduplicadora. Para que ocorra a recepção da obra a semelhança é necessária, para isso, é preciso que o produto mimético tenha um lastro de contato com o mundo.

A semelhança, na perspectiva de Costa Lima (2000), é uma cena orientadora que não corresponde a uma cena pré-traçada. Os parâmetros servem de balizas e não de cena modelar:

De um modo geral, podemos dizer que a *mimesis* supõe a correspondência entre uma cena primeira, orientadora e geral, e uma cena segunda, particularizada numa obra. Esta encontra naquela parâmetros que possibilitam seu reconhecimento e aceitação (COSTA LIMA, 2000, p. 22).

A cena orientadora é diferente da cena modelar, por esta apresentar um caráter normativo que aquela não apresenta. O que é ao contrário no fenômeno da *mimesis* é a correspondência estabelecida entre uma obra particular - a cena segunda - e parâmetros que

guiam o receptor (COSTA LIMA, 2000, p.22). A cena segunda, particularizada, na obra é a configuração de uma “outra realidade”. Esta seria a estruturação do significado que aquele significante errante busca. O produto mimético faz com que o receptor articule e dialogue seus parâmetros culturais com os da obra, nesse processo a cena segunda passa a ter um significado diverso do que o produtor da obra lhe emprestou.

Na articulação e diálogo entre as duas cenas, a cena orientadora e a segunda, ocorre a organização da *mimesis* de representação e *mimesis* de produção. A semelhança é o vetor principal da primeira; o vetor da diferença é o que prevalece na segunda.

Trazendo essas reflexões para o universo ficcional de Luzilá, acrescentamos que durante a leitura de suas obras de caráter histórico, identificamos a *mimesis* de produção como uma realidade social. Consideramos os romances *os rios turvos*, *A graça mal ferida* e *No tempo frágil das horas* como exemplos de *mimesis* de produção. Para tanto, desejamos entender de que maneira os romances de Luzilá se articulam com os seus contextos históricos e como eles se diferenciam das representações sociais que prevaleciam naquelas épocas. Para cumprir o nosso intento, procuramos compreender as obras como representações-efeito que exigem do receptor a capacidade de encontrar e semantizar os vazios do texto. Recordamos as palavras de Costa Lima em relação aos vazios do texto:

Ao trocar sua posição reprodutora em produtora, a imaginação deixa um vazio dentro da obra, i. e., algo que a imaginação não preenche, não é capaz de explicar. Semelhante a uma falha numa estrutura, este vazio é o lugar de efeitos (Wirkungen) a serem atualizados pelo receptor. A obra de arte, como tem demonstrado a teorização de Wolfgang Iser, impõe, pelo fato de sua própria existência, a suplementação deste efeito. (COSTA LIMA, 2000. P. 67)

O universo ficcional, configurado pelos romances de Luzilá, através de suas personagens, em especial, Filipa Raposa, Anna Paes d’Altro e Antonia Carneiro é resultado de um mundo que não se admite mais como totalidade, considerando as formas de classificação social da época. Ao abordar algumas questões do enredo de *Os rios turvos*, procuramos demonstrar de que maneira o romance em análise constitui-se em uma verossimilhança desviante. Como o texto transgride as representações sociais presentes naquele época?

Começaremos por questionar a posição do narrador nos romances de natureza metafictional de Luzilá. Suas obras, em estudo, aparentemente se apresentam como uma narrativa tradicional, mas observamos ao longo de sua estrutura a utilização de narradores

autoconscientes. Hutcheon (1984) diz que a metaficção textualmente autoconsciente pode nos ensinar não só a respeito do status ontológico da ficção, mas também sobre a complexa natureza da escrita e acrescenta que a atual autoconsciência formal e temática da metaficção é paradigmática da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, onde a autorreferência e o processo de espelhamento infinito são frequentes. A metaficção de Luzilá tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participa assim de sua produção. Nas narrativas pós-modernas, alguns críticos argumentam que a arte pós-moderna não objetiva explorar a dificuldade, mas antes a impossibilidade de se impor um só significado ou uma só interpretação ao texto. No entanto, é verdade que isto acontece pelo controle explícito e autoconsciente da figura do narrador/autor inscrito no texto que parece ordenar, através da manipulação desse texto, uma única perspectiva – única e fechada.

Segundo Hutcheon, na metaficção, o autor está presente – não como criador, mas como produtor inscrito de um artefato capaz de gerar mudanças sociais através de seus leitores. O autor manipulador torna-se uma posição a ser preenchida, uma presença a ser inferida pelo leitor (1984). Com a morte do mito romântico, o autor pensa mais em reescrever do que em criar um texto original. Em virtude disto, a metaficção histórica tornou-se uma das mais populares dentro do gênero. Este tipo de metaficção empenha-se em se situar na história e no discurso, insistindo, ao mesmo tempo, em expressar sua natureza ficcional e linguística autônoma (1984).

É válido ressaltarmos algumas particularidades na escritura de Luzilá que anunciam ser uma arte engajada pelo processo da *mimesis* de produção, na perspectiva textual, como:

1- O romance, como construto de um agente que opera com as palavras, na figura do escritor, ou, em outros termos, a narração, sob o domínio da voz de um narrador, delegaram parte dessa tarefa às personagens silenciadas por muito tempo. É inegável que mulheres, como Filipa Raposa, Anna Paes d'Altro e Antonia Carneiro dentre outras, sempre participaram das narrativas anteriores a esse período, porém, o lugar que ocupavam na literatura (e também, na sociedade), não lhes permitia um posicionamento legítimo. Seu discurso era enviesado e lacunar, não dizia nada do que deveria ser dito: a verdade de tais indivíduos fora, ironicamente, escamoteada, inclusive, no espaço literário que, entre outros aspectos, como o estético e o catártico, propõe ser objeto de construção e debate social.

2- Os múltiplos enfoques dados ao mesmo fato, através das perspectivas de outros personagens que compõem a narrativa de *Os rios turvos* (como Ana Lins, mulher de Bartolomeu Ledo, Maria Maciel- viúva, Isabel Raposa- amante do Frei Damião, Leonor Rodrigues-mãe de Bento);

3- A instabilidade da focalização mostra a precariedade do passado, facilitando o surgimento de múltiplas perspectivas, além de problematizar o conhecimento da história, favorecendo o surgimento de reflexões sobre questões dadas como certas. A história e a literatura, nesta esteira, devem levar o leitor à autorreflexão sobre as verdades absolutas, pois ambas operam a partir dos artifícios disponibilizados pela linguagem.

4- A subversão da história, sua releitura pelas personagens “excêntricas” (citamos Filipa Raposa e Bento Teixeira de *Os rios turvos* e Ana Paes d’Altro de *A garça mal ferida*).

Outra característica que colabora para que ocorra a *mimesis* de produção na escrita de Luzilá, na perspectiva da forma narrativa, é a linguagem plural. As obras de Luzilá, *Os rios turvos*, *A garça mal ferida* e *No tempo frágil das horas* intentam desvelar um momento histórico que não conhecemos por inteiro, para (re) descobrirmos o Brasil. No interior do texto, há diálogos entre as personagens que questionam a sociedade em que nos inscrevemos. Sob esse viés, podemos inferir que o universo ficcional de Luzilá configura uma visão excêntrica do momento histórico, rejeitando o discurso falocêntrico dominante.

O trecho abaixo destacado diz respeito a uma confissão que Filipa faz a sua amiga madre Mariana sobre seu relacionamento com Bento Teixeira:

__Madre, se eu buscasse em outro homem o que não me quer dar meu esposo?
 __Filha minha!
 __Credes que é pecado?
 __Pecado mortal, filha.
 __Mas Bento está fugindo aos seus deveres...
 [...]
 __Deveres, eu te disse deveres. Chamar a isso deveres, a essa coisa que poderia ser tão esplendorosa. Madre, Bento jurou ante o altar que me faria feliz. (FERREIRA, 1993, p. 100-101)

O apetite sexual insaciável de Filipa a faz se transformar em um ser desviante, a enveredar por um caminho obscuro, pouco trilhado por mulheres daquele momento histórico. O diferencial aqui é que ela não se enquadra no contexto social das mulheres casadas, nem tampouco no contexto das mocinhas sonhadoras. Filipa não pode abafar sua sexualidade por esta fazer parte de sua subjetividade feminina. O sexo fazia parte da sua prática de vida como

sujeito dono de sua própria história. Filipa Raposa utiliza também o sexo como forma de poder. Através dele busca a afirmação de sua alteridade como mulher.

Os rios turvos propõem uma nova leitura do passado histórico. Perante o desejo de negar a historiografia oficial, reinventá-la e modificá-la, Luzilá busca uma visão distinta daquela que foi apresentada pela história oficial, revendo a participação da mulher na história do Brasil. Somente através de uma visão destotalizadora que permita ver a conquista do sujeito mulher que se poderá desmascarar a universalidade do discurso crítico tradicional da cultura.

Filipa, na ficção, constrói o seu espaço e o seu discurso. Nesta perspectiva, Bakhtin (1997, p.03) afirma que “o herói tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor”. Nesse sentido, vale lembrar que espaços vazios deixados pelos documentos históricos permitiram a construção ficcional da personagem Filipa Raposa.

Portanto, os diálogos ou as vozes que se expandem na narrativa de Luzilá atravessam as fronteiras entre dois mundos em que sempre se inclui “o mundo que foi ultrapassado e o mundo- alvo a que se visa. (ISER, 1999, p.68)”. Esses diálogos vão questionar o tempo em que se inscrevem a sociedade a qual pertencem, o homem que representam em seu drama coletivo (...). (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 18).

Na concepção de Iser, as vozes ou diálogos vão preencher os “vazios” ou “lacunas” que são ajustados no ato da leitura. A dessimetria é diminuída entre texto/leitor no momento em que essas lacunas são preenchidas.

Se a estrutura básica do texto consiste em segmentos determinados interligados por conexões indeterminadas, então o padrão textual se revela um jogo, uma interação entre o que está expresso e o que não está. O não expresso impulsiona a atividade de constituição do sentido, porém sob o controle do expresso. Expresso este que também se desenvolve quando o leitor produz o sentido indicado. Há um padrão fundamental de interação a ser discernido no próprio texto. Desse padrão, deriva o correlato noemático que se torna uma experiência para o leitor que o incorpora segundo a sua própria compreensão e o identifica como o sentido do texto. Desse modo, o significado do texto resulta de uma retomada ou apropriação daquela experiência que o texto desencadeou e que o leitor assimila e controla segundo suas próprias disposições (ISER, 1999, p.28).

No ato de preenchimento dos vazios do texto, ocorre uma atividade de construção e combinação por parte do leitor. As brechas fazem com que uma conexão dos segmentos seja

realizada ao passo que as negações exigem uma motivação que explique a anulação do que parece familiar.

Outro ponto que referenciamos nas obras de Luzilá são os *semas da* semelhança que informam a maneira como a narrativa se aproxima do narrador clássico, buscando um efeito de verossimilhança que assegure “o entendimento do universo narrado, a fim de que a significação textual não se perca da total opacidade”. “Já os semas da diferença, por sua vez, se instauram com o rompimento, com o efeito de verossimilhança, desnudando-se a ficção como produção simbólica, só indiretamente conectada com o referencial”. (FARIAS, 1992, p.9).

As personagens referenciadas pela história oficial na escrita de Luzilá se constituem em seres problemáticos, cindidos em relação às formas de classificação da sociedade. Filipa Raposa, personagem de *Os rios turvos*, não se adequam às reapresentações sociais daquele período. Pela sua beleza, educação e inteligência, leitora de Camões, Ovídio e Catulo era condenada pela sociedade patriarcal que queria as “matronas decentes” reclusas ao espaço do lar, e também pelo próprio marido (Bento Teixeira).

Vejamos o fragmento abaixo em que Filipa convida Bento para irem ao pátio:

__Vem, vamos ao pátio.

Apoiava-se nele, que lhe sentiu o seio tocar-lhe o braço. Afastou-se um pouco, notou que o seio o tocava de novo: Estaria Filipa fazendo aquilo por ganas de o fazer, ou não o percebia? Lançou-lhe um olhar rápido, o rosto risonho não indicava nada, quase inocente. Culpou-se então pela própria malícia, pela maldade que os padres tanto diziam existir nos corações, pela desconfiança que lhe devia suscitar sempre as mulheres, segundo afirmava eles. (FERREIRA, 1993, p. 62)

A educação rígida que lhe impuseram os padres, fez com que Bento temer as mulheres, sendo aconselhado a sempre ficar longe, pois era através delas que o pecado vinha. Filipa era muito ardente, ferosa, e se sentia livre em cada gesto que cometia. E, Bento não dava conta de satisfazê-la sexualmente. Por isso, é sugerida na narrativa a traição, Filipa o trai infinitas vezes. Logo, podemos considerar que dizer que, para o contexto social do século XVI, Filipa era como uma personagem desviante, que se distancia do padrão de mulheres casadas de uma sociedade caracterizada patriarcal. Com a denúncia que faz do marido ao Santo Ofício, confirmamos mais uma vez um desvio em seu comportamento. Por isso se caracteriza como fora do “modelo de mulher” que deveria se mostrar zelosa ao marido aos olhos da sociedade. O esposo, Bento, pode ser considerado também um personagem desviante em relação às suas práticas religiosas. Tendo sido educado pelos padres, ele deveria

se manter fiel aos preceitos da ideologia cristã, no entanto, na narrativa, sempre se revelou um judeu praticante, e por isso foi perseguido pela Inquisição. Ambas as personagens apresentam-se a nós leitores com suas indeterminações e fraturas, exigindo de nós uma participação nos vazios do texto.

Em relação a Anna Paes d'Altro, personagem de *A garça mal ferida*, dizemos que ela também se constitui como um ser desviante. Na narrativa, Anna Paes se mostra adepta da causa holandesa, mesmo sendo brasileira. Casou, por duas vezes com dois calvinistas, depois de viúva, foi alvo de comentários críticos por sua independência de mulher que vivia à frente do seu tempo. Mostra-se preparada a desafiar as convenções da época e lutar por amores e ideais mesmo sob a rejeição da sociedade. Anna teve papel de destaque na defesa dos holandeses, durante o período da ocupação de Pernambuco e talvez por ser mulher ou por estar ao lado do inimigo, a historiografia pouco se ocupou em relatar sua atuação política:

E logo (Nassau) tirou o ofício a Carlos de Torion, que era seu capitão da guarda, o qual se havia casado com dona Ana Pais, a mais desenvolta mulher de quantas houve no tempo deste cativo, na Capitania de Pernambuco, porque sendo filha de nobres pais, e rica, e havendo sido casada com Pedro Correia da Silva, homem fidalgo; por sua morte vendo-se viúva e moça, foi se casar, ou para melhor dizer amancebar com um calvinista, e quis ser recebida por um predicante desta falsa seita, com grande escândalo ao povo católico[...] e vendo-se viúva deste segundo marido, se tornou a casar terceira vez com Gilberto de Bitte um dos do Conselho político[...] e deu em ser tão inimiga dos portugueses, que ela era o seu acusador para com os do Supremo Conselho, e lhes aconselhava que os roubassem, e matassem a todos (CALADO, 2004, V.I, p. 125).

Entre ter que fugir aos ataques dos luso-brasileiros por ter aderido aos ideais holandeses na batalha da Casa Forte, Anna preferiu ficar no Brasil e honrar a sua terra, mesmo correndo o risco de ter seus bens confiscados.

__E esse Engenho da Casa Forte pertence a minha família há três gerações, ninguém mo tomará. E Gisbert não pensa em quedar-se aqui.
__Partirá?
__Sim.
__E tu?
__Sou brasileira. Quedo-me aqui. (FERREIRA, 2002, p.161)

No tempo frágil das horas Luzilá reconstrói a personagem Antônia Carneiro da Cunha através de um tempo distante, porém diverso. Segundo Lourival Holanda (2006), o retrato patético recolhe a retórica das relações sociais do século XIX, os traços emblemáticos

de um mundo social, com seu sistema simbólico, as regras que presidiram as trocas, os mecanismos de preservação dos bens, as crenças surdas em valores de Sangue, tudo captado pela ousada plasticidade da narradora que vai não só transpor o material encontrado entre parentes e arquivos, como vai magnificar os últimos sobressaltos dessas vidas que o ritmo atual correria o risco de abafar.

A narração dá conta de recobrar as ideias abolicionistas de Antônia e a simpatia de independência de espírito, de revolta contra as convenções políticas de sua mãe, demasiado presa às estruturas socioeconômicas. Ainda, observamos a acolhida das ideias republicanas por parte de referida personagem. Essa atitude mostra o indício de um desvio de comportamento em um período em que o sistema político dominante era a monarquia. Logo entendemos que esse exemplo dá mostra de uma *mimesis* de produção, considerando que ao narrar a história, o autor propõe seu projeto linguístico, como podemos atestar abaixo:

Que pode haver de mais grave que a vergonha da escravidão no país?
 __Fala baixo, filha __fez Maria Arcângela. _Que ninguém te ouça. Sabes
 que esses abolicionistas escondem, detrás de sua bandeira, outra maior: a da
 república. (FRREIRA, 2003, p. 41)

A estrutura social acanhava as mulheres, esse era um motivo para que elas se transformassem em outras. Isso tornava algumas tão vivas e, por isso, às vezes se rebelavam. Conforme Holanda (2006, p. 9), “naquele momento um nome é um corpo: Antonia diz trazer o Engenho Monjope em seu sangue. E isso lhes envenena o curso da vida. Hoje, o nome é um elo, não um laço. A obra recupera um tempo de uma geração que se preparava para o advento da modernidade, por isso, nas palavras de Holanda, uma geração-dobradiça: findava um mundo e acelerava a chegada de outro. As portas abriam-se para as ideias de novo mundo”.

Acrescenta Holanda (2006, p.10) que antes, o efeito de um olhar distanciado para o registro histórico, agora o olhar se reveste de aproximação com relação à realidade contemporânea. Luzilá recompõe para o leitor atual a melodia de um tempo. Os impasses políticos surgem sem ser um problema ao leitor mediano. E, enquanto exhibe uma vida, impõe uma reflexão sobre os valores dessa herança social que repercute ainda hoje, recolocando-a no contexto que foi o seu. E de onde recuperam seu sentido.

Ainda de acordo com Holanda (2006, p.8) o romance *No tempo frágil das horas* arrisca restituir essas vozes – condição primeira para a compreensão e continuidade culturais. Daí a pertinência social do romance: ela mostra a condição humana, em sua banal perenidade. No entanto, através do reconhecimento dela, uma sociedade aumenta o conhecimento de si. E a exigência da promoção de um futuro mais humano. A autora consegue captar muito das

vozes que já retrocedem, como a sombra das coisas. Existências delicadas tecidas entre a ternura do cotidiano e o trágico das ocasiões só sonhadas.... “a minha vida inteira não foi senão isso: a espera do grande amor que nunca se fez. Monjope, janeiro de 1879” (FERREIRA, 2003, p.166).

O romance *No tempo frágil das horas* reconstrói um mundo criado a partir de arquivos, onde o tempo consignou o seu sentido. Com uma conversação imaginária com uma desconhecida real, Antônia Carneiro, a autora e personagem se dão a descobrir num movimento de escritura através de possíveis diálogos que nascem do poder evocatório da própria história narrada. Esses diálogos são, respectivamente, verdadeiros e fictícios. Luzilá eleva a voz do passado que assim se deixa entreouvir no interior de um labirinto de fantasmas, utopias e sonhos. Daí o uso criterioso do tempo condicional que em muitos momentos serve à narradora para dar verossimilhança ao enquadramento de época (HOLANDA, 2006, p.11)

Costa Lima aponta que, se identificarmos a maneira como a sociedade concebe a realidade, “diremos que o próprio da *mimesis de produção* é provocar o alargamento do real”, (2003, p.181). Logo, a *mimesis* de produção consiste em fazer o apenas possível transitar para o real; ou melhor, o que seria tomado como limite entre o possível e o impossível – como a impressão despertada pelo jogo de luzes e sombras- como um possível atualizado.

Em *Os rios turvos*, em *A garça mal ferida* e *No tempo frágil das horas* os *semas da semelhança* informam a maneira como a narrativa se aproxima do narrador clássico, buscando um efeito de verossimilhança que assegure “o entendimento do universo narrado, a fim que a significação textual não se perca da total opacidade”. Já os *semas da diferença*, por sua vez, se instauram com o rompimento, com o efeito de verossimilhança, desnudando-se a ficção como produção simbólica, só indiretamente conectada com o referencial. (FARIAS, 1992, p.9).

As obras de Luzilá, em estudo apresentam-se, aparentemente, como uma narrativa tradicional, pelo uso da terceira pessoa do discurso. Portanto a narrativa se caracteriza na perspectiva de focalização externa, na qual o narrador refere-se de modo objetivo aos eventos e personagens que integram a história, não estando inserido no universo diegético (GENETTE, 1995). Esse foco narrativo usado pela autora provoca um distanciamento (aparente) entre os narradores, fatos e personagens, mas ao mesmo tempo nos faz entender que esse aspecto é apenas um disfarce da escrita de Luzilá, pois em alguns momentos, durante a leitura, observamos que o leitor é informado sobre tudo o que se passa no interior das personagens. O trecho citado abaixo diz respeito a uma passagem em que Filipa e Bento estão alugando um quarto numa pousada em Igarassu:

E quanto ao desconhecido que nos aguarda nesta vila, sentes exatamente o que estou sentindo. Só que não o queres mostrar. Por espírito de contradição. Ela permanecia calada, alheia, já conhecendo o seu homem, já sabedora de onde o levariam aquelas divagações. Ele findaria por afirmar que era uma insensível, uma fingidora. (FERREIRA, 1993, p. 59)

Observamos que a narradora de *Os rios turvos* (1993), propõe uma leitura permeada pelas memórias da personagem Filipa Raposa, que por sua vez se sustentam nas confissões do personagem histórico Bento Teixeira, documento escrito com objetivos bem claros: fugir da morte, com obtenção do perdão, o que exigiu, inclusive, muito cuidado de Bento na sua elaboração, uma vez que devia garantir que se aproximasse daquilo que a inquisição queria ouvir sobre sua vida. Então, a partir das recordações de Filipa, a narradora reestrutura o discurso, invertendo a autoria das memórias, e, deste modo, as brechas deixadas pela história são preenchidas de forma ficcional, numa tentativa de recontar a história.

Nas outras obras, como *A garça mal ferida* e *No tempo frágil das horas*, as narrativas são permeadas pelas personagens históricas Ana Paes D'Altro e Antonia Carneiro da Cunha que, respectivamente, tomam as rédeas da narração como personagens principais, embora saibamos que existe uma narradora oficial que se caracteriza em terceira pessoa.

As narrativas não obedecem a uma ordem linear, ao contrário, vez por outra, somos surpreendidos por uma tomada de flashbacks em que a sequência de acontecimentos só ganha uma ordem lógica quando a reconstituímos numa ordem linear para compreendermos sua tessitura dramática.

O tempo, nas obras de Luzilá, em estudo, é apresentado com uma dupla temporalidade. Recorremos às palavras de Nunes (1988, p.27) para concretizar esse pensamento. De acordo com o teórico, dois tempos, pelo menos, estarão interligados em suas obras: o da história, o do ponto de vista do conteúdo, o do discurso, do ponto de vista da forma de expressão; e o da narração, do ponto de vista do ato de narrar.

No plano da história, o tempo da obra literária é outro que não o real, que podemos chamar de imaginário. Mas este depende do tempo real e subsiste na consecutividade do discurso em que aquele se funda, e à custa da qual aparece ou se descola na medida de sua apresentação através da linguagem.

Nas obras de Luzilá, o tempo da história é pluridimensional não só por permitir retornos e antecipações, por suspender a irreversibilidade, por acelerar ou retardar a sucessão temporal, por não poder ser dilatado em longos períodos de duração, compreendendo épocas e gerações, ou encurtando em dias, horas ou minutos como no romance, mas também porque em geral pluralizamos as linhas de existência dos personagens, e dimensionamos os

acontecimentos e suas relações. Vejamos, a título de exemplo, um fragmento da obra *No tempo frágil das horas*:

A sobrinha escutava o tio e os vinte anos que os separavam desapareciam, e eram uma mulher e um homem, presos a uma mesma magia. Anos depois quando escutava a *Traviata* e já não eram mais tio e sobrinha e sim marido e mulher. (FERREIRA, 2003, p. 24)

No excerto acima, o tempo da história surge sem obedecer à ordem dos acontecimentos, ou seja, a união do tio (Manoel Joaquim) com sua sobrinha (Antonia Carneiro Da Cunha) ocorre muito antes da cena da noite de núpcias. A obra se constitui dessas idas e vindas ao tempo, o que prova o seu caráter múltiplo nesta categoria. No tempo do discurso, a passagem que foi citada anteriormente obedece à linearidade da narrativa. Logo, no plano do discurso, o tempo segue a concreção da escrita tanto no sentido material de seguimento das linhas e páginas quanto no sentido de ordenação das sequências narrativas, dependendo de certa maneira, do ato de leitura e, portanto, do percurso que o leitor realiza no espaço do texto.

Notamos que no decorrer das narrativas de Luzilá, outro tempo, ainda, institui-se: o tempo psicológico. Este caracteriza a maneira como cada personagem experiencia a passagem do tempo cronológico e apresenta a percepção que cada personagem tem da passagem do tempo. Ocorre com o deslocamento dos tempos psicológicos das personagens que se movimentam entre o presente e o passado, simbolizam sujeitos atentos às mudanças e preocupados com o fluxo da história. Vejamos uma passagem em que a Madre fala para Filipa em *Os rios turvos* (1993) sobre o que estão dizendo de Bento:

[...]__Muitas coisas. Soube por um aluno dele, o Domingos Fernandes que se ocupa dos bens de nossa Ordem, em Olinda, que quando Bento ali ensinava, nunca abria a escola aos sábados. Um certo João da Rosa, amigo deste mesmo Domingos Fernandes, contou que estando um dia com o teu marido, e cantando alguém uma cantiga, Bento dissera que a proposição da cantiga era falsa.[...] (FERREIRA, 1993, p. 102)

Em *Os rios turvos*, por exemplo, o tempo diegético situa-se no século XVI, durante a formação da sociedade nordestina e revela-se através de um movimento de *flashback* de Filipa, no qual o passado explica o presente da personagem. O narrador domina o universo diegético, está em todos os lugares e em todos os momentos: “Logo que havia chegado ali, Bento dissera que finalmente alcançaria a paz que havia buscado aqueles anos todos.” (p. 154).

O espaço na narrativa não só caracteriza os aspectos físicos-geográficos, registro de dados culturais específicos, descrição dos costumes e individualização dos tipos humanos necessários à produção do efeito da verossimilhança literária, mas também cria uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação (BARBIEN, 2009). A construção espacial nas obras da autora se dá de forma ativa, pois o espaço é tido como o lugar articulador da história. A percepção deste pelas personagens e seu percurso dão ao leitor uma maior compreensão de sua constituição, ampliando as possibilidades de significação do texto.

O leitor de Luzilá é lançado num espaço geográfico-histórico que o instrumentaliza a conhecer a Olinda do século XVI, Igarassu, suas paisagens, costumes e população. E também, para revelar aspectos da subjetividade feminina, pois segundo Gordo “um indivíduo não é distinto de seu lugar, ele é seu lugar mesmo” (GORDO, 1995, p.21).

De acordo com o exposto, o espaço em que a personagem Filipa ocupa é o seu espaço diferentemente do espaço objetivo projetado em narrativas de *mimesis* de representação. O espaço exemplificado é o da libertação do ser. “Muitas vezes os meninos saíam do riacho, e Filipa se deixava ficar ali, sozinha, a nadar na água clara, a boiar, mesmo quando a noite descia, e então nenhum risco de presença estranha se apresentava, naquele ermo”. (FERREIRA, 1993, p. 164)

A “água” que toca o corpo de Filipa, no excerto acima, simboliza a integração do ser com o cosmo. O ser ocupa lugar no espaço e é, ele mesmo, espaço” (RODRIGUES, 2009, p. 142). Mas espaço marcado pelo tempo, ser ativo-passivo de ações, de eventos, de mudanças ou transformações que se realizam não em um espaço, mas em um tempo-espaço ou espaço tempo.

O espaço na narrativa literária contemporânea se caracteriza pelo imbricamento espaço-temporal experienciado pelo sujeito. Esse espaço é plural. Um espaço percebido que se realiza no presente do imaginário do leitor, onde o passado e o futuro são presentificados. Os acontecimentos do ontem se passam no agora imaginado no ato da leitura.

A narrativa literária de Luzilá no contexto contemporâneo pode ser denominada como narcisística por apresentar uma autoconsciência textual – não traz sentido pejorativo, mas, sobretudo descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas do mito de Narciso. É necessário ressaltar que o termo “narcisista” é empregado por Hutcheon (1984) em relação ao texto, que se caracteriza como introvertido, introspectivo e autoconsciente, e não ao autor. Assim a escrita de Luzilá é narcisística, ainda, por desnudar o fazer literário. Esse desnudamento não deixa de referenciar o processo metaficcional que a autora utiliza em suas

obras. Ela chama a atenção do leitor para a atividade da escrita como um evento dentro do próprio romance, um evento que tem o mesmo peso de significação quanto os eventos da história que conta. Ao mostrar seu sistema ficcional e linguístico ao leitor, a narrativa narcísica transforma o processo de fazer, *de poiesis*, em parte do prazer compartilhado de leitura e construção.

Feita essa abordagem sobre a escrita de Luzilá no contexto contemporâneo, passaremos a investigar a metaficção historiográfica na obra *Os Rios Turvos*.

3.2 A Ficcionalização da História

Ao narrar a obra *Os rios turvos* em terceira pessoa, Luzilá nos lembra da função documental que teve a literatura que se comprovava pelo fato de o romance reportar cenas históricas que de vez em quando se misturavam à ficção. Essa caracterização nos lembra de que o objetivo do discurso literário é a produção e não a realidade estética, mesmo que ele se refere a fatos pertencentes à realidade prática ou à científica. E realidade estética significa problematização da realidade objetiva, seja ela qual for.

O valor da obra literária não está na reprodução pura e simples do real objetivo, nem na análise desse real, mas na solidificação que nasce do encontro privilegiado das forças criadoras, através das quais os fatos adquirem um significado novo e se unem numa coerência estranha à lógica que só existe na arte. Podemos dizer que para que uma matéria qualquer se torne estética, ela sofrerá fatalmente uma metamorfose, na medida em que sua realidade objetiva deixa de ser um fim em si mesmo, para se tornar um meio de aceder a uma outra realidade (FREITAS, 1986, p. 43).

Mesmo que a história seja o fio condutor, o centro em torno do qual as narrativas se organizam, o universo fictício, que com ela convive, tem seu referente próprio, tirado do imaginário do autor, que não apenas se sobrepõe ao histórico, mas interage com ele de várias formas. Luzilá se apodera por vezes da História, com fins especificamente literários: elementos romanescos se interpõem aos elementos históricos, a história se confunde com a História pela ficção.

Em *Os rios turvos* (1993) a intriga gira em torno da vida de Bento Teixeira e de Filipa Raposa e da visita da Santa Inquisição. Bento Teixeira era filho de pais humildes e cristãos-novos. Seria, portanto, um dos filhos desgarrados de David, cuja família abandonou Portugal por conta da perseguição aos judeus. Considerando a pobreza dos pais, Bento ao chegar ao Brasil, na Vila de Salvador na Bahia, foi ajudado pelo bispo Dom Antônio Barreiras

que lhe ensinou latim e o iniciou nas artes. Leu os gregos tais como Ovídio e Aristóteles. Conseguiu estudar no colégio da Companhia de Jesus e fazer algumas amizades que lhe foram úteis mais tarde como testemunha contra as pressões da Santa Inquisição.

Além de narrar à visita da Santa Inquisição, o outro tema da obra é a trajetória amorosa do português Bento Teixeira com a brasileira natural do Espírito Santo, Filipa Raposa, a grande paixão de sua vida e a responsável por seu destino trágico. Ela o denunciou ao Tribunal do Santo Ofício, acusando-o de judeu e péssimo cristão e ainda instigou outras pessoas a fazê-lo. Traiu o marido por várias vezes, obrigando-o a morar em lugares diferentes de Pernambuco.

Podemos observar que a autora articula o jogo narrativo com dois registros: o texto se constrói simultaneamente na intersecção de dois domínios: o da **História** e o da **Ficção**. Na narrativa de *Os rios turvos* (1993) não há concretamente a separação do domínio histórico e do ficcional. Ambos imbricam-se concomitantemente. Para isso Luzilá se utiliza de algumas técnicas de autenticação do discurso. Por técnicas de autenticação do discurso, na concepção de Freitas (1986), compreendemos as referências ou pontos de ligação históricos que inscrevem a narrativa de ficção numa realidade extratextual e reconhecível, como:

a) A localização espacial

A narrativa de *Os rios turvos* se passa em espaços precisos e referenciais, como, Portugal, Olinda e Igarassu. São espaços que tem uma existência concreta, cuja localização pode ser confirmada em qualquer mapa geográfico. As personagens se deslocam sempre em espaços reconhecíveis ligados de uma forma ou de outra à realidade exterior. Filipa e Bento sempre aparecem mudando-se de uma cidade para outra.

b) A datação

Constatamos que a narrativa começa anunciando a data precisa de 1594 no intróito da obra, que diz respeito à confissão de Bento Teixeira. Aqui o narrador do romance se utiliza do processo de datação, que é um recurso utilizado pelos historiadores para inscrever os acontecimentos numa realidade extratextual, historicizando a narrativa, como pode ser demonstrado no excerto abaixo:

Aos vinte e um dias do mês de janeiro de 1594 nesta Vila de Olinda da Capitania de Pernambuco, nas casas de morada do Senhor Visitador do Santo Ofício Heitor Furtado de Mendonça, perante ele pareceu sem ser chamado, dentro no tempo da graça, Bento Teixeira .E por querer confessar suas culpas recebeu juramento dos Santos Evangelhos em que pôs sua mão direita, sob cargo do qual prometeu dizer a verdade.E disse ser cristão-novo natural da cidade do Porto , filho de Manuel Álvares de Barros,cristão-novo, e de sua mulher Leonor Rodrigues, cristã- nova, defuntos de idade de 33 anos, casado com Filipa Raposa, cristã-velha, mestre de ensinar moços o latim e ler e escrever, morador ora nas terras de são João Paes no cabo, freguesia de Santo Antônio. (FERREIRA, 1993, p. 9).

Esse é o texto do Translado da confissão que fez Bento Teixeira, cristão- novo, no tempo da graça em Pernambuco.

c) A Cronologia Longa

Do ponto de vista histórico, são as alusões a fatos passados que teriam de certa forma provocado os episódios da cronologia da narrativa, ou previsões de acontecimentos que deles decorrerão.

Na narrativa de *Os rios turvos* encontramos referências que retomam o passado que vão desde a Inquisição, a vida dos judeus, até acontecimentos recentes, como a convivências de Filipa Raposa e Bento Teixeira, como citado abaixo:

Bento se enfureceu:

__A inquisição, que tu chamas santa, nada tem a ver com o que leio. E se algum dia se der a conhecer esta minha leitura, saberei que és tu que me denunciaste.

__Eu não te denunciarei Bento. Mas conheço quem o fará.

__Quem?

__Teus futuros denunciantes não estão longe daqui. (FERREIRA,1993,p.32)

A passagem transcrita acima é um intertexto do livro Diana de Jorge de Montemayor (escritor judeu).

De acordo com Freitas (1986, p. 5), o prolongamento das narrativas numa cronologia longa tem como por finalidade inseri-las numa história mais vasta, a história total ou global, demonstrando que os acontecimentos só adquirem significado quando se relacionam entre si_ o que constitui uma premissa do discurso da história , onde o acontecimento só tem sentido quando é inserido numa série.

d) A ficcionalização dos personagens históricos

Na narrativa de *Os rios turvos* (1993), identificamos personagens imaginários dividindo o mesmo espaço com os personagens históricos. O texto se utiliza de personagens históricos de identidade comprovada e que assumiram funções confirmadas no acontecimento histórico inserido nas narrativas. Podemos dizer que existem três tipos: os que agem sobre a história, apesar da pequena participação direta nas narrativas; os que são apenas citados, ainda que façam parte dos acontecimentos narrados; e os que pertencem a cronologia longa, funcionando como pontos de referência histórico.

Destacamos entre os primeiros, o Visitador do Santo Ofício, Heitor Furtado de Mendonça³. Sua ação é comunicada, ora pelo narrador, ora pelos demais personagens no interior dos diálogos. Sua vida pessoal ou destino individual não é relatado no romance. Nenhum traço moral ou psicológico nos é dado a conhecer; suas características físicas, quando descritas, são rápidas e obedecem fielmente às informações de que dispomos. Sua presença se justifica somente em detrimento de sua ação na história. Esse tratamento garante ao personagem o caráter de autenticidade. Podemos verificar esse aspecto na citação abaixo através da figura dos judeus e da figura Histórica D. Manuel, o Venturoso:

__ Vendem tudo o que possuem e comprem joias, pois são riquezas que se podem transportar.
[...]
__ Por que dizes isso?
__ Essa gente nos chega escoraçada do reino. Fogem.
__ Por que fogem?
__ Filha, há quase um século D. Manuel, o Venturoso, decretou a expulsão dos judeus de crença de Portugal.
__ Expulsão, mãe?
__ Ele os obrigava desse modo, a se tornarem cristãos-novos.
__ Como obrigar alguém a ser cristão? E eles findaram por se converter?
__ Por força. Mas isso só nas aparências. (FERREIRA, 1993, p. 64)

³ Heitor Furtado de Mendonça, ou Mendonça, teria sido nomeado, no dia 26 de março de 1591 para uma tarefa mais abrangente: comandar uma visitação inquisitorial ao bispado do Brasil (aí incluídas as capitanias do Sul), mais os bispados de São Tomé e Cabo Verde, na costa africana. Partiria logo em seguida, em curto prazo, para a Bahia, aonde chegaria cerca de dois meses e meio depois. Sua visitação limitar-se-ia, contudo, ao Nordeste brasileiro (Bahia, Pernambuco, Paraíba e a Ilha de Itamaracá), posto que a ordem inicial para visitar o sul e as ilhas africanas seria suspensa por extrapolar suas funções e as instruções recebidas do inquisidor-geral e pelo demasiado tempo que gastou em sua peregrinação inquisitorial pelo Nordeste. (ASSIS, 2005, p.1-2)

A pouca importância que é dada ao personagem histórico é a medida da autenticidade necessária, pois se fosse assumida sua importância real, o discurso seria obrigado a dotá-lo de uma contingência que, paradoxalmente, o desrealizaria.

Ressaltamos o personagem histórico Dom Antonio Barreiras, o bispo que iluminou e guiou os caminhos de Bento Teixeira naquela vila de Salvador da Bahia, como exemplificado no enunciado seguinte:

Mais que proteção, deu-lhe roupas, livros, sustentou-o nos estudos. Encorajou o rapaz não somente a aprender latinidade como também os casos e as artes. Depois das missas, levava-o ao palácio e o obrigava a lhe fazer leituras: trechos do breviário, escritos dos padres da igreja e muitas vezes, os clássicos, gregos e latinos. (FERREIRA, 1993,p.27)

Observamos que do personagem acima são mencionadas apenas suas ações de bondade para com o personagem Bento Teixeira. Para sabermos algum informe sobre Dom Antonio, nós, leitores, precisamos recorrer a outras fontes de informação.

Identificamos Bento Teixeira como outro tipo de personagem histórico. Esse personagem é reconhecível e possível de lê-lo, pois foi ele que introduziu a literatura barroca com a obra *A Prosopopéia*.

e) As Entidades e as Referências Históricas

Os romances, como *Os rios turvos* contém alusões a entidades históricas como a Igreja, o estado, aos grupos sociais e/ou políticos de existência comprovada.

f) A utilização de documentos

As informações utilizadas na escritura de *Os rios turvos* e de outras obras de Luzilá como *A garça mal ferida* e *No tempo frágil das horas* são incorporadas ao discurso do narrador, ou justapostos ao discurso transcrito como documentos que são. No primeiro momento, a intenção parece ser simplesmente autenticar as informações veiculadas, atribuindo-lhes uma fonte documental; deste modo as informações transmitidas são frequentemente obtidas através de jornais de existência comprovada. Assim, ao consultar documentos referentes à presença da Santa Inquisição, em Pernambuco, Luzilá Gonçalves Ferreira deparou-se com os autos do processo de Bento Teixeira, e descobriu, através deles, sua esposa *Filipa Raposa* ressignificada em personagem de sua obra, *Os rios turvos* (1993).

Filipa Raposa, cristã-velha e Bento Teixeira, cristão-novo, dois seres tão diferentes, unidos pelas águas dos "rios turvos" do amor, um amor que nem eles conseguiram perceber na sua inteireza ou até mesmo nas suas contradições.

No segundo momento, ocorre a transcrição do conteúdo de documentos e de outras fontes documentais.

g) Os intertextos

O termo intertextualidade não é usado apenas como instrumento conceitual, mas como marcação de referência. A intertextualidade ocorre quando o autor concorda com o texto alheio e deseja apropriar-se dele para defender sua argumentação. Os intertextos selecionados por Luzilá, em suas obras, servem como balizas para que o leitor reconheça não apenas a textualidade do nosso conhecimento do passado, mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento. Os intertextos orientam o leitor em relação aos vestígios do passado.

Não há como recusar que, tanto nos textos dos historiadores quanto no dos escritores, observamos a intertextualidade como produtividade constante para a confecção discursiva. O estudioso da História se baseia em fatos, documentos, em discursos de outros historiadores para construir seu texto. Luzilá se baseia em vários textos que já leu, no discurso histórico que pesquisou; o texto literário não segue nenhum modelo. Ambas as escritas estão repletas de “textos onde se lê, pelo menos”, outro texto. (KRISTEVA, 1974, p. 62)

Vários intertextos aparecem na obra *Os rios turvos*. Alguns enfatizam, sobretudo, a temática do amor: Ovídio aparece várias vezes como epígrafes dos capítulos, o Ovídio degustado por Bento e Filipa em seus serões; Camões de Sôbolos Rios, o Camões dos breves enganos: “Do amor não vi senão breves enganos”; o intertexto bíblico, na história dos judeus, na comparação de Bento a Jonas "a caminho de Nínive, o grande mar", nas citações latinas; nos poemas encomiásticos (escritos por Bento) onde confessava o mistério de um Pai, um Filho e um Espírito Santo, e por fim, na *Prosopopeia* de Bento Teixeira, aquele longo poema que escreveu em Pernambuco, e os versos à maneira de Camões que lhe vinham sempre à mente: “*Cantem, poetas, o Poder Romano Submetendo Nações ao jogo duro...*” (TEIXEIRA apud FERREIRA, 1993, p. 209).

Outro intertexto presente na obra diz respeito aos versos de Gil Vicente retirados do *Auto da alma*: “Alma humana, formada, De nênhuma cousa feita.” (FERREIRA, 1993, p. 23)

Os versos aludem ao estado de espírito do jovem casal: Bento Teixeira e Filipa Raposa. Os vocábulos sugerem ao poeta à completude da alma de ambos.

h) A Pluralidade do Tempo

Ao falarmos do tempo, tudo se embaralha porque não podemos enfeixá-lo em um conceito único. A ideia de tempo é conceitualmente múltipla. O tempo é plural em vez de singular. Todavia, suas várias modalidades não são díspares; embora com alcance diferente, a todas se aplica a noção de ordem (sucessão, simultaneidade) duração e direção, que recobrem, em vez de uma identidade, relações variáveis entre acontecimentos, ora como apoio nos estados do mundo físico, ora nos estados vividos, ora na enunciação linguística, nas condições objetivas da cultura, nas visões de mundo e no desenvolvimento social e histórico.

Genette (1995), em *Discurso da Narrativa*, especifica a natureza do tempo na narrativa. Ele distingue os tempos *da história*, *da narrativa* e *da narração*, entendendo-se que também existe um tempo *da leitura*, este é exterior ao discurso literário. Para o teórico tais tempos constituem o ato de narrar.

Proponho, sem insistir nas razões, aliás, evidentes da escolha dos termos, denominar-se história o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), narrativa propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e narração o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar (GENETTE, 1995, p. 25- 27).

É através da distinção entre tempos que Genette (1995) insiste na necessidade de se focalizar a enunciação como elemento constituinte da obra.

I O fluxo de consciência

Conforme Nunes (1988), o fluxo de consciência⁴ é o eixo principal da transformação do enredo. É considerado uma técnica da narrativa moderna que apresenta a consciência do

⁴ O termo foi adequado da psicanálise (o equivalente em inglês de "stream of consciousness"), tendo sido criado pelo psicólogo estadunidense William James (1842 ? 1910), que pretendia definir a consciência como um processo contínuo, um fluxo, uma correnteza, e não como um processo fragmentado, dividido, fracionado, apresentado como uma corrente. Nesta técnica, a narrativa apresenta-se como um fluxo de consciência que intercepta presente e passado, quebrando os limites

personagem de modo ideal, sem interferência do autor/narrador ou de qualquer elemento externo.

Podemos referenciar que os flashes do imaginário mimetizam os fluxos de consciência das personagens nas obras de Luzilá, o que nos remete às reflexões sobre a própria vida e, principalmente, sobre o momento político brasileiro, oferecendo ao leitor noções da história do período colonial brasileiro. O exposto diz respeito a Bento Teixeira, retirado da obra *Os rios turvos* e que pode ser constatado no trecho abaixo:

Naqueles sonhos, via-se chamado a depor. As testemunhas o acusavam, vindas de todas as partes da terra, e eram não apenas gente branca, conceituada, cristãos velhos, mas também mouros e gentios, que lhe denunciavam as práticas verdadeiras e imaginadas. E também gente da nação, eles próprios correndo o risco de serem condenados, como ele, desejosos de escapar às acusações de hereges que lhe eram feitas. (FERREIRA, 1993, p. 39)

Na ficção de autores contemporâneos verificamos uma subversão do comportamento tradicional do narrador, como podemos verificar no fragmento seguinte:

A tentativa de reproduzir o fluxo da consciência- com sua fusão de níveis temporais-leva a radicalização extrema do monólogo interior. Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento do pronome “ele” e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa para manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. (ROSENFELD, 1996, p.84).

Na narrativa de Luzilá o narrador contemporâneo é colocado no mesmo nível dos personagens. Assim como os actantes estão sempre em busca, a voz do narrador está igualmente à procura de algo. Nas obras de Luzilá, o que se entende é que o narrador uma vez ou outra perde o estatuto de onisciência suprema. Ele não passa de uma voz entre vozes, de uma voz que também se contamina com as angústias vivenciadas pelos personagens.

Assim como os personagens buscam um sentido para a vida, o mesmo faz o narrador, somente que o sentido assume o itinerário da palavra, que procura substituir o vazio. No entanto essa peregrinação do narrador se verifica não através do discurso “literário-libertário”, marcado pela retórica inconsciente, que isola o destino das personagens. Antes pelo contrário, como já se viu o narrador acaba se colando aos seres, que nascem de sua voz.

espaço-temporais. No fluxo de consciência há uma quebra da narrativa que deixa de ser linear por não distinguirmos entre as lembranças da personagem e a situação presente narrada.

Daí acontecer espécie de mimetização: o narrador elabora e incorpora estilos linguísticos próprios dos actantes. O resultado é a supremacia da voz que fala sobre a voz que conta. Vejamos:

E tu Filipa, és ditosa, com o teu marido?
Filipa dissera “sim”, um sim rápido, demasiado rápido seguro. Mas logo explicara, era ditosa porque assim o decidira, ditosa porque trazia em si provisões de felicidade, e o seria em qualquer circunstância. Sua dita independia de Bento, como sua alegria: o marido parecia, mesmo, experimentar um intenso prazer em lhe impedir a felicidade. (FERREIRA, 1993, p. 97)

Ocorre, portanto, uma sutil subversão do comportamento tradicional do narrador. No trecho acima, presenciamos nas palavras de Filipa, o envolvimento do narrador com esta personagem a partir dos sistemas linguísticos.

O metafictício e o historiográfico se encontram nos intertextos dos romances de Luzilá, pois, através deles, as informações sobre o contexto cultural e histórico desse encontro fictício circulam na narrativa. Podemos constatar esse aspecto também através das obras *Os rios turvos* (1993) e *A garça mal ferida* (2002). Em ambas as obras identificamos, na nota de abertura, uma advertência ao leitor:

Em *Os rios turvos*:

O leitor atento reconhecerá no intertexto o Diálogo do Valoroso Luciderno, Gil Vicente, Camões, antigas canções da Península Ibérica. E, sobretudo, o admirável livro *Gente da Nação*, do historiador José Gonsalves de Mello, que me fez reconhecer Filipa Raposa. (DIÁLOGO DO VALOROSO LUCIDERNO apud FERREIRA, 1993, p. 07)

O intertexto citado acima mostra uma possibilidade de interpretação do passado pelos olhos do presente. O que será narrado é anunciado metaforicamente no início da narrativa.

Em *A Garça mal ferida*:

O leitor esclarecido e atento descobrirá no intertexto o Diário de um soldado da Companhia das Índias, de Ambrósio Rischofer; O Valoroso Luciderno, os Diálogos das grandezas do Brasil, o livro de Gaspar Barleaus sobre os anos de Nassau no Brasil e Tempos dos Flamengos de José Antônio. (FERREIRA, 2002, p. 08)

Luzilá nesta nota de abertura esclarece ou adverte ao leitor a matéria que será narrada em sua obra. Essa técnica de narração caracteriza uma forma inovadora dentro dos pressupostos metaficcionais historiográficos em suas obras.

De acordo com as advertências mencionadas acima, percebemos que, ao reunir os fatos históricos do período colonial holandês e da decadência dos engenhos do Brasil, Luzilá, em sua obra, através do fictício, “dá a oportunidade de que este se faça presente no produto verbal do texto, na medida em que a própria língua é transgredida e enganada, para que, no engano da língua, o imaginário, como causa possibilitadora do texto, se torne presente (ISER, 1996, p. 33).

A intertextualidade sendo um entrelace de vozes dá ao leitor a chance de conhecer as minudências sobre a obra, bem como sua constituição que anteriormente não teve como conhecer. Temos a partir daí o surgimento de várias ideias dentro de um único texto, como alega Hutcheon (1991).

Todas as técnicas de autenticação do discurso auxiliam a escrita de Luzilá que ao narrar o passado, desconstrói a cena histórica, propõe a construção de todo um aparato histórico que funciona agora como uma narrativa que passa a ser contada com os olhos do presente.

Queremos nos reportar aqui à Nova História que começou a se interessar por virtualmente toda a atividade humana. “Tudo tem uma história”, tudo tem um passado que pode em princípio ser reconstruído e relacionado ao restante do passado. Daí a expressão “história total”, tão cara aos historiadores dos Annales (BURKE, 2011, p.11). Os historiadores tradicionais pensam na história como essencialmente uma narrativa dos acontecimentos, enquanto a nova história está mais preocupada com a análise das estruturas.

A literatura se apresenta como forma de expressão do conhecimento do mundo e torna-se um instrumento importante, por incentivar a reflexão, valorizar a observação e a participação do ser humano, ampliando-lhe os horizontes culturais e as expectativas de vida. A relação **homem/mundo** torna-se **ação/reflexão** mediada pela linguagem. A linguagem literária apropria-se do mundo empírico e transforma-o em nível de sentido, fazendo com que o indizível se visualize em imagens, como se a linguagem transcendesse a si mesma, num processo de construção de valores. O mundo transformado pelos atos do fingir continua sempre acessível à compreensão humana.

Na concepção de Iser (1996, p.11), a literatura é, pois, uma “articulação organizada do fictício e do imaginário”, posta em ação por meio dos atos de fingir. Estes constituem transgressões dos limites entre o real, o fictício e o imaginário, pois, ao ser repetida no texto, a

realidade perde seu caráter de determinação. Numa direção contrária, o imaginário, que se caracteriza por ser “difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência” (ISER, 1996, p.14), adquire, por meio da configuração textual, uma determinação, um atributo de realidade. O ato de fingir se mostra como a irrealização da realidade e a realização do imaginário.

O texto ficcional contém, mas não se reduz a uma descrição de elementos do real; o ficcional não possui sua finalidade em si mesmo, mas, “enquanto fingido”, concretiza um imaginário que, de outro modo, permaneceria como um difuso campo de possíveis verdades. A literatura passa a ser entendida como resultante da inter-relação entre esses polos, que só podem ser definidos pela recíproca referência aos outros dois, como declarado abaixo :

Se o texto ficcional se refere, portanto à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição, no texto, da realidade, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade se transforma em signo e o imaginário em efeito (Vorstellbarkeit) do que é assim referido. (ISER, 1996, p.14)

Considerando a relação de cada um dos conceitos com os demais como “ato de fingir”, Iser confirma o caráter dinâmico e performático da literatura, já que esses termos são entendidos não por uma fixidez identitária, mas em sua operatividade. Fictício e imaginário são tratados como “fenômenos” cujo “fundamento escapa à apreensão cognitiva” e dos quais se podem alcançar apenas “determinações diferenciais, à medida que cada um se torna contexto para o outro” (ISER, 1996 p.11). Essa triadização refuta a definição comum do ficcional como aquilo que é negação do real. O fictício é “compreendido como um ato intencional, a fim de que, acentuando o seu ‘caráter de ato’, afastemo-nos de seu caráter, dificilmente determinável, de ser” (ISER, 1996, p.34). Do mesmo modo, a noção de imaginário busca circunscrever as maneiras como este se manifesta e opera; trata-se, como afirma Iser, de um programa que visa a “descobrir como funciona”, mais do que de uma tentativa de determinação de identidade. Vejamos o trecho a seguir:

[...] o visitador Heitor Furtado de Mendonça, viera até ali, atravessara a linha equinocial para convencê-los de que o pecado existia sim, e que a Santa Madre Igreja continuava a se lembrara de seus filhos, e chorava pelas ovelhas desgarradas que viviam naquelas plagas , e seu vasto amor se conturbava e gemia, como em dores de parto, pelos filhos transviados , os

relapsos e os hereges, e enviava à Santa Inquisição para convencê-los do pecado, do juízo e da morte.(FERREIRA, 1993, p.13)

Podemos verificar que Luzilá, por ser escritora, utiliza-se do registro documental do mundo empírico, mas a realidade ali já se encontra reestruturada, dando origem a algo novo. A autora, no excerto acima, seleciona uma personagem da história oficial Heitor Furtado de Mendonça, Visitador da Santa Inquisição, agora reinventado na narrativa com conotações novas. Pelos atos de fingir, a autora privilegia um acontecimento dentro do outro. Este acontecimento funciona como um dos fios condutores da obra, e através dele o narrador exprime sua subjetividade, seus pontos de vista, suas ideias pessoais e suas posições.

Os atos de fingir são funções que fazem, no texto ficcional, a “mediação” do real e do imaginário por meio da transgressão de seus limites. Na acepção apresentada por Iser, o texto literário, “como produto de um autor”, é “uma forma determinada de acesso ao mundo”, mas que “não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere” (ISER, 1996, p.16). Portanto, o real é inserido no texto, não pela imitação das suas estruturas de organização, mas por sua “decomposição”. Assim, o primeiro ato de fingir consiste na “seleção” dos “sistemas contextuais preexistentes, sejam eles de natureza sociocultural ou mesmo literária” (ISER, 1996, p.16). Desvinculados de sua “estruturação semântica”, os elementos do real têm seus limites originais “transgredidos” ao serem integrados num novo texto. O ato de seleção é um ato de fingir porque, ao mesmo tempo em que “constitui os campos de referência do texto como sistemas contextuais de contornos nítidos e diferenciáveis” (Iser, 1996, p.17-18), suprime as articulações precedentes e complementa os elementos escolhidos com uma nova articulação. O real, no texto, não repete as mesmas estruturas significantes que tinha antes de ser selecionado e decomposto: “a seleção retira-os desta identificação e os converte em objeto da percepção” (ISER, 1996, p.17). O texto só pode dar a conhecer os seus campos de referência na medida em que os transgride.

Pelas cenas ressemantizadas, Iser afirma existir um “campo de referência” que se forma tanto por aquilo que é atualizado pelo texto, quanto pelo que permanece inativo. Cria-se uma relação transicional de fundo e figura, pela qual presenças e ausências se tornam perceptíveis e potencialmente significativas:

[...] os elementos presentes no texto são reforçados pelos que se ausentaram. Assim o elemento escolhido alcança uma posição perspectivística, que possibilita uma avaliação do que está presente no texto pelo que dele se ausenta. [...] E assim o mundo presente no texto é apontado pelo que se ausenta e o que se ausenta pode ser assinalado por esta presença. (ISER, 1996, p.17)

Os fatos selecionados, como por exemplo, a perseguição de Bento Teixeira pela Inquisição e o adultério cometido por Filipa Raposa, passam por uma relação transacional, o que possibilita o segundo ato de fingir definido por Iser. Os outros acontecimentos que se ausentaram no ato da seleção, não foram apagados, eles servem de parâmetro para a construção do mundo do texto. Pela “combinação” Luzilá institui relacionamentos intratextuais, atribuindo novos sentidos aos elementos selecionados. E, ainda, cria uma ambiguidade sempre presente entre as determinações precedentes ao texto e aquelas dele resultantes. Essa oscilação provoca um “espectro semântico” que não pode ser reconduzido a nenhum dos dois campos.

O autodesnudamento, terceiro momento dos atos de fingir, o mundo representado deve ser tomado *como se fosse*. O imaginário precisa tomar forma. Iser afirma que, através do autodesnudamento, a ficcionalização passa a ser um meio “ideal” para a manifestação do imaginário, por este o “invisível tornar-se concebível”. Segundo o teórico tal processo não existiria caso a ficcionalização “não direcionasse o imaginário”, não assegurasse as condições necessárias para que o processo pudesse acontecer, já que o imaginário não pode inventar nada “(ISER, 1999.73). Luzilá transfigura uma transgressão de limites em *Os rios turvos*, essa transgressão desencadeia a estruturação de outra realidade na obra, os atos de fingir, instigam a configuração ou direcionam a possibilidade de um novo mundo. Para que esse mundo seja visualizado é imprescindível a interferência do imaginário que dará forma à nova realidade que surge na obra.

Feita essa abordagem sobre a escrita de Luzilá no contexto contemporâneo, passaremos a investigar no próximo capítulo a metaficção historiográfica nas obras *Os rios turvos*(1993), *A garça mal ferida* (2002) e *No tempo frágil das horas* (2003).

4 ASPECTOS METAFICCIONAIS HISTORIOGRÁFICOS: AS HISTÓRIAS DE OUTRAS HISTÓRIAS EM LUZILÁ GONÇALVES FERREIRA: *OS RIOS TURVOS*, *A GARÇA MAL FERIDA*, *NO TEMPO FRÁGIL DAS HORAS*

A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado é, em ambos casos, revelá-los ao presente.
(HUTCHEON)

Neste capítulo analisaremos as obras *Os rios turvos* (1993), *A garça mal ferida* (2002) e *no tempo frágil das horas* (2003), na perspectiva da metaficção historiográfica, considerando os aspectos metaficcionais que entram na constituição do seu romance e que legitimam sua escritura. Os elementos metaficcionais que são abordados em suas obras são: a paródia, os discursos da história e a intertextualidade. As obras destacadas são construídas a partir de eventos históricos. Esses eventos se desdobram em outras cenas ressemantizadas de forma a construir uma nova história. A posição de Luzilá Gonçalves Ferreira é a de construir não mais uma obra, mas mostrar que o encanto de sua ficção se manifesta pela produção da diferença, isto é, “pela produção de um texto que repete o primeiro em diferença”, gerando assim uma *mimesis* de produção.

Nossa hipótese é constatar que as obras em análise indicam a nervura da problemática da mulher, colocando-a em tensão pelo viés da *diferença* e também tentar mostrar que nessa obra, Luzilá pretende construir uma nova ordem literária, posto que a própria linguagem se desdobra no processo de ressignificação. Isso se delineia por meio da relação entre a linguagem e o sujeito, uma vez que a repetição diz sobre a linguagem e constitutivamente produz a subjetividade nas figuras de Filipa Raposa Raposa, Anna Paes d’Altro e Antônia Carneiro.

A análise das obras será feita simultaneamente, obedecendo à ordem de abordagem dos elementos metaficcionais.

Iniciamos este tópico fazendo algumas indagações sobre o processo de escritura de Luzilá. Como a autora propõe, em matéria narrativa, a partir de cenas históricas, a recuperação das personagens Filipa Raposa, Anna Paes d’Altro e Antônia Carneiro da Cunha através do processo de metaficção historiográfico? Como a autora provoca, através do processo de metaficção historiográfico, o alargamento do real?

O conceito de metaficção historiográfica, segundo discute Linda Hutcheon (1991), tem por finalidade apropriar-se de personagens e/ou acontecimentos históricos sob a ordem da problematização dos fatos concebidos como “verdadeiros”. Ou seja, o que diferencia a

metaficção historiográfica de um romance histórico é a autorreflexão causada pelo questionamento das “verdades históricas”. Dito de outra forma, o que distingue a metaficção historiográfica do romance histórico é que neste os personagens constituem uma descrição microcós mica dos tipos sociais representativos, enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências no desenvolvimento histórico disso; as figura(s) histórica(s) entra(m) no mundo fictício, dando um tom de legitimação extratextual às generalizações e aos julgamentos do texto, reafirmando a legitimidade de uma norma que transforma o conflito social e político em um debate moral.

Na metaficção historiográfica, os personagens não descrevem minúcias dos tipos sociais representativos; enfrentam complicações e conflitos sem relevância no processo histórico; não importa qual é o sentido disso, mas na trama narrativa, muitas vezes é atribuível a outros intertextos; as figuras históricas se imbricam no mundo fictício dando caráter extratextual às generalizações e aos julgamentos do texto, que são imediatamente atacados e questionados pela revelação da verdadeira identidade intertextual das fontes dessa legitimação, reafirmando uma norma que transforma o conflito social e político em um debate moral (FOLEY, 1986 apud HUTCHEON, 1991).

Podemos ainda acrescentar, em relação às narrativas que o que torna a conceituação de um texto como literário, histórico ou científico, dentre outros requisitos é a forma discursiva adotada. Percebemos que as narrativas em estudo podem ser classificadas como metaficção historiográfica pelo tipo de discurso que foi adotado para a construção do texto.

É pertinente, nesse contexto, distinguirmos o discurso literário do histórico. Enquanto aquele tende à linguagem, o construto linguístico como fonte criadora e reveladora de sua produção, tendo a palavra como ferramenta de trabalho, este busca os fatos, a experiência, a comprovação com base científica, o que será elaborado posteriormente pelo construto linguístico. Portanto, se o discurso histórico traz o signo como primeiro plano, o literário o relega a segundo. Este discurso tem uma peculiaridade ímpar. De outra forma, o discurso literário se constrói e materializa sobre um mundo imaginário (ficcional) e o ponto de partida desse discurso é a ruptura com o mundo da realidade que se instaura a partir da criação de um universo imaginário conduzido pelo narrador.

Luzilá na obra *Os rios turvos*, publicada em 1992, narra a conflituosa história de amor que dá a sua autora o Prêmio da Academia Brasileira de Letras, no mesmo ano em voga. Suas produções caracterizam-se como romances metaficcionais por reconstituir literariamente cenas da história do Brasil: a obra *Os rios turvos* narra a história do período colonial no século XVI; em *A garça mal ferida*, a história de Anna Paes na época da presença holandesa no

século XVII e *No tempo frágil das horas* (2003), a história de Antônio Carneiro da Cunha, século XIX, no período de decadência dos engenhos de Pernambuco em decorrência do surgimento da revolução industrial.

Ainda que os acontecimentos tenham existido como fato, o acesso a eles só foi possível anos depois. Entretanto, essa posse da história só foi recriada nos romances, após pesquisas em documentos materializados em forma de textos. Portanto, foi preciso fazer uma espécie de arqueologização do passado. Este será analisado em sintonia com os elementos metaficcionais.

A pós-modernidade, pontuada por conflitos, encontra, nas narrativas metaficcionais, uma forma de consolidar essa tensão, através da desconstrução de modelos pré-estabelecidos. Os textos de Luzilá em estudo apresentam uma estrutura que desconstrói para reconstruir, firmando o novo sobre o antigo, que é revitalizado, passando a ser visto sob um novo olhar. Fora a oposição entre o novo e o antigo surgem outras, no uso da metalinguagem, e talvez a mais complexa seja a que compreende ficção e realidade. Tudo o que era ligado ao contexto extraliterário, como o autor e a própria criação artística, é transferido para o universo ficcional, rompendo-se, portanto, com determinadas convenções.

A metaficção historiográfica é considerada como a intersecção entre produtor, texto e receptor, constituindo-se os contextos social, ideológico, histórico e estético. Consequentemente, ela ultrapassa a autorreflexão e situa o discurso em um sentido mais amplo, uma vez que é fundamentalmente irônica e crítica em relação ao passado e presente. Entendemos que a metaficção historiográfica subverte a história pela ironia, não pela rejeição. A metaficção é uma reelaboração crítica, pois é esse o papel fundamental da paródia. Contudo, há primeiramente a inserção e só depois a inversão. Na maior parte dessas escritas, é a narrativa que constitui o foco central, e essa serve como desafio, uma vez que mostra a diferença e não a homogeneidade.

A metaficção historiográfica se utiliza de vários recursos, como a paródia, os discursos da história e a intertextualidade. Estes aspectos são organizados com o intuito de caracterizar a escrita de Luzilá dentro dessa proposta da metaficção historiográfica.

Destacamos em primeiro plano a paródia. Esta nas obras de Luzilá se apresenta como uma das características fundamentais de sua escrita metaficcional, posto que incorpora e desafia o objeto parodiado, obrigando a si mesma ter originalidade. A paródia mantém o diálogo entre o passado e o presente através de uma repetição com distância crítica.

Em *Os rios turvos* (1993), ao reelaborar a vida de Bento Teixeira e a de sua esposa Filipa Raposa, utiliza-se do recurso paródia. O referido termo é entendido como uma

imitação que simula o original (JAMESON, 1985). Para escrever essa obra e as outras, a escritora precisou ter conhecimento do acontecimento original, tal como um mímico precisa ter a capacidade de se colocar na pessoa indicada. Vejamos o trecho abaixo:

Ele jurou pelas partes vergonhosas de Nossa Senhora. O visitante olhou a mulher diante dele, em frente à alta mesa negra: pequena, um ar tímido, as mãos cruzadas sobre o peito. Qualquer coisa, entretanto, nos olhos, enormes olhos verdes que ela tentava conservar baixos, desnordeava os que fixavam. Pareciam emitir faíscas, confundindo-se com a chama dos cabelos, a revolta cabeleira escapando do lenço claro, espalhando-se pelos ombros.

— Senhora Dona Filipa Raposa, Vossa Mercê afirma que o dito Bento Teixeira, vosso esposo, jurou pelas partes vergonhosas da humanidade de Nossa Senhora?

[...]

— Se o Senhor Visitador porfia por saber as verdadeiras palavras de que se serviu meu marido, digo-lhe que ele jurou pelo...

O homem a interrompeu:

— Não careceis de repetir as justas palavras que disse. Basta-nos o que declarastes. [...] (FERREIRA, 1993, p.12-13)

Observamos que Luzilá, através do fragmento acima, mostrou-se atenta aos detalhes colhidos nos arquivos sobre a vida de Bento Teixeira e Filipa Raposa. Por isso dá conta de narrar a outra história que se constrói agora pelo olhar de uma ficcionista. Pouco se sabe sobre Filipa na história oficial, mas aqui, a autora a recupera e dá oportunidade de voz no universo ficcional. O discurso paródico se institui a partir do momento que Luzilá em *Os rios turvos* busca desvendar “as verdades” por meio de “outras verdades”, ou seja, as outras verdades que são abordadas na citada obra, como por exemplo, destacamos a perseguição a Bento Teixeira pela Inquisição.

Os rios turvos (1993) apresenta uma temática que delineia a chegada e a importância dos judeus no Nordeste do Brasil, reconstruída pela história recente que conta a história das minorias que ajudam a formar a população brasileira. Essas minorias, na opinião de Hutcheon (1991), são os personagens excêntricos, marginalizados, uma figura periférica, fazendo adoção da ótica da pluralidade, esta só não pode ser considerada tipo. É, enfim, um personagem que rompe com a tradição, com o centro, instaurando o discurso da margem, da não totalidade, da diferença e do descontinuo. Para Hutcheon na metaficção historiográfica, há aproveitamento das verdades e das mentiras do registro histórico, sem reconhecer o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade textualizada, rompendo com a tradição: evolução do consenso para o dissenso reconhece a valorização das diferenças, das

margens, sendo que, há elocução, sem aspirar a ir para o centro, ou sem reivindicar ser o centro.

Através de pesquisas em arquivos aos olhos do leitor, a obra de Luzilá parece provável, pois a autora faz uso de registros conhecidos citados em notas de rodapé com datas, locais, fatos e personagens históricos, tornando o texto mais verossímil, provocando a partir daí a curiosidade e dúvida sobre a verdade do que se conta.

A narrativa literária de *Os rios turvos*⁵ funciona com a inclusão de dados históricos, no meio da intriga, que foram retirados dos arquivos, por isso a caracterizamos como metaficção historiográfica. A narrativa se mantém em detalhes breves, reconstitui o ambiente cultural, social, político e religioso da época, o que torna um ambiente propício para o desenrolar dos fatos. O tempo e o espaço estão bem arranjados, pois sugerem movimentos, principalmente em relação às mudanças de cidade de Bento e da esposa, e suas viagens. A passagem do tempo e espaço está em sintonia com a diegese, mostrando que a história pode ser plural, construída por vários pontos de vista.

Luzilá parodia a história através de vários acontecimentos que mostram verdades, até então não reveladas, devido a vários fatores, entre eles, às relações de interesse e poder da igreja e do estado. Um dos acontecimentos que têm bastante significação no romance é a Santa Inquisição em Pernambuco⁶.

A presença de um representante da Inquisição vindo de Lisboa, o visitador do Santo Ofício, Heitor Furtado de Mendonça e seus oficiais⁷, em busca de apurar possíveis práticas judaizantes, ou seja, aspectos mais recônditos da vida privada de seus habitantes que, sob ameaças de penas espirituais, traziam para os autos ricas narrativas com respeito ao dia a dia de cada um. A partir dessas narrativas podemos vislumbrar as relações familiares, a vida

⁵ A narrativa é abordada em torno do tema da perseguição da Igreja Católica aos cristãos-novos, vindos de Portugal para o Nordeste brasileiro e da relação amorosa de Bento Teixeira e sua esposa Filipa Raposa. Esta é enfatizada a partir da perspectiva dos personagens do universo recriado. O tempo diegético no século XVI encontra-se através de um movimento de flashback de Filipa, no qual o passado explica o presente da personagem. O futuro não se domina, mas se prevê ao longo da leitura que a narrativa finalize em concordância com a história, pois o contrário seria desacreditar o romance histórico e seria apenas um romance.

⁶ Esta também conhecida como Santo Ofício foi um tribunal eclesiástico criado com a finalidade "oficial" de investigar e punir os crimes contra a fé católica. Apesar de não ter sido instituída no Brasil, esta colônia estava subordinada ao Tribunal de Lisboa (1536), que enviava um visitador para investigar presencialmente como se encontravam a fé e o cumprimento dos dogmas católicos pela população.

⁷ Foram registradas três visitas à colônia brasileira, nomeadamente na Capitania da Bahia, na Capitania de Pernambuco, e no Estado do Maranhão e Grão-Pará. Esta última, classificada como extemporânea pelos historiadores, ocorreu já ao final do século XVIII momento em que a instituição já se encontrava enfraquecida.

sexual, os filhos legítimos, legitimados e bastardos, a prática da prostituição e do adultério, casos de bigamia, pecados sexuais contra a natureza (sodomia, pederastia, lesbianismo). Tudo isso veio desvendar aspectos da vida privada dos habitantes de Pernambuco, Itamaracá e Paraíba, naquele final de século XVI, como se depreende dos depoimentos que integram os volumes das Confissões e Denúncias, cuja edição conjunta vem a ser publicada em 1984.

Luzilá reinventa os contextos históricos como sendo significantes e determinantes, mas sem negar a textualidade, pois o sentido e a forma encontram-se nos sistemas que transformam esses acontecimentos passados em fatos presentes. A textualidade é reintegrada na história e nas condições sociais e políticas do próprio ato discursivo.

Tomamos neste estudo o pensamento de Bakhtin (1990) em relação ao conceito de plurilinguismo, pois este não reduz o romance a uma simples colagem de discursos variados. Tampouco se comporta o romance como uma reportagem ou um trabalho científico, em que há nítida separação entre os discursos citados e aquele que os emoldura. Mesmo porque em geral, no romance, os diversos discursos não são citados, mas imitados, estilizados. Na estilização, o discurso alheio não é simplesmente copiado, mas reiventado e, como diz Bakhtin (1990, p. 119), “pode refratar as intenções do narrador”. Em *A garça mal ferida*, a paródia se faz presente na reelaboração do passado. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural da ficção pós-moderna funciona como uma marcação formal da historicidade.

Por meio de *A graça mal ferida* (2002), a autora nos faz conhecer a história a partir de um referente – a história de Anna Paes d’Altro no Brasil holandês. A metaficção historiográfica não apenas exige o reconhecimento de vestígios textualizados do passado, mas também, a percepção daquilo que foi feito - por intermédio da ironia paródica - a esses vestígios (HUTCHEON, 1991, p. 167). Exemplificando melhor, Anna Paes d’Altro de *A garça mal ferida* é e não é ao mesmo tempo a Anna Paes d’Altro histórica. Hoje, só podemos conhecê-la através da história oficial por meio de textos históricos ou por meio de textos ficcionais que reinventam a personagem, como bem faz a Luzilá através de suas obras.

__ Jugo Andresa, como podes tu falar de jugo?

__ Repito apenas o que se diz entre eles.

__ Pois nunca, nesta parte do Brasil, reinou mais justiça e prosperidade. Se a Companhia nos leva açúcar e madeiras, igual nos promove o bem estar, a paz, a ordem. Nassau governa ao lado dos brasileiros, todos o sabem.

(FERREIRA, 2002, p.114)

O fragmento acima mostra que Anna Paes e Andresa, sua amiga, aderem a causa holandesa e só encontram qualidades na relação do Conde Nassau com os luso-brasileiros, quando o que acontece na história é que o Príncipe (como também era chamado Conde de Nassau), mantinha os olhos fechados em relação aos desmandos contra a população por um dos seus auxiliares mais íntimo, o português, Gaspar Dias Ferreira.

A postura de autora em *A garça mal ferida* (2002), como romancista, é tentar desconstruir por meio da ironia paródica os discursos estabelecidos pela história oficial em relação à presença dos holandeses em Pernambuco e em relação à atuação de Anna Paes junto à causa holandesa. A romancista segue as teorias da metaficção historiográfica e utiliza o recurso da paródia, a fim de colocar em cheque os discursos históricos e provocar o leitor para o questionamento das verdades difundidas nas narrativas.

Diante desse pensamento, não nos isentamos em dizer que o leitor assume um papel importante na recepção e no efeito que a presença da paródia pode causar em um texto. A trama de *A garça mal ferida* (2002) é a metáfora da história de Anna Paes d'Altro, no período da presença holandesa em Pernambuco. Durante a narrativa, o leitor é incentivado a participar do jogo irônico entre ficcionalidade e verossimilhança. Podemos perceber esse aspecto na nota introdutória quando Luzilá nos diz, parafraseando as palavras de Aristóteles, sobre a feitura da obra: “...a tarefa do poeta não é contar as coisas que aconteceram realmente, mas o que poderia acontecer.” (FERREIRA, 2002, p. 7)

Durante a narrativa identificamos um jogo discursivo paródico. O Senhor Gaspar de Mendonça (pai de Andresa, amiga de Anna), sujeito honesto, que conhecia o preço da honradez, numa terra que crescia à custa da malícia e da exploração dos fracos pelos fortes, encontrava-se, agora, numa situação difícil em relação ao fisco.

__Oprimido pelo fisco, pela ganância dos que emprestavam com usura, ele vira aumentarem as dívidas, cada vez mais impossibilitado de cumprir com seus deveres-embora o engenho não parasse de produzir, e as sacas de açúcar se multiplicassem e enchessem os armazéns, aquele mesmo açúcar que os credores imediatamente apanhavam.

[..]

__Onde estão os irmãos da Santa Casa de Misericórdia, tão zelosos das obras de caridade e do serviço de Deus?

[...]

__Venham para darem sepultura à Justiça, que morreu nesta terra, e não há quem a possa enterrar honradamente. (FERREIRA, 2002, p.32-33)

Gaspar de Mendonça sempre trabalhou para fundar a terra, foi muito considerado e respeitado, deu sua contribuição para a formação do Império naquelas terras distante.

A paródia é utilizada como atuação crítica sobre os fatos históricos, com a intenção de fazer uma releitura da história de Pernambuco e desconstruir os discursos que foram legitimados como verdade durante a presença dos holandeses. Em meio à narrativa são apresentados contra-discursos que colaboram para mostrar a ocupação de Pernambuco bem como trazer à tona reflexões em torno da personagem Anna Paes durante esse momento histórico, mesmo sabendo que a história oficial a referencia muito pouco sobre ela. Luzilá a faz surgir na obra manifestando sua opinião em relação ao ataque que estava sendo planejado por João Fernandes Vieira contra os holandeses. Vejamos:

__ João Fernandes Vieira? E que tem que um vizinho de terras visite um companheiro de negócios?

Andressa se pôs a falar baixo. Anna apenas a escutava, atenta ao ar de mistério que seus olhos haviam tomado de repente.

__ O Fernandes Vieira insta meu pai a que participe com ele da revolta que se está tramando contra os holandeses.

Anna empalideceu.

__ Traidor. Como pode ser vivo e morto em Vrijburg e na Boa Vista, e tramar contra o príncipe, ele que priva de sua amizade, de sua maior intimidade?

__ Já vê. Estão instando os donos de engenho a que se armem a pouco e pouco, para que possam, no futuro, lutar contra o belga invasor, como eles chamam os holandeses.

[...]

__ João Fernandes Vieira tem contato com os da Bahia, em segredo, nada é falado abertamente. Aliás, têm já uma senha para se reconhecerem entre eles.

__ Qual é?

__ Açúcar.

__ Isso prova bem que não irão guerrear por motivos de patriotismo, mas de proveito próprio. São todos comerciantes de açúcar. (FERREIRA, 2002, p.114-115)

A história oficial nos conta, segundo pesquisas realizadas por esta estudiosa que os holandeses, que recentemente haviam conquistado a independência, após travarem uma guerra com a Espanha, tinham uma companhia de comércio, a Companhia de Comércio das Índias Ocidentais, que fazia o transporte do açúcar até a Europa. Aqueles se viram interessados em não apenas transportar o açúcar, mas sim, ser donas de todo o processo, desde o plantio, até a venda final do produto. Através de cartas interceptadas, os holandeses ficaram sabendo da produção em Pernambuco e também, do despreparo português caso, houvesse um possível ataque⁸.

⁸ Os holandeses estudaram e prepararam o ataque a Pernambuco, que foi levado a cabo, porém não pode ser executado imediatamente, pois os holandeses se viram forçados a combater os espanhóis em

O jogo discursivo paródico ainda se manifesta através do comportamento da personagem Anna Paes, pois, sendo esta transmissora do pensamento irônico da narradora, assume a função de indagar a realidade, pois como mulher destemida possui a liberdade de impor a sua opinião e imaginar os novos rumos para sua terra e para si, como comprovado no fragmento a seguir:

__Não vos esqueçais, esta casa foi, por algumas horas, um campo de batalha. No dia seguinte aos 17 de agosto, já os reparos principiaram. Quando Gisbert regressou de Serinhahem, muitas marcas de balas já não se viam. Mas há outras marcas que ficaram que se vêem menos.

[...]

__Senhor Gaspar, tivemos um belo sonho. Um futuro para o Brasil, de justiça para todos, de igualdade entre brancos, gentios e negros, todos repartindo os bens da terra. Aquilo por que Maurício de Nassau lutou, dando de si e de sua própria fortuna. Queríamos um crescimento harmonioso e cidadãos honestos nos dirigindo. E o que se viu? Aquele que vocês chamam de Governador da Liberdade passando de amigo dos holandeses a inimigo mortal, para se livrar das dívidas. Um índio que não hesita em dizimar os de sua raça, porque estes não se converteram ao catolicismo, como ele, mas ao calvinismo. Um negro que tinha por profissão a de capitão-do-mato, isto é, de apanhar seus semelhantes que tentaram fugir do jugo dos seus senhores. E um André Vidal de Negreiros, que veio da Bahia disposto a prender Fernandes Vieira, e que muda de aviso. Todos trabalhando não pelo Brasil, mas em causa própria.

__Frei Manuel Calado, que intenta escrever estes feitos, não fala como tu, Anna.

__Não fala como eu, sei. Contará a história de modo a exaltar os portugueses. E deturpará as ações dos holandeses. Justificará as atrocidades cometidas em nome da fé católica.

Suspirou.

__Senhor Gaspar, este país me dói. (FERREIRA, 2002, p.159-160)

Não podemos afirmar que a passagem acima destacada tenha acontecido com fidelidade no plano da história, mas a autora cumpre o seu papel, reinventar o presente pelo passado. A paródia sendo um recurso da metaficção é considerada uma arte dentro do arquivo e esse é tanto histórico como literário. (FOUCAULT, 1977 *apud* HUTCHEON, 1991, p.165)

A obra de Luzilá envolve ficção e realidade, mostrando como essas duas vertentes são complementares. Ainda que haja o diálogo entre ambas, o narrador deixa subentendido que não almeja torná-las análogas, mas sim que seja talvez impossível definir uma linha de separação entre elas, uma vez que uma fornece subsídios referenciais para outra.

A romancista, nesta perspectiva, percorre pela história caminhos que não levarão o leitor a uma verdade definitiva. Incumbirá a este, a missão de participar do jogo de verdades ficcionais e históricas, ao qual é convidado.

No tempo frágil das horas (2003), a paródia pós-moderna se manifesta como uma forma de irônica ruptura com o passado. O que é inserido na narrativa e depois subvertido é a noção de obra de arte como um objeto fechado, autossuficiente e autônomo que obtém sua unidade a partir das interrelações formais de suas partes. Hutcheon (1991, p. 164-165) complementa dizendo em que em sua típica tentativa de preservar a autonomia estética enquanto devolve o texto ao “mundo”, o pós-modernismo afirma e depois ataca essa visão. Mas não se trata de um retorno ao mundo da “realidade ordinária”; o “mundo” em que esses textos se situam é o “mundo” do discurso, o “mundo” dos textos e dos intertextos. Esse mundo de que tanto fala Hutcheon tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é em si, essa realidade empírica. A paródia não é a destruição do passado, mas uma possibilidade de tornar o passado sagrado e questioná-lo simultaneamente. Esse paradoxo é uma das características da paródia pós-moderna que pode ser demonstrada no enunciado seguinte:

__ Sodoma e Gomorra.
 [...]__
 __ A abundância os fez esquecerem-se de Deus. E Olinda vive, agora, como nos tempos de Noé. Só falta mesmo um dilúvio para afogar seus habitantes, lavar suas ruas, penetrar nas casas, purificar esse ar pestilencial.
 __ Essa terra se desdourou. As usuras, as onzenas, os ganhos ilícitos são coisa ordinária. (FERREIRA, 2002, p.42-43)

O fragmento acima retextualiza, de forma paródica, o incêndio de Olinda provocado pelos holandeses em 1631. Após o incêndio, o Recife deixa de ser apenas um porto e torna-se o centro político do governo holandês no Brasil. Em *A Garça mal ferida* a metaficção historiográfica “não é apenas metaficcional (Hutcheon, 1991, p.22), mas uma manifestação artística do pós- modernismo que, por meio da paródia, por sua vez, “é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p.19).

Em relação aos discursos da história, Hutcheon (1991) nos lembra de dois aspectos fundamentais desta metaficção: o seu caráter metadiscursivo (um discurso que fala de si próprio, ou seja, uma ficção sobre a ficção, enquanto analisa, ficcionaliza seu objeto) e sua relação com a historiografia. A ficção e a história se conectam, pois utilizam um mesmo elemento para falar de seus objetos: a narrativa. Hayden White (2001, p.74), afirma que a interpretação na história consiste em fornecer uma sequência de acontecimentos em uma estrutura de enredo, de tal modo que sua natureza de processo abrangente seja revelada por figurar como uma estória de tipo particular. Continua dizendo que um historiador pode urdir na forma de uma tragédia, outro pode fazê-lo na forma de comédia ou romance. Se o enredo é

próprio da construção narrativa, então não será estranho que sobre o tecido narrativo da história, a ficção possa criar as suas versões?

As implicações ideológicas contraditórias da paródia (como “transgressão autorizada”, ela pode ser considerada conservadora e revolucionária ao mesmo tempo - Hutcheon 1985, p.69-83) fazem-na constituir uma forma apropriada de crítica para o pós-modernismo, que já é paradoxal em sua inserção conservadora e sua subsequente contestação radical com relação às convenções.

Sendo assim, o pós-modernismo determina uma nova forma de compreender as relações sociais, econômicas e culturais da contemporaneidade que inevitavelmente fundam-se sob o jugo da tecnologia e, por consequência, da velocidade.

Nesse sentido, rever os discursos da história em relação ao passado torna-se absolutamente necessário à quebra de paradigmas estabelecidos no decorrer do tempo; paradigmas que determinaram a ordem “dominantes e dominados” em uma escala evolucionista (selvagens se tornariam civilizados conforme o modelo vigente), como podemos atestar no excerto seguinte:

Em um sentido geral, o pós-modernismo sustenta a proposição de que a sociedade ocidental, nas décadas mais recentes, passou por mudanças de Era Moderna para “Pós-moderna”, que se caracteriza pelo repúdio final da herança da Ilustração, particularmente da crença na “Razão” e no “Progresso”, e por uma insistente incredulidade nas grandes metanarrativas, que imporiam direção e sentido à história, em particular à noção de que a história é um processo de emancipação universal. No lugar de grandes metanarrativas do gênero, afirma-se, vieram uma multiplicidade de discursos e jogos de linguagem, o questionamento da natureza do conhecimento com uma dissolução da idéia de verdade. (MARBELA, 2006, p. 13)

De outra forma, as certezas do passado fundamentadas nas grandes metanarrativas, tornaram-se questionáveis, pois essas formas de conhecimento estão definidas em leis totalizantes sobre as quais se fundam as relações dos indivíduos com a sociedade. Ora, o pós-modernismo vem negar justamente isso, a crença na existência de leis ou essência sobre a qual se fundam todas as coisas, visto que o próprio transcurso da História já nos mostrou que a universalização tende à exclusão, pois esconde as contradições e exceções capazes de desconstruir a lógica em que a lei se encontra estruturada.

As consideradas obras pós-moderna meta-historiográficas são capazes de fazer emergir das profundezas as contradições presentes nos textos da historiografia tradicional, tal como prematuramente nos aconselhou Benjamin (1987), ao propor um projeto mais abrangente para a escrita da historiografia que não abarcasse apenas a versão oficial do poder.

Pelo exposto, lembramos-nos dos efeitos da mudança que se processaram a partir da chamada Escola dos Annales (mesmo que este movimento já tenha sido influenciado pelos questionamentos de filósofos anti-metafísicos como Nietzsche, Heidegger e Benjamin), um projeto de fôlego, impossível de ser descartado, que irremediavelmente propôs uma nova forma de ler e escrever sobre o passado. Entretanto, hoje já observamos algumas críticas em frente a certas posturas defendidas pela Nova História, dentre elas destaca-se a força narrativa da historiografia negada pelos Annales em nome das análises estruturais. Para autores como Peter Burke (1992), a escrita do passado não deve ser realizada levando em consideração apenas a análise das estruturas sociais, pois o texto historiográfico tem um forte apelo narrativo, e tal fato não pode ser desconsiderado. Pelo contrário, pode se tornar uma importante ferramenta na difícil tarefa de rever as injustiças da História tradicional à medida que oferece as mais variadas formas e perspectivas para se contar a mesma história, como faz Luzilá em suas obras.

Luzilá pelos **discursos da história** atualiza o leitor e oferece condições para que os mesmos construam seu ponto de vista em relação a cada uma de suas obras.

É latente na metaficção historiográfica o papel ativo do leitor na produção do sentido. Entre a história real, já narrada, e as possibilidades aludidas pela ficção, há um espaço de liberdade para que ele, o leitor, ponha à prova sua competência de remodelar os construtos já elaborados. Sob essa ótica, vê-se que o discurso histórico privilegia ou renega alternativas. As outras histórias, sugeridas pela metaficção, são oportunidades de ressemantizar as possibilidades abandonadas pelo discurso oficial.

Vale ressaltar que a apropriação de acontecimentos ou personagens históricos para questionar os fatos tidos como verdadeiros, ou seja, a reflexão sobre a história diferencia a metaficção do romance histórico, que nasceu no início do século XIX, ligado à ascensão da burguesia. Conforme Lukács

o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra. Portanto, o protagonista deveria ser um tipo, uma síntese do geral e do particular, de “todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos (LUKÁCS apud HUTCHEON, 1991, p.151) .

Fica evidente, a partir da definição acima, que os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são as figuras periféricas da

história ficcional- Filipa Raposa de *Os rios turvos*(1993), Anna de *A graça mal ferida* (2002). Até os personagens históricos assumem um status diferente.

A metaficção historiográfica, de acordo com Hutcheon (1991), aborda a história, fundindo-a com a ficção, abolindo as fronteiras tradicionalmente estabelecidas por Aristóteles, instituindo assim uma de suas contradições. Dentro da metaficção não haverá dialética, como conjectura Lukács, mas uma autorreflexão que se distingue do seu considerado adverso, sendo esse o contexto histórico-político. Isto leva às chamadas narrativas totalizantes da nossa cultura e ressalta como fazemos construtos linguísticos dos acontecimentos. A maneira como reescreve a história não faz de Lukács um desistoricizado, embora questione seus pressupostos e não é nostálgica em sua avaliação crítica. De acordo com essa tendência, deve-se recobrar a história conforme hipóteses que os historiadores deixaram em seus escritos, de modo que se for possível, irônica, baseando-se na paródia.

Dessa forma, a metaficção historiográfica acata um posicionamento que privilegia a pluralidade e o reconhecimento da diferença, valendo-se do “tipo” somente para atacar com ironia. A literatura, nessa trajetória, tem o compromisso de questionar o autoritarismo da cultura dominante e as relações de poder.

É válido dizer que a narrativa ficcional histórica não exige a pesquisa documental, atividade do historiador, mas isso não impede que o escritor procure conhecer mais o assunto e resolva escrever e, portanto, também realize pesquisa documental. O historiador, assim como o ficcionista, arquiteta a intriga, seleciona aquilo que fará parte do enredo, e contesta as pretensões positivistas de que toda a história já esteja contada nas fontes. Apesar do desenvolvimento e especialização milenares, história e literatura possuem características próximas que denotam a referência a uma essência comum. Ambas registram, anunciam e explicam as experiências humanas, cada uma na sua linguagem específica e com seu programa. A unidade e a diversidade entre literatura e história são sempre objeto de discussões. Entretanto, apenas nos últimos séculos, os historiadores procuram delimitar com mais clareza, a singularidade do discurso da história em oposição à produção ficcional (MAESTRI, 2002).

A escrita de Luzilá é ao mesmo tempo fictícia, histórica e discursiva. É metaficcional porque a realidade reconfigurada constitui-se discursiva e historiográfica, porque problematiza, no presente, a realidade de discursos passados. Com ela, passamos a ter contato com as histórias dos perdedores e dos vencedores, dos centrados e dos marginalizados.

Lembramos-nos de Benjamin (1994, p. 188) em seu escrito de 1938, *Teses sobre a Filosofia da História*, “A história como discurso unitário é uma representação do passado

construída por grupos e classes sociais dominantes. O que se recebe, afinal, do passado? Não tudo o que aconteceu, mas apenas aquilo que parece ser *relevante*”.

Quando Luzilá ficcionaliza a história, revela que, no plano formal, o narrador está reconstruindo a história por meio de dois personagens: Bento Teixeira e Filipa Raposa, personagens da obra *Os rios turvos*. E, no plano temático, essa reconstrução é um dos temas do romance, pois entre outros pontos, ela ressignifica a relação entre Filipa e Bento e a relação entre ele e a Inquisição⁹. Ao reconstruir o passado e depois confrontá-lo criticamente, a escritura de Luzilá cria um paradoxo. Conforme Hutcheon (1991, p. 126) é um paradoxo que ressalta a separação entre a “história”, como aquilo que Murray Krieger (1974, p.339) chama de “a livre sequência de realidades empíricas brutas” e a “história” como método ou escrita: “O processo de examinar e analisar criticamente os registros e as relíquias do passado constitui (...) o método histórico. Portanto, a historiografia é a reconstrução imaginativa de tal processo. Nesse sentido, a metaficção historiográfica contraria a compreensão natural acerca da explicação histórica e distingue o fato histórico da ficção:

Ela recusa à visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, constructos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (HUTCHEON, 1991, p. 127)

Pelos discursos da história é possível recriar a cena histórica, pois os acontecimentos do passado podem ser reinventados e a história pode ser reescrita. Até onde sabemos não há maiores informações na história oficial sobre a vida de Filipa Raposa. O que sabemos é que ela foi esposa de Bento Teixeira e o mesmo a assassinou alegando adultério. Tal fato obrigou-o a se refugiar no mosteiro de São Bento, em Olinda.

Outra versão atesta que Bento Teixeira foi acusado pela esposa de ser judeu. O poeta teria sido julgado e absolvido pelo ouvidor da Vara Eclesiástica da Inquisição, em 1589. Notificado posteriormente pelo visitador do Santo Ofício confessa ser seguidor da religião

⁹ Conforme Cordeiro (2010) os judeus, em princípio, não podiam ser perseguidos pela Inquisição, que investigava apenas as pessoas batizadas. Mas, depois de obrigados à conversão, seus descendentes eram investigados até mesmo dez gerações depois. Os cristãos-novos eram estigmatizados e caçados havia pelo menos três séculos. Com o aparecimento de colônias afastadas dos centros de poder, muitos deles preferiram se mudar (ou foram expulsos), o que causou preocupação nas autoridades locais, que temiam a retomada de práticas judaicas. O segundo momento da Inquisição foi caracterizado por um controle maior do Estado, que sustinha os tribunais e se responsabilizava por organizar os autos de fé, as grandes simulações do Juízo Final. Invariavelmente, as fogueiras eram acesas, os hereges queimados (vivos, mortos ou na forma de bonecos, as efígies), e o povo festejavam intensamente.

judia. Aborrecido com a denúncia da esposa, ele a assassinou, refugiando-se no mosteiro já citado. Localizado, foi preso e enviado para Lisboa, em 1595, onde permaneceu até que a morte chegou.

Diante das informações, Luzilá reconstitui a personagem Filipa por meio da metaficção historiográfica em seu romance. A autora constrói a personagem e atribui-lhe características ímpares, como, bela, sedutora, um rosto “que parecia ter sido traçado por um artista, um artista chegado à perfeição de sua arte...” (FERREIRA, 1993, p. 60). Por tais qualidades desperta, na maioria dos homens “um fascínio de serpente, que a gente fixa e que nos fixa ao solo, incapaz de desviar a contemplação, que é atração e medo.” (FERREIRA, 1993, p. 60). Por esse motivo Bento começa a sentir ciúmes e passa a desconfiar de Filipa acusando-a de adúltera.

A vida amorosa dos dois é destruída por Bento não ter sido capaz de compreender a esposa. A personagem Filipa não conseguiu se desvencilhar facilmente do referencial social que a oprimia. Sofria de duas formas: era vítima de sua condição social de ser mulher casada e sofria por querer sua liberdade. Assim, insatisfeita com o ritmo de vida que levava acabou cometendo adultério com vários homens. Ela não era compreendida pela sociedade da época pelos atos considerados desviantes, e por isso é a assassinada pelo esposo. A morte de Filipa no final do romance compara-se à morte da personagem Helena no romance *Helena* (1959) de Machado de Assis, em uma leitura feita por Zilberman (1989). A realidade ficcional de *Os rios turvos* era constituída por uma sociedade rigidamente dividida e hierarquizada, com opções limitadas de trabalho, de ascensão e realização pessoal. Helena foi objeto de sacrifício, e sua morte indica uma mudança, pois o ritual prepara a atualidade para o que está por vir. Em *Os rios turvos* (1993), Luzilá deixa entendido que a morte poderá representar a marca da modernização da sociedade, pois esta determinará a relativa emancipação da mulher. Filipa Raposa inicia essa mudança, e Luzilá deixa sugerida, na obra, essa opção, embora sua morte possa representar o contrário.

Os discursos da história se atualizam em *A garça mal ferida* através da personagem Anna Paes. Ao contrário do enfoque dado por alguns historiadores a seu respeito julgando-a dissoluta, amoral e considerando que o Brasil não era ainda "A Pátria", foi uma mulher jovem, carente de amor, depois, uma mulher apaixonada, poucas vezes vingativa, inteligente e arguta por ter sabido aproveitar o momento, colocando-se ao lado dos holandeses, que faziam em sua opinião, progredir a terra natal (GASPAR, 2013).

No tempo frágil das horas (2003), os discursos históricos configuram uma metaficção historiográfica, uma vez que analisa e rebate a realidade histórica e mostra que, se

não é admissível apreender essa realidade histórica que pertence ao passado, é possível, ao menos, recriá-la no presente. O passado vai sendo arranjado com o próprio assunto ao longo da narrativa, entretanto no caso específico dessa obra, o passado é reapropriado por Luzilá com uma versão contemporânea pondo em destaque as grandes dificuldades de nossa época, na qual a ideologia se torna instrumento agenciador de uma crítica mordaz e corrosiva do texto histórico. Sabemos que a história é repensada, dessacralizada, mas o que é importante não esquecer é a prática do discurso literário, a partir do qual se engendra uma produção. A obra tem como metáfora maior o tempo que se constrói.

O tempo representa a duração das formas históricas de vida, e pode ser dividido em intervalos curtos ou longos, ritmados por fatos diversos (NUNES, 1988, p.21). *No tempo frágil das horas* (2003) identificamos os intervalos curtos do tempo que se ajustam aos acontecimentos singulares em relação à trajetória das personagens Antônia e Maria Amália, por exemplo, a abolição dos escravos, a cisão entre norte e sul em decorrência da industrialização, ascensão dos Barões do Café, e outros. Através do tempo histórico percebemos que na obra há uma atualização das questões que incomodam a conjuntura nacional como podemos constatar na passagem abaixo:

__ Parece que o imperador sente que há uma cisão entre o Sul e o Norte. Os daqui estariam ressentidos porque concede mais privilégios aos do Sul. E teme, ao que se diz, que o movimento abolicionista, tão forte em nossa Província, desemboque em alguma coisa mais grave.

__ Que pode haver de mais grave que a escravidão no país? (FERREIRA, 2003, p.41)

Luzilá ainda retoma aqui, algumas questões que põem em discussão o conceito de história.

__ A história de hoje já não é a de outrora, que fala dos reis e príncipes. Agora ela conta o passado da humanidade inteira. Sabe-se que a sociedade muda continuamente. Os personagens da história são todos os homens.

[...]

__ Não é assim. A história está se tornando mais crítica, mais positiva. Lê Fustel de Coulanges e Taine. (FERREIRA, 2003, p. 136)

Acoplado há esse tempo, destacamos o tempo psicológico que se manifesta através das lembranças vividas pelos personagens por meio de flashes e do fluxo de consciência. Este pode ser chamado de tempo vivido, por seguir uma orientação qualitativa e variar de acordo a relação que cada personagem estabelece com os outros tempos: o histórico e o cronológico.

__Bons tempos aqueles em que vivia teu esposo, filha. Tenho saudades das pessoas que aqui vinham, aqueles homens finos, aquelas mulheres bem vestidas. Tenho nos ouvidos ainda as músicas que se tocava ao piano, as modinhas que se cantava, as poesias que se recitava. Os bailes, nesse mesmo salão. (FERREIRA, 2003, p.110)

É importante salientar que tanto o espaço como o tempo são reinventados *No tempo frágil das horas* (2003), por considerarmos que uma narrativa de caráter histórico não reproduz o acontecimento por ela descrito; “diz-nos a direção que devemos tomar para pensar sobre os acontecimentos” (WHITE, 1987, p.52). A metaficção historiográfica não espera repetir tal e qual acontecimentos, mas, em vez disso, orientar-nos para os fatos, ou para novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos (HUTCHEON, 1991, p. 198). A opinião de Hutcheon se ajusta à proposta de Luzilá, quando escreve romances de natureza histórica. A autora instiga o leitor a investigar e a formar sua opinião em relação aos acontecimentos que são descritos e referenciados em suas obras.

Tanto o espaço como o tempo é reinventado *No tempo frágil das horas*, por considerarmos que uma narrativa de caráter meta-histórico não reproduz o acontecimento por ela descrito; “orienta-nos a pensar sobre os acontecimentos” (WHITE, 1987, p. 52).

Feito essa abordagem sobre os discursos da história, passaremos a investigar a intertextualidade como recurso da metaficção historiográfica presente nas obras de Luzilá.

Genette (2006,p.12) define a intertextualidade como uma relação de copresença entre dois ou mais textos, a presença efetiva de um texto dentro de outro.

A intertextualidade é analisada como um fator de coerência e textualidade, e pode ser percebida como a presença de outros textos em determinado texto, ou seja, trata-se da possibilidade de os textos serem criados a partir de outro ou outros textos. Vendo-a sob este ponto de vista, volta-se à questão do dialogismo que, segundo Kristeva, “designa a escrita ao mesmo tempo como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, dizendo, como intertextualidade; em face desse dialogismo, a noção de ‘pessoa-sujeito da escrita’ começa a diluir-se, para ceder o lugar a uma outra, a de ‘ambivalência da escrita’” (1978, p. 75). Ainda segundo a teórica a linguagem passa a ser vista como intertextual dupla e ambivalente, através do processo de “transformação”.

O estatuto da palavra torna-se o “mediador” que liga o modelo estrutural ao ambiente histórico-cultural, da mesma forma que torna o regulador entre a diacronia e sincronia. O sujeito, destinatário e o contexto tornam-se elementos em diálogo, promovendo elementos ambivalentes. O termo “ambivalência” implica a inserção sócio-histórica no texto (e do texto na história) e, por isso, aproxima-se do diálogo, por seu caráter duplo. Assim, a

intertextualidade é tida como um diálogo intertextual no qual o “vaivém entre o sujeito e o outro, entre o escritor e o leitor, o autor estrutura-se como significante, e o texto como diálogo de dois discursos” (KRISTEVA, 1978, p. 82). Para haver a intertextualidade, é necessária a presença do intertexto, para haver a polifonia, tal como concebe Bakhtin, exige-se apenas que se representem, encenem, em dado texto, perspectivas, pontos de vista de enunciadores diferentes.

No decorrer da leitura de *Os rios turvos* (1993), percebemos que a configuração da metaficção historiográfica necessita também de artifícios literários que se relacionem, não só com a forma, mas também com o tema discutido na obra, o que faz desta um *corpus*, em que as partes se comunicam, além de que, quanto aos recursos formais, tem-se a inserção de **metatextos** ou **citações** na narrativa, como um dos articuladores do discurso. (RINCÓN, 1995, p. 154). Essa característica demonstra, também, ser uma forma de “desmascaramento do narrador”, um efeito de “questionamento do ato produtor da ficção” (CHIAMPI, 1980, p. 72).

Tomamos para discutir sobre os mecanismos formais da metaficção a seguinte afirmação de Hutcheon:

Em deliberado contraste com aquilo que eu consideraria como sendo esse tipo de recente metaficção modernista, a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais (HUTCHEON, 1991, p. 145).

Em *Os rios turvos* (1993), há o encontro ficcionalizado de duas figuras históricas, com, por exemplo, Bento Teixeira e Filipa Raposa; em *A garça mal ferida* (2002) identificamos Ana Paes d’Altro e Maurício de Nassau. Nesse contexto, os nós da narrativa no presente, destaca a reconstrução histórica metafictional no plano da forma.

Luzilá, em *Os rios turvos*, utiliza-se de vários intertextos considerados articuladores do discurso que sendo usado na forma, extrapolam para os limites temáticos da obra. Aachamos pertinente destacar a temática do rio na reconfiguração que a narradora Luzilá dá a Filipa Raposa. A temática do rio abarca duas significações antagônicas: é a corrente de vida e da morte. O rio na obra em estudo simboliza a própria existência humana e o curso da vida, como sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios. Não podemos falar sobre a simbologia do rio sem fazer referência a água, que na concepção, também, de Chevalier e Gheerbrant (1999, p.780-781), representa fonte de vida e infinitudes de possíveis.

Os rios turvos (1993), também, é uma grande metáfora que manifesta a relação conflituosa das duas personagens centrais, Bento Teixeira e Filipa Raposa que resulta na

morte da mulher: “Nada Filipa. Nessas águas turvas navego mal.” (1993, p. 55) e também reflete alguns temas centrais do romance: a condição de cristão-novo de Bento Teixeira: “Um judeu que se travestira de cristão, e que passara vida inteira procurando sufocar o que de mais profundo havia nele, milênios de religiosidade, cultura e tradição.

Na obra, a metáfora das águas do riacho que antes eram claras, agora, apresentam-se de forma escura. Essa caracterização se estende tão somente à vida de Filipa. A cor negra das águas do riacho funciona como uma premonição; anuncia o destino de Filipa Raposa, a possível transformação de sua vida bem como o seu estado de espírito que se associa, como sugere Osman Lins (1976), ao ambiente, sombrio. Essa caracterização pode ser observada no trecho abaixo:

__Que dizes?__perguntou Filipa com os olhos fixos na água negra.
 [...]
 __Como isso pode acontecer, em tão pouco tempo...
 __Isso o quê?
 __O riacho, Bento:
 Como a beleza pode desaparecer num instante, e o que era puro se torna imundo.
 [...]
 __Em que estás a cuidar, Filipa?
 __Penso no que aconteceu com a água.No que foi preciso para que se transformasse.
 [...]
 __No sofrimento que lhe causou esta metamorfose.
 [...]
 __Pois existem seres que são como essa água: capazes de se modificar inteiramente em um átimo.Em sua matéria forma e aspecto.E continuam seu caminho, como se nada lhes houvesse acontecido. E no entanto, todos lhes notam a transformação,e alguns lamentam e outros a rejeitam.
 [...]
 __Tu és essa água, Felipa.
 __Não vais recomençar tudo Bento. Por favor. Não aqui, não agora.
 (FERREIRA, 1993, p.46-47)

O poder de destruição da água é comparável ao seu poder de renovação. A água pode trazer a morte. “As grandes águas anunciam, na Bíblia, as provações. O desencadeamento das águas é o símbolo das grandes calamidades. [...] A água pode destruir e engolir.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 15-16).

As águas negras do riacho, nessa abordagem, prenunciam a destruição da personagem Filipa Raposa juntamente a de Bento Teixeira.

A narradora emprega os intertextos como recurso estético da metaficção historiográfica para mostrar ato de produção da narrativa, por mediação do narrador que por

sua vez, produz o efeito provisório de descontinuidade na narrativa, visto que os intertextos ou citações aparecem várias vezes ao longo do discurso:

*Quo tibi formosam, si non nisi casta
Placebat? Non possunt ullis ista
ceira modis.*

(Por que a tomar bela, se tu a
querias virtuosa? Estas duas coisas
não podem vir juntas).

Ovídio, *Os Amores*, Livro III
(FERREIRA, 1993, p 45).

Uma narrativa segunda é ajustada ao discurso. O narrador separa o objeto incluso como se assinalasse para o leitor, que tal intertexto é um elemento distinto da narrativa principal e que, naquele momento, é colado, no texto (RINCÓN, 1995).

Com os versos de Ovídio, acima citado, o leitor se atenta para beleza de Filipa; as qualidades de ser bela e virtuosa repassa a ideia de conflito.

Mais uma vez tomamos *Os Amores* de Ovídio. O diálogo entre a obra de Ovídio e o romance vai anunciar a aproximação do fato que vai culminar no fim trágico da personagem Filipa: a sua morte. Vejamos:

*Vota mori, meã sunt, cum te
Peccasse recordor. Et mihi per-
Petuum nata puella malum.*

(Porque desejo morrer quando
me lembro dos teus erros, mulher
nascida, ai, pobre de mim,
para minha infelicidade eterna.)

(Ovídio, *Os Amores*, Livro II. In:
FERREIRA, 1993, p.154)

*Et nunquam casu pulchrior ila
Fuit. Spectabat terram; terram
Spectare decebat. Maesta erat in
Vultu; maesta center erat.*

(E talvez jamais ela esteve mais
bela. Ela olhava a terra e olhar
a terra lhe ia bem. Seu rosto estava
triste e esta tristeza lhe assentava.)

(Ovídio, *Os Amores*, Livro II. In:
(FERREIRA, 1993, p.161)

O intertexto retirado da obra de Camões é também referenciado pela narradora na obra *Os rios turvos*:

Alma minha gentil te partiste
Tão cedo desta vida descontente.

Repousa lá no céu eternamente
 E viva eu cá na terra sempre triste.
 (FERREIRA, 1993, p. 173)

Uma das leituras que podemos fazer a partir do intertexto acima citado é que Filipa, no plano ficcional, após ter sido assassinada por Bento, leva consigo muitos segredos que nem o próprio Bento, nem mesmo o leitor, durante a narrativa, conseguem desvendar. Mas outras leituras podem ser feitas, ou seja, a narradora deixa espaços vazios para que o abra possa ser suplementada com significados de acordo com os horizontes de expectativas do leitor (ISER, 1996). É importante compreendermos o que acontece a nós leitores ao ler textos literários. A obra literária não pode ser considerada como um “registro documental” do que mundo empírico, a realidade ali identificada é reestruturada dando origem a algo totalmente novo, a obra literária seria uma realidade virtual. Para o leitor preencher as lacunas do texto, não precisa só complementar a ideia sugerida, mas construir e combinar de acordo com seu horizonte de leitura. O processo interacional texto/leitor é uma via de mão dupla na escrita de Luzilá. Pelo contexto da obra, o leitor será capaz de atribuir sentido ao texto se ele levar em consideração as “condições sociocognitivas” que precisam ser consideradas para uma efetiva participação do receptor nesse processo.

Voltando à intertextualidade, destacamos ainda a epígrafe, como um tipo de intertexto que pode ser usado na narrativa no sentido de despertar para uma leitura retrospectiva e ao mesmo tempo dar oportunidade ao leitor para que ele possa participar da feitura do sentido da obra. Um fragmento da obra *Prosopopéia*, Canto IX, do próprio Bento Teixeira, destacado na obra *Os rios turvos* (1993), é citado como epígrafe no capítulo XXI

Olhai o grande gozo e doce glória
 Que tereis quando, posto em descanso.
 Contardes esta longa e triste história,
 Junto do pátrio lar, seguro e manso. (FERREIRA, 1993, p. 209)

Esse intertexto se refere ao exercício poético de Bento Teixeira, a sua criação literária. Sua inclinação para a escrita, na opinião de Filipa, era muito falha, pois o que produziu de melhor em sua vida foi a obra *Prosopopéia* que quase ninguém a conhecera, a não ser sua esposa.

Em *Os rios turvos* (1993) percebemos, ainda, que o jogo intertextual com Diálogos das Grandezas do Brasil é muito tênue, pois o texto é acoplado às vozes das personagens em meio às conversações, sendo modificado por elas. Luzilá, neste caso, optou pela alusão e não

pela citação, supondo que o leitor entenda, com palavras ocultas, aquilo exatamente que se projetou para ele ouvir, mas sem lhe o ter dito diretamente. Vejamos :

Então Pero Lopes contou sobre um pássaro brasileiro, tão extraordinário, que seria melhor deixar em silêncio suas qualidades. – Melhor seria que nos contásseis, e vos creremos – disse alguém.

Pero Lopes não esperava outra coisa. – Este pássaro se chama Guaratinguetá. Eles têm grande amor aos filhos. E por não lhes furtarem, lavra seu ninho, de ordinário, perto de alguma toca onde as abelhas lavram mel. Assim ficam estas lhes servindo de guarda aos filhotes, porque todos se arreceiam de se avizinhar a elas, temendo seu aguilhão. E estes pássaros se lançam por entre alguns bichos que se lhes apegam nas carnes, sem arrecearem que lhas comam. E quando se encontram feridos, voltam aos mesmos filhos, e se lhes dão a comer as próprias carnes. Como todos se espantassem da diligência de uma tal ave, Bento se pôs a contar sobre uma ave que vira na Bahia, e que certamente existiria naquelas paragens.

– Chama-se garatauarana que, como o rei, lhe criou a natureza uma coroa na cabeça, quase a modo de crista de galo. Pois um homem assaz nobre, capitão-mor por sua majestade, de uma das capitânias do estado, tinha um pássaro desses já doméstico, que criava na casa, o qual escapara da alcândora, e se foi pôr sobre um monte de pedras que estavam juntas aí perto. Houve vista dele um gato, alevantou uma perna, ficando sobre a outra. E ambos estiveram assim por um pequeno espaço.

– Como enamorados a se olharem – falou um homem. Todos riram.

– Imaginavam um de se cevar o outro. Até que, alevantando a cabeça o gato, se lhe lançou em cima a garatauarana. E desta sorte engarrafou nele com as unhas. E, logo, abrindo o gato, as mãos e pernas, ficou morto (FERREIRA, 1993, p.131).

Pelo diálogo entre as personagens do romance, o leitor vai formando a imagem da fauna brasileira da época. Ao mesmo tempo, não se pode ignorar que no texto da autora a palavra de Bento é posta em dúvida, ao contrário do que acontece com Alviano em *Diálogos das Grandezas do Brasil* (BRANDÃO, 1977).

Portanto, a intertextualidade em *Os rios turvos* (1993) se dá através dos discursos da história que são reelaborados através dos fragmentos inseridos nos capítulos iniciais, como foi constatado acima. Esses trechos são retirados dos capítulos do romance que não possuem títulos, somente números introduzidos por epígrafes de grandes escritores, na maioria das vezes de Ovídio, indicando o conteúdo daquela unidade temática: “*Nec mora venit amor* (Sem tardar o amor chegou)” (1993, p. 16). As epígrafes são escritas em latim e traduzidas para mostrar que o texto não é contemporâneo e funcionam como um pequeno resumo do assunto tratado no capítulo, ou seja, as epígrafes despertam a curiosidade do leitor sobre o capítulo. A estrutura da obra é composta por uma nota ao leitor, um prólogo, treze capítulos curtos e um epílogo. As cenas são curtas algumas pouco exploradas, aparecem sob a forma

de resumo, outras enriquecidas e adornadas pela percepção feminina de Filipa. A história é contada sempre com uma proximidade marcada entre o narrador e o ouvinte. O narrador abdica de certos pormenores e dá maior realce e outros. Há elipses, algumas implícitas e outras facilmente perceptíveis, para mudar de espaço cênico, técnica narrativa típica do novo romance histórico. O título da obra, *Os rios turvos* (1993), é uma grande metáfora que revela a relação conflituosa das duas personagens centrais, Bento Teixeira e Filipa Raposa que resulta na morte da mulher: “Nada Filipa. Nessas águas turvas navego mal.” (p. 55) e também reflete alguns temas centrais do romance: a condição de cristão-novo de Bento Teixeira: “Um judeu que se travestira de cristão, e que passara vida inteira procurando sufocar o que de mais profundo havia nele, milênios de religiosidade, cultura e tradição.” (1993, p. 178), a criação literária: “Sinto que não serei nunca um poeta desses que escreve rimas de amor, Filipa.” (p. 51); a transgressão e transformação dos mitos femininos da época: “No fundo, tinha medo quando Filipa se punha a falar naquelas coisas: tanta erudição na boca de mulher lhe fazia mal.” (p. 54); e a perseguição da Santa Inquisição a Bento Teixeira: “Peço que o dito Bento Teixeira seja pronunciado por herege e apóstata de nossa Santa Fé Católica.” (p. 197) A partir da biografia oficial do escritor, extraída dos autos dos processos pelo qual o mesmo é levado a julgamento no Tribunal do Santo Ofício em Lisboa, a narradora reconstrói a vida de Bento Teixeira, tornando protagonista a sua esposa, Filipa Raposa.

Uma das estratégias da metaficção historiográfica em *A garça mal ferida* é a metanarrativa. Uma metanarrativa é todo o discurso que se vira para si mesmo, questionando a forma como a própria narrativa é produzida. Nesse sentido, a metanarrativa perpassa toda a história da literatura e se encontra na origem do romance moderno. A metanarrativa é na opinião de Hutcheon (1991) como a forma mais recorrente de literatura pós-moderna, chegando a ser uma “metaficção historiográfica”. A estudiosa, desta forma, nomeia a ficção como aquela que reflete conscientemente sobre sua própria condição de ficção, dando ênfase na gênese e nos procedimentos de construção do texto literário e, sobretudo, pondo em evidência o estatuto ficcional da obra de arte literária. Feita essa abordagem, passamos a analisar os recursos metanarrativos caracterizados aqui como armadilhas por onde percorre a escrita de Luzilá.

Luzilá, em *A garça mal ferida* (2002), oportuniza o leitor conhecer os detalhes de constituição da obra, utilizando vários recursos da estética pós-moderna. A estratégia dos intertextos referenciados na obra são artifícios metanarrativos que são usados no intuito de reconstruir a história que se contou no passado para, de alguma forma, construir o presente, por meio da escrita, o que vai resultar num jogo metatextual e intertextual, o qual,

combinando dados verdadeiros relativos a realidades históricas e textos citados realmente existentes, com detalhes totalmente imaginados, faz até o leitor mais experiente se perder nas malhas da narrativa, como podemos verificar no trecho seguinte:

- Onde estão os Irmãos da Santa Casa de Misericórdia, tão zelosos das obras de caridade e do serviço de Deus ?
[...]
- Venham para darem sepultura à Justiça , que morreu nesta terra, e não há quem a possa enterrar honradamente (CALADO,2004 p.39 e G.M.F., 2002,p.33).

Esse fragmento é retirado do capítulo V de O Valeroso Luciderno, de Frei Manoel Calado (1945), a respeito da revolta do senhor do Engenho dos Apipucos, o português Gaspar de Mendonça, contra os credores do fisco holandês.

Luzilá indica no fragmento acima destacado, uma interpretação meta-histórica do fenômeno pós-moderno, entendido não como um período histórico cronologicamente descritível, mas como “..., um modo de operar” (ECO, 2012, p. 584). Segundo ele, (Eco) o “pós-moderno” é uma constante formal, que se repete de modo cíclico na história da cultura, ao longo da qual é possível perceber períodos de intensa experimentação e inovação formal, sucedidos por períodos de retomada da tradição e de repetição das fórmulas clássicas. Na opinião do teórico, a pós-modernidade se caracteriza, não pela oposição dialética tradição/inovação – típica da concepção historicista moderna, baseada na lógica da superação –, mas por uma paradoxal coexistência e contaminação delas, em um estilo combinatório que reutiliza e mistura de modo irônico, paródico e lúdico, as formas artísticas do passado:

*Mal ferida va la garza
Enamorada
Sola va y gritos daba.
A las orillas de un río
La garza tení a el nido.
Balestero la ha herido
En el alma;
Sola va y gritos daba. (FERREIRA, 2002, p. 26-27)*

Vejamos a tradução:

Mal ferida vai a garça
Apaixonada/ Sozinha vai e gritos dava
Na beira dum rio/A garça tinha o ninho/
Balesteiro a feriu/ Na alma;/Sozinha vai e gritos dava.

A intertextualidade se faz presente através das citações da tradição histórica. O fragmento acima referencia a canção da *Farsa de Inês Pereira*, motivo usado pela autora para dar título ao seu romance. A canção foi escrita em 1523 por Gil Vicente e é dramatizada no teatro português para o mui poderoso Rei D. João no convento Tomar (MACIEL, 2007). Essa canção foi cantada por Andresa, e dedicada para seu amado Adriaen e para sua amiga Anna, num gesto de carinho e de muito amor.

A intertextualidade surge de um diálogo entre vozes, entre consciências ou entre discursos, como uma multiplicidade que se relaciona sem o intuito de anulação, mas sim, de compartilhamento para algo além das mesmas, para gerar novos discursos e definir-se então como um diálogo de citações.

O mensageiro tivera de percorrer a estrada de Igarassu, em meio às famílias, fugindo, encontrando aqui e ali escravos escapando dos senhores, aproveitando a debandada geral, o desespero, a revolta daquela gente olindesa abandonando a vila. O rapaz contara como abrira caminho pelas matas, falara das picadas rasgadas a golpes de facão, de foice, de estrovenga, os pés dos cavalos esmagando os arbustos, todos na ânsia de se afastarem de Olinda. (FERREIRA, 2002, p.13)

O fragmento acima nos lembra do incêndio de Olinda provocado pelos holandeses em 1631. Após o incêndio, o Recife deixa de ser apenas um porto e torna-se o centro político do governo holandês no Brasil.

A cada citação retomada em *A garça mal ferida* (2002), nada mais é que o passado textualizado que nos informa sobre a situação moral da cidade de Olinda:

__ Sodoma e Gomorra.

[...]

__ A abundância os fez esquecerem-se de Deus. E Olinda Vive, agora, como nos tempos de Noé. Só falta mesmo um dilúvio para afogar seus habitantes, lavar suas ruas, penetrar nas casas, purificar esse ar pestilencial.

__ Essa terra se desdourou. As usuras, as onzenas, os ganhos ilícitos são coisa ordinária. (FERREIRA, 2002, p.42-43)

E ainda por meio da referência ao visitador do Santo Ofício a Pernambuco, Frei Antônio Rosa, da Ordem do Patriarca São Domingos que veio para moralizar a cidade de Olinda:

__ No Antigo Testamento, muitas vezes o Senhor Jeová se serviu da mão estrangeira para castigar seu povo, quando este se afastava dos seus retos caminhos.

[...]

__De Olinda a Olanda não há mais que mudança de um i em a. E essa vila de Olinda se há de mudar em Olanda, e há de ser abrasada pelos holandeses, antes de muitos dias; porque, por faltar justiça na terra, há de se acender a do céu. (FERREIRA, 2002, p.46-47)

A história oficial conta que Anna Paes era um modelo de mulher que “promoveu contato entre culturas e grupos antagônicos, criando zonas de confraternização ou de interpenetração” (MACIEL,2008). Ou ainda pedindo ajuda ao Príncipe de Nassau, em favor das mulheres dos brasileiros ou portugueses, que se desentendiam com os flamengos em defesa dos maridos. O excerto abaixo diz respeito ao caso de Dona Jerônima de Almeida, mulher de Rodrigo de Barros Pimentel, que ao pedir ajuda a Anna Paes, livrou-se de ser enforcada graças à sua interferência.

__Senhor príncipe, a clemência que vos viemos pedir e implorar é justificada. Dona Jerônima não teve outro motivo para agir, além do amor que movia: buscava notícias do esposo.

Nassau sorria. Ela continuou.

__Nas Santas escrituras, que conheceis e cujos preceitos tão bem praticais, se diz: muito se perdoa a quem muito ama. (FERREIRA, 2002, p.123)

O discurso metaficcional ressignifica Anna Paes como uma mulher determinada, destemerosa e ousada, capaz de se de se aliar aos holandeses, mesmo brasileira:

__Uma brasileira de duas gerações bem pode simpatizar com a causa flamenga e continuar brasileira. A morte de Pedro no combate do Forte S. Jorge nada tem a ver com o que sou com o que hoje penso. Naquele tempo eu cuidava que vós, os flamengos, éreis nossos piores inimigos. Agora, entretanto, creio firmemente que o grande inimigo é o espanhol. E que flamengos e portugueses devem se dar as mãos. (FERREIRA, 2002, p. 130)

O fato de Luzilá estar sempre retomando o passado nos leva a crer que só podemos conhecê-lo por meio de seus textos e de seus vestígios textualizados. Cada romance de rigor histórico que ela escreve é uma tentativa de reinterpretação do passado, como podemos verificar no trecho a seguir:

__Jugo Andresa, como podes tu falar de jugo?

__Repito apenas o que se diz entre eles.

__Pois nunca, nesta parte do Brasil, reinou mais justiça e prosperidade. Se a Companhia nos leva açúcar e madeiras, igual nos promove o bem estar, a paz, a ordem. Nassau governa ao lado dos brasileiros, todos o sabem. (FERREIRA, 2002 p.114)

O fragmento acima mostra que Anna Paes e Andresa, sua amiga, aderem a causa holandesa e só encontram qualidades na relação do Conde Nassau com os luso-brasileiros, quando o que acontece na história é que o Príncipe (como também era chamado Conde de Nassau), mantinha os olhos fechados em relação aos desmandos contra a população por um dos seus auxiliares mais íntimo, o português, Gaspar Dias Ferreira.

Como foi dito em páginas anteriores, não foi dado a Anna Paes um destaque na história oficial. Luzilá a faz ressurgir em sua narrativa em meio a vários acontecimentos, como: a presença dos holandeses no Nordeste do Brasil: de 1630 a 1637, a ocupação de Olinda e Recife, (fase marcada pela violência do Supremo Conselho Holandês, na tentativa de solapar o catolicismo e fundar o calvinismo); a de 1637 a 1644, período da administração de Nassau e seu grupo de cientistas e artistas (entre eles os pintores Frans Post e Albert Eckhout), caracterizada pela resistência ao Supremo Conselho, pelo respeito às crenças religiosas, pela reconstrução de Olinda depois do incêndio de 1631 e pela construção da cidade Maurícia na ilha de Antônio Vaz, hoje Santo Antônio; a terceira fase vai da volta de Nassau para a Holanda em 1644 até à capitulação dos invasores em 1654, quando, no dizer do autor “ Nos Guararapes, onde, através de uma[...]grande vitória militar, houve a primeira caracterização do Brasil como nacionalidade, obtida pelos brancos, negros, índios e mestiços unidos no impulso de libertação, que os levou a destroçar o exército de elite da Companhia das Índias Ocidentais” (MACIEL,2007).

Luzilá, atenta aos dados da história oficial, recria uma personagem excessiva, cheia de amor pelos homens, pela causa holandesa e pela terra. Anna Paes casou pela primeira vez com o capitão Pedro Correia da Silva, que tomou parte na defesa do Forte São Jorge e que morreu em virtude dos ferimentos que recebeu durante o combate. Casou-se com o capitão do exército holandês Carlos de Tournalon, por quem se apaixonara logo que ficou viúva.

Anna se apaixonava facilmente, e muito rápido a paixão se esgotava, consumida por seu próprio fogo. Charles de Tournalon foi mandado de volta pra Holanda (por suspeitas de traição), onde veio a falecer. Anna enviuvava pela segunda vez.

Sendo poderosa e sedutora, de comportamento avançado para a época só pensava em viver, era a mais pura fruição da vida: Observemos o trecho abaixo:

Não era o desejo de ser vista e admirada que regia os atos de Anna, mas a pura fruição da vida. Nada que empreendesse a tocava pela superfície: antes, dava-se inteiramente a tudo que realizava; formava o corpo com as coisas. Nas águas do rio, Anna era alga e Náíade e peixe, cabelo e braços diluídos, gestos líquidos, o corpo assumindo a forma da água, o lento deslizar na correnteza. Nas árvores, Anna era pássaro e bicho selvagem,

saltando pelos galhos, agarrada aos cipós, indiferente ou contente com os gritos de terror da amiga.[...] Cada gesto de Anna, cada ato eram vividos com a intensidade de quem soubesse que era aquele seu último momento: Anna vivia como quem se despedisse da vida. (FERREIRA, 2002, p.17-18)

Enamorou-se pelo Príncipe de Nassau, mesmo ainda estando de luto.

Agora Anna lhe contava sua paixão por aquele mesmo homem que denunciara o esposo e que, provavelmente, sem nenhuma esperança amorosa lhe teria dado. E começava a falar de coisas sobejamente conhecidas, que contribuíram para o conceito do Conde fosse o mais elevado, entre seus inimigos quanto entre brasileiros, judeus e africanos, habitando aquelas plagas. (FERREIRA, 2002, p.102-103)

Para Anna:

Os mortos, mortos estão minha Andresa. Eu amei muito a Charles de Toulon. Charles me amou muito e me fez feliz. Mas agora ele está sob a terra e eu estou viva. Viva, sabe o que significa Andresa? Viva. Os sons da terra me chegam aos ouvidos, e os seus perfumes, o cheiro do capim que prepara para a noite. (FERREIRA, 2002, p.99-100)

Algumas cenas referenciais da história nos informam que após a batalha da Casa Forte (entre luso-brasileiros e holandeses, em 1654), Anna embarca para Holanda na companhia do marido e dos filhos. Ela que foi simpatizante da causa holandesa e casada com dois holandeses, teve seus bens confiscados. Essas cenas são transfiguradas por Luzilá no plano da ficção em *A garça mal ferida*. Na narrativa em análise, Anna surpreende sua amiga Andresa, seu pai Gaspar de Mendonça e até mesmo o leitor atento. Anna resolve ficar em sua terra.

[...] Nasci nesta terra senhor Gaspar. Estas matas que nos cercam me viram nascer e crescer. Vede estas laranjas? Plantei-as eu, com minhas mãos. Cada planta deste jardim me conhece. E meu corpo sabe quantos passos dar, para ir da sala ao alpendre, do estábulo. As cabras, as ovelhas balem quando me veem, me cercam em minhas mãos. E o cheiro da chuva sobre a terra, e os resedás, à noite, e o perfume das boninas, quando anoitece, como os levaria comigo? [...] Careço de sentir sob meus pés este barro pegajoso, esta terra escura. Ou as areias das margens do Capibaribe. Careço dos perfumes das matas do Engenho da Casa Forte. Meu corpo se fez neste solo, se enraizou. Como uma árvore viçosa, morreria se me arrancassem. (FERREIRA, 2002, p.161-165)

A intertextualidade induz o leitor a conhecer detalhes da obra que antes ele não teve condições de perceber. Esse processo resulta, então, em múltiplas ideias dentro de um único

texto, como alega Hutcheon (1991, p. 164): “A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade tanto literária como mundana”. No entendimento da pesquisadora, o que se distingue entre a paródia pós-moderna e a imitação medieval e renascentista é aparentemente apenas a indicação irônica.

Desse modo, a intertextualidade está essencialmente ligada à poeticidade e à evolução literária, pois esta nos condiciona o uso do assunto (conteúdo) como está intimamente presente no nível formal da obra, relação que pode se dar por meio de recursos, como, epígrafe, citação, paráfrase, paródia, pastiche, repetição, entre outras.

A reconstrução imaginativa ou a sistematização intelectual – conforme o modelo que melhor se adapte ao leitor- é o núcleo do repensar pós-moderno sobre os problemas relativos à maneira como podemos, e realmente conseguimos, ter conhecimento a respeito do passado.

A metaficção historiográfica enquanto paradoxo “estabelece a ordem totalizante, só para contestá-la, com sua provisoriedade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação radicais”. (HUTCHEON, 1991, p. 155). Então, podemos observar a importância dos intertextos na construção narrativa de Luzilá. Para Linda Hutcheon (1991, p. 156), a intertextualidade paródica é “uma das formas pós-modernas de incorporar literalmente o passado textualizado no texto do presente”. Nesse contexto, a reelaboração paródica é o que faz da metaficção historiográfica um paradoxo, pois

os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do “mundo” e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade – tanto literária como mundana. (HUTCHEON, 1991, p. 163)

No entendimento de Fernando Aísa (1991), o uso paródico da narrativa histórica é apontado como o traço mais relevante deste tipo de ficção:

A escritura paródica nos dá, talvez, a chave na qual se pode sintetizar a nova narrativa histórica. A historiografia, ao ceder ao olhar demolidor da paródia ficcional, à distância crítica da descrença romanesca que transporeça o humor, quando não o grotesco, permite recuperar a esquecida condição humana. Graças à ironia, a “irrealidade” dos homens convertidos em símbolos nos manuais de história recobram sua realidade autêntica. A desconstrução paródica reumaniza personagens históricos transformados em “homens de mármore”. (AÍSA, 1991, p. 85)

Nesse contexto, a ficção procura através da escritura paródica transfigurar personagens que fizeram parte da história. Procura realçar e destacar o indivíduo, os seus sentimentos contraditórios, as suas falhas, a sua humanidade.

A metaficção historiográfica nos instiga a pensar em torno dos acontecimentos do passado empírico, que nós os convertemos em *factos históricos* por meio da seleção narrativa e, além disso, “só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente”. (HUTCHEON, 1991, p. 131). Assim, a ficção pós-moderna congrega o literário e o historiográfico, mas o resultado certamente será desestabilizador.

Luzilá reconfigura *No tempo frágil das horas* (2003) uma metaficção historiográfica, uma vez que analisa e rebate a realidade histórica e mostra que, se não é admissível apreender essa realidade histórica que pertence ao passado, é possível, ao menos, recriá-la no presente. O passado vai sendo arranjado com o próprio assunto ao longo da narrativa, entretanto no caso específico dessa obra, o passado é reapropriado por Luzilá com uma versão contemporânea pondo em destaque as grandes dificuldades de nossa época, na qual a ideologia se torna instrumento agenciador de uma crítica mordaz e corrosiva do texto histórico. Sabemos que a história é repensada, dessacralizada, mas o que é importante não esquecer é a prática do discurso literário, a partir do qual se engendra uma produção.

Como vimos em *A Garça mal ferida* (2002), o tempo apresenta-se pluridimensional, igualmente acontece na obra *No tempo frágil das horas* (2003). Vários tempos são instituídos nessa narrativa.

Nunes (1988, p.19) nos assevera que o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em escalões unitários constantes, para o cálculo da duração; o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, “intervalos heterogêneos incompatíveis; o tempo cronológico obedece à cronologia dos acontecimentos; e o tempo histórico relaciona-se aos eventos que são citados no romance, sem que estes obedeçam a um ritmo linear, embora saibamos que no plano real isso se dá de forma contrária.

Podemos afirmar que na obra em questão, o tempo se apresenta inicialmente obedecendo à cronologia dos acontecimentos, para isso a autora, durante a narrativa, refere-se a datas que servem de eixo referencial anterior ou posteriormente ao qual os outros eventos se situam em conformidade com o tempo da fotografia (século XIX). O excerto abaixo referencia a revolução industrial e a consequente substituição dos engenhos pelas usinas.

__O verdadeiro operário agora é a máquina. O homem não precisa mais ter força nem habilidade.

[...]

__Não poderemos continuar com essa verdadeira existência, como as chamas, falou um conviva. O mundo se industrializa. Lembra que em 1840 a diligência fazia quinze quilômetros por hora entre Paris e Lyon. Mas em 1825 o Rocket de Sthenphenson ia de Liverpool Manchester a vinte e dois quilômetros por hora. Em nossos dias essa velocidade deve ser dobrada.

(FERREIRA, 2003, p.133)

Dentre os tipos de relação transtextual, definidas por Genette (2006), como a intertextualidade, o paratexto, a metatextualidade, a arquitextualidade, destacamos neste estudo a hipertextualidade (quarto tipo) entendida como toda relação que une o texto B (que Genette (2006) chama de hipertexto), ao texto A (hipotexto). O texto nasce não como uma explicação, mas como um texto que se transforma e comunica também a ação do outro. O hipertexto acrescenta algo novo porque funciona como uma reescritura na qual os sentidos novos surgem a partir de temas já conhecidos. Vale ressaltar que mesmo que um texto tenha sido criado com base em outro, isso não o obriga, necessariamente, a um processo de imitação, pois o texto pode seguir seus próprios passos e provocar uma nova obra literária, que pode apresentar um referencial, mas também sua própria autonomia.

Em meio aos tipos de relação transtextual citados anteriormente dizemos que *No tempo frágil das horas* (2003) apresenta a hipertextualidade, que é entendida como toda relação que une o texto B (que Genette chama de hipertexto), ao texto A (hipotexto) (GENETTE, 2006). O texto de referência é o retrato de Antônio Carneiro da Silva (texto A-hipotexto) e a obra é a produção (texto B-hipertexto). A obra nasce como um texto que se transfigura e comunica também a ação do outro e se concretiza na leitura. Os vários exemplos que são utilizados nesta análise justificam a presença da hipertextualidade na obra. O excerto abaixo lembra a ideia de eternizar o tempo, através do retrato.

Nasceu-lhes assim, um dia, a ideia de mandar fazer um grande retrato a óleo da família. Um pintor francês fora chamado e, durante meses, viera a Monjope para retratar a família do Barão de Vera Cruz, com seus rostos sérios, suas vestes escuras.

[...]

Visão da jovem que fora um dia não lhe suscitava saudades ou remorsos. No quadro estava sua juventude imobilizada, beleza perene, rosto no qual nunca uma ruga se inscrevia, corpo que não se tornaria jamais flácido, cabelos definitivamente negros. (FERREIRA, 2003, p.62-63)

Na obra em análise encontramos cenas descritas que referenciam de alguma forma, ações sugeridas no retrato de Antônio. O passado como referente não é enquadrado nem

apagado, ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes (HUTCHEON, 1991, p. 45).

Tentaremos fazer uma descrição das cenas que são sugeridas a partir da fotografia, ao longo da narrativa, para identificarmos o nível de hipertextualidade e outras relações transtextuais presentes. Procuraremos mostrar as cenas obedecendo à organização da obra.

Antes da primeira parte do romance, Luzilá explica os motivos que a levaram a produzir *No tempo frágil das horas*:

Tudo começou por um retrato na parede da sala.
Em meio a móveis escuros e solenes, ao lado de vitrines de outras épocas, ela era uma bela mulher, indiferente ao que a cercava. O fotógrafo que salvaria do total desaparecimento sua frágil silhueta, seu jeito misterioso, não parecia interessá-la, ela com o corpo meio de lado, os olhos fixando algo que não víamos, fora da tela, fora do tempo. Pensaria que naquele momento - o fugaz instante da foto - posava para um futuro que não conheceria, tornava-se, de algum modo, eterna?
A dona do retrato me entregou parte de sua vida, diversa e igual à de tantas mulheres que cumpriram seu destino sobre a terra, no efêmero instante de tempo entre duas eternidades, o momento presente, sem nela deixar cicatrizes, nem mesmo um filho que a continuasse, cujas veias transportassem parte de seu sangue, vagos traços seus ressurgindo em algum remoto descendente anos depois.
Antônia, aqueles que se foram não precisam de nós.
Mas durante meses tua figura me seguiu, e te busquei nos lugares que amaste e dos quais pouco resta de ti e de teu passado. Com minhas mãos toquei objetos que te pertenceram, teu vestido de noiva vindo de parias, com o sapatinho de cetim que não caberia no pé de uma criança de hoje. Li e reli cartas e bilhetes ditados por teu desespero e solidão. Folheei teu inventário, que é um pouco a história de seu esplendor e decadência.
Perdoa se, nas páginas que seguem num aqui e agora tão diversos do que foi teu tempo e espaços, eu busquei te entender, te reinventar. (FERREIRA, 2003.p.11)

De maneira nostálgica a obra traz para os dias de hoje o que já passou pelo cotidiano de Antonia. Conforme escreve Hutcheon (1991, p.168), “o passado realmente existiu, mas hoje só podemos ‘conhecer’ esse passado por meio de seus textos e aí se situa seu vínculo com o literário”, aqui ampliando a visão para além do literário, dentro do Universo de imagens e sons.

A obra recria o cotidiano da personagem Antonia. O fato de ela se unir em casamento com Joaquim Manoel é justificável, pois, Monjope pertencia à família há mais de um século, e não podia ficar em mãos de estranhos.

Um Holanda de Albuquerque havia Jesuítas, ali instalados quando a região não era mais densas florestas, habitadas por caetés expulsos de Olinda.

Acima da porta da capela uma data lembrava da sua reconstrução:1726.Haviam aberto, em meio à mata, enormes clareias onde a cana se espraia, bordejando os riachos e rio, rasgando a terra macia e compacta do massapé, de onde brotariam pendões brilhantes ao sol. A casa-grande era uma espécie de ermida, de linhas escritas: no térreo um grande salão onde se cozinhava e se faziam as refeições, no primeiro andar o dormitório. Mas a alta chaminé, a enorme casa de purgar, a roda da moenda maior que qualquer outra das redondezas anunciavam que aquele abrigo modesto era apenas o esboço do que seria, mais tarde, a casa-grande do engenho Monjope. (FERREIRA, 2003, p.29)

A paródia, para Genette (2006), é compreendida como um dos aspectos da hipertextualidade, pois ela guarda todos os referenciais. Guarda, especialmente, a história que estes referenciais representam e toda a importância de seu significado para o presente. Citamos, abaixo, o intertexto intitulado Diário de D. Pedro II por se enquadrar nas definições de paródia proposto por Genette. Dessa maneira, podemos perceber que a autora manteve a conservação do texto, como asseverado no fragmento enunciado abaixo:

Dom Pedro, por Graça de Deus e Unânime Aclamação dos povos imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil, faço saber aos que esta minha Carta virem, que Querendo Distinguir e Honrar Manoel Joaquim Carneiro da Cunha hei de Fazer –lhe Mercê do Título de Barão de Vera Cruz em sua vida.E Quero e Mando que o dito Manoel Joaquim Carneiro da Cunha d’aqui em diante se chame Barão de Vera Cruz e que com o referido Título goze de todas as honras, privilégios, isenções, liberdades, e franquezas, que lhe hão e que usam e sempre usarão os Barões, e que de direito lhe pertencerem. E por firmeza de tudo, o que dito é,lhe Mande dar essa Carta, por mim assinada, passada pela Chancelaria, e selada com o selo pendente das Armas Imperiais(...)Dada no Palácio do Ri de Janeiro em 26 de março de 1860,39ª. Da Independência e do Império. (DIÁRIO DE D. PEDRO II apud FERREIRA, 2003, p. 161)

A paródia não é só utilizada para ridicularizar, mas também pode ser usada como forma de alusão aos feitos históricos.

Entre a história e a ficção, *No tempo frágil das horas* apresenta os tipos de relação transtextual, definidas por Genette (2006), como, a intertextualidade, o paratexto, a metatextualidade, a architextualidade, destacamos neste estudo a hipertextualidade(quarto tipo) entendida como toda relação que une o texto B (que Genette chama de hipertexto), ao texto A (hipotexto). O texto nasce não como uma explicação, mas como um texto que se transforma e comunica também a ação do outro. O hipertexto acrescenta algo novo porque funciona como uma reescritura na quais sentidos novos surgem a partir de temas já conhecidos. Vale ressaltar que mesmo que um texto tenha sido criado com base em outro, isso não o obriga, necessariamente, a um processo de imitação, pois o texto pode seguir seus

próprios passos e provocar uma nova obra literária, que pode apresentar um referencial, mas também sua própria autonomia.

Outro aspecto de transtextualidade apontado na cena descrita, anteriormente, está na intertextualidade do poema de Alphonse de Lamartine:

Le lac

Ô temps ! Suspend ton vol, et vous, heures propices !

Suspendez votre cours :

Laissez-nous savourer les rapides délices

Des plus beaux de nos jours ! (LAMARTINE apud FERREIRA, 2003, p. 98)

Abaixo, segue a tradução do fragmento do poema:

Lago

Ó tempo! Suspende teu voo, e vós, propícias horas!

Suspendei seu curso:

Vamos saborear as delícias passageiras

A mais bela hoje! (Tradução nossa)

Luzilá, uma vez ou outra, ao se utilizar da intertextualidade, lança mão de intertextos como versos de Lamartine, Musset e, ainda, a canção *La traviata* de Luciano Pavarotti, que a auxiliam na composição da obra no que diz respeito aos aspectos metaficcionais.

La Traviata

Libiamo, libiamo ne'lieti calici che la bellezza infiora.

E la fuggevol ora s'inebria a voluttà.

Libiamo ne'dolci fremiti

Che suscita l'amore,

Poiché quell'occhio al core

Omnipotente va.

Libiamo, amore fra i calici

Più caldi baci avrà.

Todos:

Libiamo, amore fra i calici Più caldi baci avrà.

Vejamos a tradução:

Bebamos, Bebamos deste cálice de alegria

Isto reforça a beleza

Que o fugaz instante

Prevaleça sobre a volúpia

Bebamos àquele doce êxtase
 Que desperta o amor
 O poder do olhar penetrante
 É apontado direto do coração
 Bebamos ao amor, e nossas bebidas
 Tornarão nossos beijos mais ardentes

Todos:
 Ah, Bebamos
 Nossas bebidas tornarão nossos beijos mais ardentes
 (Tradução nossa)

A canção é tomada nessa obra com a intenção de referenciar e celebrar o amor grandioso de Maria Amália e Edmond de Gaston.

Outra cena que destacamos é o nascimento de Manoel, filho de Maria Amália, como atestamos abaixo:

No dia 27 de junho o conde fizera vir da cocheira de Santo Amaro um carro fechado para transportar Maria Amália ao Recife. A criança nascera um menino pálido, magrinho, que não chorava e que Antonia confiara a uma negra recém-parida. (FERREIRA, 2003, p.110)

Depois de dar à luz, Maria Amália, passou por complicações sérias e faleceu: “Haviam se reunido os médicos no fim da noite, quando já não se podia fazer. Maria Amália faleceu logo após a saída deles, lúcida e triste, as mãos nas mãos do marido”. Com a sua morte, suas dívidas foram cobradas. Observemos o excerto que comprova essa passagem:

“Recife, 13 de julho de 1980
 Exmo.Sr.Conde de Gaston
 Estando V.E. Ainda sob o peso do fatal acontecido a sua sempre chorosa esposa, e julgando eu que V.Excia há de proceder ao inventário dos bens deixados peço perdão para apresentar-lhe minha conta, na qual figura a quantia de 1:797\$520. Espero que desculpe essa minha ousadia. Estimando que V.S. continue fruindo boa saúde assinamos c/estima respeito e consideração. Amigo e criado obrigado. (FERREIRA, 2003, p.111)

A transtextualidade do tipo hipertextualidade, nessa parte, aponta para o Bloqueio Continental que foi uma estratégia tomada por Napoleão Bonaparte, Imperador da França, para fechar todos os portos de todos os países da Europa ao comércio inglês, durante a revolução francesa. O bloqueio continental começou em 1806, e durou mais de um ano. Com esse decreto o Imperador assinou a sentença de morte do açúcar, o motivo dificultou as exportações em 1840 a 1863. Vejamos o fragmento que confirma essa informação:

Isso nos dificultou as exportações. E a Europa teve que investir no açúcar de beterraba e na cana das Guianas. Quanto ao café, as exportações de 1840 a 1963 chegaram a mais de novecentos mil contos, enquanto as do açúcar não atingiram os quatrocentos mil. Agora não há como negar: o coração econômico do país se deslocou do Norte para o Sul. O senhor de engenho é menos importante que o barão de café. (FERREIRA, 2003, p.127-128)

O excerto acima referencia, também, a questão da cisão entre Norte e Sul em detrimento da ascensão dos Barões do Café. As vendas do açúcar tiveram uma queda significativa e por conta dessa crise, a economia do Norte ficou comprometida, gerando descontentamentos entre os senhores de engenho. Com o declínio do açúcar, a situação dos poderosos senhores de engenho de Pernambuco sofreu grandes modificações. Empobrecidos, os fazendeiros de Olinda, pertencentes às mais tradicionais famílias da época, eram obrigados a endividar-se com os comerciantes portugueses do Recife, que lhes emprestavam dinheiro a altos juros.

Destacamos, ainda, a formação de uma Sociedade Brasileira contra a Escravidão criada por José do Patrocínio. Essa sociedade tinha também a participação de mulheres, como Maria Amélia de Queiroz que criou a Sociedade Abolicionista. A escravidão era preocupação para os senhores de engenho, pois com a ascensão da economia cafeeira, como poderiam manter os gastos se o açúcar não estava dando mais lucros? A escravidão ia roubar o capital e a força de trabalho deles. Essas declarações são confirmadas na citação a seguir:

__ Julgo a escravidão uma coisa nefanda.

[...]

__ Nefanda mais necessária, tu o sabes.[...] Os negros são nossos pés, nossas mãos.

[...]

__ Não sabemos obrigar a trabalhar e não temos dinheiro para pagar seu trabalho. Estamos perdidos, minha Antônia. (FERREIRA, 2003, p.128)

Ressaltamos a revolução industrial e a consequente substituição dos engenhos pelas usinas.

__ O verdadeiro operário agora é a máquina. O homem não precisa mais ter força nem habilidade.

[...]

__ Não poderemos continuar com essa verdadeira existência, como a chamas, falou um conviva. O mundo se industrializa. Lembra que em 1840 a diligência fazia quinze quilômetros por hora entre Paris e Lyon. Mas em 1825 o Rocket de Sthenphenson ia de Liverpool Manchester a vinte e dois quilômetros por hora. Em nossos dias essa velocidade deve ser dobrado.

(FERREIRA, 2003, p.133)

Antonia, por deixar subentender que é simpatizante da causa abolicionista, contrapõe os discursos escravocratas mais absurdos, mas não tem a força das personagens subversivas: “_João não crês que trabalharão melhor, se pagos?E não carecemos de investir na compra, temer a cada dia que adoeçam, que morram? E isso tem um lado ruim para o escravo: se adoece , quem valerá?’’(FERREIRA, 2003, p.128)

Num procedimento de idas e vindas ao tempo, Luzilá revela ao leitor mais cenas que dão um novo sentido à obra através da hipertextualidade.

O engenho moía cada vez menos, já não trabalhavam com o gosto de antes. Depois viera o feitor , queixara-se, levavam horas para cortar um feixe de cana , para acunhar uma enxada, instalar os fueiros no carro de Boi.Os tambores de cana eram lentos, carreiros gastavam horas para chegar do canavial ao engenho. Não sei onde chegaremos, senhora baronesa, dissera.(FERREIRA, 2003, p.139)

Outro texto se constrói sobre a história. Esse trecho reelabora a rotina dos escravo, sendo apontado pelo feitor como preguiçoso.

E com a revolução industrial surgem alguns problemas, na opinião dos conservadores, como Joaquim Manoel:

_E Auguste Comte. Ele está criando a sociologia, a ciência das sociedades. A revolução industrial está colocando problemas que não existiam.Hoje já não há rei e povo. A sociedade é formada por conservadores, liberais, socialistas. E o povo começa a existir de verdade, como força atuante. [...]

_O povo. Que vem a ser isso? Eu te cito Joseph de Maistre: “Quando se diz que o homem nasceu para a liberdade, diz-se uma frase sem sentido.De todos os monarcas, o mais despótico, o mais intolerável, o mais duro, é o monarca povo.’’[...]Todos esses liberais são burgueses.Querem dar continuidade á obra dos filósofos.Para eles, o governo é sempre tirano,seja monarquista ou popular. E a propriedade para eles é um roubo, como dizia Rousseau.

_Mas a quem roubamos, quando administramos nossos engenhos?-perguntou Manoel Joaquim, Pois a propriedade não existiu sempre, desde Caim e Abel?

_Caim e Abel viviam dos produtos de suas mãos. Vocês, o que sabem fazer com suas mãos? (FERREIRA, 2003, p.137)

A cena, em questão, utiliza-se da intertextualidade. A autora faz referência ao direito de propriedade em Rousseau. Ele não atribui à propriedade a categoria de direito natural, tal como o direito à liberdade e à igualdade. O estabelecimento da propriedade ocorre como um ato unilateral do primeiro ocupante no estado de natureza, ou seja, sem que tenha sido estabelecido a lei civil. De acordo com Rousseau (2002), a origem das desigualdades entre os homens está no ato do primeiro ocupante ao estabelecer a posse de determinada área de terra.

O romance faz alusão à criação da Primeira Internacional Operária em 1864, em Londres que reunindo os trabalhadores industriais da França e da Inglaterra, conseguiram constituir a fundação da *International Working Men's Association* presidida por Karl Marx. A associação tinha como objetivo orientar a ação comum dos operários de todos os países industrializados.

__Coisa muito necessária. Os operários devem se unir para melhor rendimento do trabalho. E para se defenderem dos maus patrões. (Voz do Bacherelando)

[...]

__Vejo que estás imbuído dessas ideias novas (Voz de Joaquim Manoel) que grassam pelo velho mundo. É socialista por acaso?

[...]

Somos muito a pensar assim também do outro lado do Atlântico. (FERREIRA, 2003, p.135)

Os senhores de engenho criticam a postura de Marx em relação ao seu manifesto:

__Não crês que esse senhor Marx exagera quando divide a sociedade em duas classes, a dos exploradores e a dos explorados? Se suas ideias fossem postas em prática, que seriam dos escravos, soltos nas cidades, entregues à própria sorte? E se os operários se posicionam contra os patrões que lhes dão o trabalho, como viverão? (FERREIRA, 2003, p.135)

Luzilá, por meio das referências históricas, através da intertextualidade, atualiza o leitor em relação não só ao cotidiano de Antonia, mas em relação ao seu cotidiano também. O jogo transtextual permite ao leitor que ele entre na discussão e possa atualizar, a partir das referências históricas, seu horizonte de expectativas.

O jogo ficcional se concretiza também através da decadência de Antonia, quando ela começou a perceber que o engenho Monjope não ia bem. As terras que foram de sua família não produziam e necessitavam de investimentos altos. Por conta disso, contraiu dívidas com parentes, amigos, e com o Banco Real de Pernambuco, dando em garantia o engenho Monjope.

Os registros datam que em 23/10/1600, o casal Antônio Jorge e Maria Farinha doaram aos Jesuítas do Colégio de Olinda, as terras Monjope "por amor, em graça", com (800 braças em quadra ou 1760 metros quadrados). A primeira referência documental ao nome Monjope é de 1630. Antes da invasão holandesa, essas terras de propriedade dos Padres Jesuítas seriam denominadas *Fazenda Monjope*, como consta no mapa sobre a presença dos jesuítas em Pernambuco; e eram usadas pelos Padres para criação de gado e cultivo de

subsistência. Alguns documentos da Companhia de Jesus no Brasil apontam Monjope como engenho produtor de açúcar apenas a partir de 1666.

O engenho passou a pertencer, em 1785 a Manoel Cavalcanti de Albuquerque, filho de Antonio Cavalcanti de Albuquerque – assassinado a mandado de João Fernandes Vieira, e de Margarida Vasconcelos Souza. Falecido, sem sucessores, o engenho ficou para seu irmão o Capitão-mor João Cavalcanti de Albuquerque, senhor do engenho Tamataúpe/Carpina, casado com D. Maria Arcanja Carneiro da Cunha, de uma importante família de Tracunhaém. A partir de 1831, o engenho passou a pertencer a Antonia Carneiro da Cunha e a Manoel Joaquim Carneiro da Cunha. Com a morte desse último, o engenho ficou sob a administração de Antonia, que entrou em crise e foi vendido. Em 1868 o engenho passou para as mãos do Coronel Cristóvão de Holanda Cavalcanti de Albuquerque, irmão do Barão de Vera Cruz, casado com Anna Maria José de Mello, filha de Sebastião Antônio de Barros Mello e de sua mulher Maria Rita de Albuquerque Mello. Em 1897 o engenho passa a pertencer a Manoel Carneiro Saint Clair Gaston, filho de Maria Amália Cavalcanti de Albuquerque, sobrinha de Antônia Cavalcanti Carneiro da Cunha¹⁰.

Outro aspecto referencial nessa obra é o inventário de Antonia Carneiro da Cunha, feito em 1892 e se encontra arquivado no Instituto Arqueológico de Pernambuco. Como não tinha herdeiros imediatos, institui Manoel Carneiro Saint Clair de Gaston, seu sobrinho, herdeiro de toda sua herança.

...NÃO TENHO HERDEIROS necessários, lego de meus bens dez contos de réis a minha amiga dona Maria Emília de Paula Brandão, os quais lhe serão entregues por minha morte livre de qualquer ônus ou impostos e peço à mesma graça de continuar a desvelar-se cuidar da pessoa de meu afilhado Manoel Carneiro Saint Clair de Gaston, filho de minha prima falecida dona Maria Amália Carneiro Lins d'Albuquerque de Gaston, condessa de Gaston cujo meu afilhado instituo herdeiro de todos os meus bens possuir ao tempo de minha morte. Se porém meu herdeiro e afilhado vier a falecer antes de mim, é minha vontade que subsista o legado feito a minha amiga dona Maria Emília de Paula Brandão nas condições acima e que dos meus bens se divida pela forma que eu passo a expor: 25 por cento deixo e lego ao Excelentíssimo senhor de Gaston, digo conde de Gaston, meu compadre, o mais em partes iguais se dividirá por minhas sobrinhas legítimas dona Alexandrina Cavalcanti casada com o senhor Antonio Leonardo de Menezes Amorim e dona Anna Alexandrina Cavalcanti de Albuquerque Melo e minha sobrinha Artemysia Cavalcanti de Albuquerque, viúva, filha legítima de meu falecido irmão, o dr. João Francisco Cavalcanti de Albuquerque e igual parte ao meu afilhado Alfredo, filho legítimo de meu sobrinho dr. Herculano C. Bandeira de Melo, peço que meu enterro seja feito com simplicidade a

¹⁰ Disponível em: < <http://basilio.fundaj.gov.br>>. Acessado em: 30 de março de 2013.

juízo dos meus testamenteiros e inventariantes, em primeiro lugar ao dr. José Eustáquio Ferreira Jacobina, em segundo lugar ao Sr Antonio Leonardo de Menezes Amorim, em terceiro ao meu sobrinho dr. Herculano Cavalcanti Bandeira de Melo, cada um dos quais solicito me queira dar mais esta prova e amizade além dos quais solicito me queira dar esta prova de amizade além das que hei recebido. Recife 8 de novembro de 1892. Baronesa de Vera Cruz". (FERREIRA, 2003, p.152)

No inventário de Antonia consta o nome de Anna Alexandrina Cavalcanti de Albuquerque Melo, filha bastarda de Joaquim, sobrinha da Baronesa de Vera Cruz. Anna é citada no romance como poeta iniciante:

__ Me alegre que tenhas vindo. Trouxeste algum verso teu? A moça hesitou, tirou os olhos da saia um livrinho de capa de veludo.
 __ Sim trouxe senhora baronesa. Mas não sei...
 Antonia sorriu.
 [...]
 __ Leio um poema de amor?
 __ Um poema de amor, sim.
 [...]
 __ Dou-te meu coração cheio de enlevos,
 As esperanças repletas de fulgores
 Dum futuro sonhado cor-de-rosa,
 O que mais posso dar-te, meus amores?
 __ Ah! Dou-te os sentimentos de minh'alma,
 As minhas ilusões ainda em flores,
 Um peito que transborda de ternura,
 O que mais posso dar-te, meus amores? (FERREIRA, 2003, p.129)

Anna, além de poetisa, foi romancista, possuía um espírito crítico e avançado para seu tempo. Nasceu em 1860 na zona da mata (Nazaré-PE) e faleceu no Recife em data ignorada posterior a 1927). Começou a escrever, ainda, adolescente. Escreveu poemas para os Jornais do Recife (O Ensaio, A Lucta e o correio da Noite; no jornal de Aracaju (SE) e no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro de Lisboa). Escreveu, ainda, um romance abolicionista intitulado O Escravo.

Nesse jogo entre ficção e história, a obra faz referência à venda do engenho Tamataúpe. que passou a pertencer ao senhor José Barbosa de Vasconcelos, avô de Alzira Guerra. Antonia se endividou bastante e se desfez do engenho de Tamataúpe que pode ser evidenciado no trecho seguinte:

Tomei a Zoraida a quantia de 600 a juros como paga a Caixa Econômica.
 Março de 1895
 Tomei mais 140 em maio de 1896 com o mesmo juro.
 O capitão José Barbosa Vasconcelos me emprestou cinco contos de réis em 7 de Maio de 1896.

Sou devedora ao bacharel Benjamim Aristides Ferreira por serviços prestados como advogado nos negócios da venda de Tamataúpe. (FERREIRA, 2003, p.159)

Antônia morreu e não deixou nenhuma quantia em dinheiro: Vejamos:

“Descrição dos bens deixados pela falecida:

__ Dinheiro: nada.

__ Ouro: uma pulseira de brilhantes e pedras, [...].

__ Imóveis: o engenho Monjope; casa de número 30 na rua Barão de S. Borja. [...].”

Seus bens foram a leilão. A cada golpe do martelo e grito do leiloeiro, Anna Alexandrina tremia como se a pancada fosse ao seu corpo:

__ Quem dá mais __ gritava o leiloeiro e a cada golpe do martelo a moça estremecia como se fosse dado em seu corpo.

Felizmente um sobrinho arrematara grande parte das joias e alguns móveis. Anna até quase alegrava de que o jovem Manoel Saint-Clair de Gaston ali não estivesse. Casado contra sua vontade cinco anos antes, o casamento não se consumara, o noivo tendo abandonado a desposada na saída da igreja e falecido em seguida. O frágil descendente de Maria Amália teria sofrido com o espetáculo da exibição das joias da tia querida, a visão da caixa de rapé da velha Maria Archangela, o colar de pérolas de Antonia passando de mão em mão, sinhazinhas desconhecidas o pondo ao pescoço. Anna conversou com Herculano, que embalava as joias arrematadas. Te darei algumas, disse e Anna sentiu que a frase resgatava em parte a brutalidade das horas que acabara de viver. (FERREIRA, 2003, p.170)

Ao final, a obra denuncia a mentalidade de um tempo cheio de preconceitos e os estratégias de alguns ilustres pernambucanos que se sustentavam em nome de famílias e em brasões que já não pagavam as dívidas.

Por meio do retrato de Antonia Carneiro da Cunha foi possível ressemantizar a história dessas referidas personagens históricas e fictícias e de uma época (século XIX), na província de Pernambuco, através dos aspectos da transtextualidade de Genette (2006), associados à metaficção historiográfica, vista por de Hutcheon (1991), como a intersecção entre produtor, texto e receptor, constituindo-se um dos contextos sociais, ideológicos, históricos e estéticos. Consequentemente, ela ultrapassa a autorreflexão e situa o discurso em um sentido mais amplo, uma vez que é fundamentalmente irônica e crítica em relação ao passado e presente.

A transtextualidade é um recurso que pode estar presente em todos os textos literários, seja de maneira indireta, direta, ou mesmo parcial. O texto literário nos faz refletir uma multiplicidade de leituras feitas pelo escritor e também suas vivências e experiências pessoais.

Esse conjunto favorece não só os escritores que têm a possibilidade de recriar e reler obras que contribuem para a formação de seus textos, como também os leitores que têm a oportunidade de revisitar textos configurados numa nova roupagem.

Ao longo desta análise, objetivamos identificar, através da metaficção historiográfica possíveis verdades que não podem deixar de existir em qualquer discurso, seja histórico ou ficcional. A pretensão de narradora em suas obras é, pelo olhar do presente, buscar as outras versões da história que deixaram de ser ditas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Todo romance é isso, desespero, intento frustrado
de que o passado não seja coisa definitivamente perdida.
Só não se acabou ainda de averiguar-se se é
o romance que impede o homem de esquecer-se
ou se é a impossibilidade do esquecimento
que o leva a escrever romances.
(JOSÉ SARAMAGO)*

A relação entre literatura e história vem de tempos remotos. Para Aristóteles a literatura tem maior relevo que a história. Essa diferenciação aristotélica é comentada por Hyden White(2000), quando nos afirma que:

Os historiadores se ocupam de eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, eventos que são (ou foram) em princípio observáveis ou perceptíveis, ao passo que os escritores imaginativos – poetas, romancistas, dramaturgos – se ocupam tanto desses tipos de eventos quanto dos imaginados, hipotéticos ou inventados (2000, p.137).

A separação da literatura e da história no contexto atual é refutada porque muitos teóricos levam em consideração os inúmeros aspectos que têm em comum, pois ambas enveredam entre a realidade e a verossimilhança e podem representar o mesmo acontecimento, materializando os fatos em construtos linguísticos, convencionando-os em forma de narrativas. Logo, a literatura de ficção e a história por apresentarem a mesma origem na linguagem, são sistemas de signos que, ordenados de forma intrínseca, tornam-se escrituras específicas, que “redescobrem” e “reinventam” os acontecimentos e aqueles que os executaram ou os propiciaram. Essa aproximação não é tão simples quanto parece ser e, felizmente, o discurso histórico e o literário preservam suas características essenciais que fazem deles, diferentes.

A ficção transfigura, recria e reinventa fatos e personalidades históricas, dando-lhes novas interpretações no universo romanesco, é o que acontece com os romances metaficcionais de Luzilá analisados nesta proposta. Assim, a história, por ser discurso tanto quanto a ficção, pode ser matéria poética desta última pelo recurso da intertextualidade, da paródia, dos discursos da história, como se observa em diversos romances de natureza histórica do século XX. Elas se unificam pela trama, pois ambas necessitam de um autor que lhes interprete e lhes dê sentido.

Para uma nova interpretação dos fatos, observamos que as obras meta-funcionais de Luzilá, ancoram-se na teoria da Nova História. Pois esta, diversamente da história tradicional, preocupada com a história política, abre espaço para os temas antes silenciados, e ainda, para novos documentos históricos. Considerando que os defensores da Nova História concebiam que a realidade é social e culturalmente construída, a história também passou a ser encarada como construção. Para Peter Burke (1992), a Nova História passou a se interessar por toda atividade humana, pois tudo tem um passado que pode ser reconstruído. Essas afirmações são confirmadas no enunciado abaixo:

Nos últimos trinta anos nos deparamos com várias histórias notáveis de tópicos que anteriormente não se havia pensado possuírem uma história, como, por exemplo, a infância, a morte, a loucura, o clima, os odores, a sujeira e a limpeza, os gestos, o corpo, a feminilidade, a leitura, a fala e até mesmo o silêncio. O que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma construção cultural sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço (BURKE, 1992, p.11).

Para Burke (1992) é tarefa difícil definir a Nova história, pois o movimento está unido apenas naquilo que se contrapõe, além de apresentar uma variedade de novas abordagens. A Nova História, portanto, cuidaria não só dos grandes homens dos grandes países, mas também dos considerados pequenos acontecimentos. Temos aqui a abertura para a interdisciplinaridade, pois o discurso histórico principia ao repudiar o foco político e passa a se avizinhar das atividades humanas em geral.

O autor de *A escrita da história* (1992), a partir de Nietzsche e Foucault, dá evidência ao discurso na negação, da certeza e do repouso, logo deveria problematizar o documento reconstituído do passado, de modo que ele, o discurso, passasse a ser objetivo. Entretanto, caberia ao historiador escolher os documentos, pois isto seria o que daria sentido ao texto. Essa proposta discursiva que a Nova História defende promove a relação literatura e história, pois possui uma flexibilidade maior em relação aos fatos. Alguns teóricos culpam a crítica literária por essa nova construção discursiva da história, uma vez que ela ensinou aos historiadores como reconhecer o papel ativo da linguagem na construção dos textos.

Com todas essas inovações no campo da história, existem funções que não podem ser aplicadas aos historiadores, somente aos literatos, pois

Os historiadores não são livres para inventar os seus personagens, ou mesmo as palavras e os pensamentos de seus personagens, além de ser improvável que sejam capazes de condensar os problemas de uma época na narrativa

sobre uma família, como frequentemente fizeram os romancistas (BURKE, 1992, p. 340).

Diante do enunciado, a metaficção historiográfica ganha extensão neste conjunto, pois lida com os acontecimentos históricos, as problemáticas de uma época, acrescentando personagens fictícios, agindo conjuntamente com os históricos, retirando, às vezes, a parte central para a construção da trama, foi o que fizemos com as obras analisadas neste estudo.

Recorremos mais uma vez as palavras de Hutcheon (1984, p. 1) para justificar que a ficção: é uma ficção que versa sobre ficção; ela inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística. Constatamos que os romances de Luzilá, sendo ficção de natureza histórica, versam sobre acontecimentos recortados da história oficial, uma vez transmutados, dão margem à construção de “possíveis verdades”. Para Hutcheon, o interesse da metaficção pós-modernista está no texto, nas manifestações literárias que anunciam transformações sociais e suas conseqüentes implicações em relação ao leitor. A teórica crê que a ligação entre a vida e a arte foi recomposta em outro nível – no **processo imaginário do contar a história**, e não no produto, na história contada. E o leitor passa a exercer uma nova função, ser o veículo dessa mudança.

Na metaficção historiográfica, existe uma “recusa deliberada de resolver as contradições” (Hutcheon, 1991, p. 9), desígnio de todas as metanarrativas, e uma permanente tentação paródica que denota a recusa de aceitar as respostas tradicionais às grandes perguntas humanas e a escolha deliberada de uma interrogação permanente que rejeita a certeza tranquilizadora da *doxa*. É uma arte não só paródica, mas didática porque possibilita o diálogo individual e criativo com a história, oferecendo as maneiras de se constituir uma identidade própria, altamente idiossincrática a partir das possibilidades não atualizadas no passado e porque, ainda, desperta nos leitores a necessidade de comparação crítica com a história, o que leva a uma consciencialização dos embustes do discurso científico e a uma tomada de posição perante a *doxa* vigente. A literatura pós-moderna é “um ludismo, uma reinterpretação da História sem ordem e sem hierarquia, diria Lyotard, uma ficção que parodia, que ficcionaliza a história em modos de escrita que não temem o regresso às convenções. O pós-modernismo é “fundamentalmente contraditório, decididamente histórico e obrigatoriamente político”, caracterizando-se por isso por uma perspectiva descentrada que reabilita e recupera para o domínio literário “o marginal e o excêntrico (do ponto de vista da classe, raça, sexo, tendência sexual, ou origem étnica)”, o que implica o reconhecimento da evidência que “a cultura em que vivemos já não tem aquela homogeneidade monolítica que tradicionalmente tínhamos assumido” (HUTCHEON, 1991.p.12).

A escrita de Luzilá é considerada contemporânea por apresentar a intertextualidade de maneira que os textos ou intertextos são reescritos de tal forma que se torna difícil identificá-los. As obras, em especial, *Os rios turvos* (1993), *A garça mal ferida* (2002) e *No tempo frágil das horas* (2003), apontam uma variedade de códigos que são permeados pela metaficção historiográfica. Esse caráter comprova que a escrita de Luzilá dá margem a traços da ficção histórica pós-moderna, pois segundo Rincón (1995, p.131) “a História converteu-se em histórias.” O que ocorre nas obras da autora é que ela se apropria da história, com fins literários, os elementos romanescos se interpolam aos elementos históricos, a “história” se confunde com a “História” pela ficção.

As histórias que Luzilá nos conta são transfigurações da história oficial. Através dos atos de fingir de Iser(1996), chegamos a um entendimento: Luzilá seleciona da história, elementos extratextuais que foram acoplados ao texto literário e passam a ter outra configuração, são transgredidos. Esses elementos são personagens (como Bento Teixeira e Filipa Raposa de *Os rios turvos*), cenas históricas, (por exemplo, a invasão holandesa em *A garça mal ferida*), e a decadência dos engenhos em Recife(*No tempo frágil das horas*). Logo, o ato da seleção gera a intertextualidade, as cenas construídas dialogam com a contemporaneidade por meio do passado. Uma vez transgredidos referem-se ao intratextual, à combinação dos elementos textuais que abarcam tanto “combinabilidade do significado verbal” quanto os “esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações”. (ISER. 1996 p.18). Pelo autodesnudamento da ficcionalidade, Luzilá recria mundos, que foram recortados do mundo empírico de onde foram retirados e metáforas de algo a ser concebido.

Portanto, sua escrita abre um espaço de jogo que não se conclui. O fictício compele o imaginário a assumir forma, ao mesmo tempo em que serve como meio para manifestação deste. O imaginário é ativado, uma vez que, a realização de intenções requer atos de imaginação. (ISER, 1999, p.70).

Para compreender as artimanhas do literário a partir das obras de Luzilá, tivemos que, primeiramente, no capítulo 1, retornarmos às questões entre literatura e história para um entendimento sobre o seu processo de escrita e as estratégias narrativas no intuito de instituir mudança e transformação no momento em que tematiza o diálogo historiográfico. Luzilá estabelece um contraponto ao instituído. Investiga uma possibilidade de ruptura com a continuidade arraigada do passado, a partir do olhar do presente.

Em seguida, no Capítulo 2, fazemos uma abordagem sobre o romance contemporâneo de Luzilá à luz de Linda Hutcheon, abordando aspectos como a paródia, os

discursos da história, a intertextualidade e a transtextualidade como elementos essenciais na feitura do romance metaficcional. Esses elementos não só propõem um diálogo entre passado e presente, mas uma repetição com distância crítica através da paródia, podendo realizar tanto a mudança como a continuidade cultural.

No capítulo 3, analisamos a escrita de Luzilá no contexto contemporâneo através dos aspectos da ficcionalização com base nos atos de fingir de Iser, na teoria do efeito estético e na *mimesis* e verossimilhança de Costa Lima. A narrativa de Luzilá retoma o lastro da semelhança necessária para que ocorra a recepção da obra. A autora reatualiza “a cena literária” pela “cena Histórica”, ou seja, seleciona as personagens e o contexto social. Estes funcionam como cenas orientadoras e cenas segundas. Nesse entrelaçamento surge a estruturação da *mimesis* de representação e de produção. Em Luzilá a *mimesis* de produção ocorre em *Os rios turvos*, *A garça mal ferida* e *No tempo frágil das horas* a partir dos sistemas de classificação social presentes em cada uma das obras. Em *Os rios turvos*, Filipa se desvela aos olhos do leitor como uma personagem fraturada, ambígua, problemática que surgiu para fazer reviravolta na vida de Bento. Anna Paes (*A garça mal ferida*) aderiu a causa holandesa tendo uma posição importante na defesa dos inimigos invasores, durante o tempo da ocupação de Pernambuco, por isso ela pode ser classificada como um ser desviante. Seu comportamento não se adequava ao das mulheres do século XVII. Anna, por três vezes, depois de Pedro Correia da Silva (seu primeiro marido), amara o inimigo, o invasor, tendo se envolvido com dois holandeses, Charles de Tournalon e Gisbert de With e uma grande paixão pelo Conde Maurício de Nassau. E Antônio (*No tempo frágil das horas*) se revelou, aos poucos, uma mulher que não concordava com as ideias dos monarquistas, era a favor da república, da revolução industrial, da abolição da escravatura, portanto, contrária aos ideais vigentes daquele período.

No capítulo 4, abordamos os aspectos metaficcionais que entram na feitura das obras de Luzilá, como a paródia, os discursos da história e a intertextualidade, destacando ainda a transtextualidade com base em Genette (2006).

Acreditamos que, em relação às personagens Filipa Raposa, Anna Paes e Antonia Carneiro, Luzilá as constrói em torno de um jogo ficcional, uma espécie de contrato em que os escritores por natureza estabelecem com a ficção por meio de uma verdade não convocada.

Identificamos que a escrita de Luzilá é ao mesmo tempo fictícia, histórica e discursiva, por isso é considerada metaficcional. A realidade retratada constitui-se na do próprio discurso e historiográfica, porque retrata a realidade de discursos passados. Com ela,

passamos a ter contato com as histórias dos perdedores e dos vencedores, dos centrados e dos marginalizados.

A obra de Luzilá se utiliza da história para, através dos acontecimentos, sugerir outra possibilidade de “verdade”, em contraposição à Verdade interpretada pelos historiadores. Sua escritura dá margem aos temas de natureza moral, social e histórica que são silenciados pelas personagens, como sexualidade, amor, adultério, casamento, exploração, poder, Igreja, Inquisição, subjetividade feminina, entre outros.

Nos romances de Luzilá os fatos históricos que entram na tessitura da “história contada” são todos captados, sem dar enfoque a uma imagem em especial. Todos são apreendidos de maneira multiforme dando justa proporção aos acontecimentos. Os acontecimentos históricos em suas obras propõem uma discussão com o presente, pois esse diálogo é um de seus distintivos, tendo em vista a influência dos mesmos para a evolução do processo civilizatório. Portanto, a evidência de que todos os fatos pertencentes a um determinado momento histórico são relevantes, não só os que se destacam, fazem diferença nessas narrativas. Portanto damos ênfase, nesse contexto as personagens históricas femininas.

Portanto, os romances em estudo, são considerados metaficções historiográficas. Em conformidade com Holanda (2006), os registros se aproximam pela agilidade da narração em valorizar as alterações das vozes cujos murmúrios surgem dos dormidos Arquivos Públicos. O efeito de *distanciamento* requerido antes, para o registro histórico, agora se vê revertido em *aproximação*, com relação à realidade contemporânea. Luzilá cria um jogo de projeção e identificação – que é sua marca do empenho com que traduz a responsabilidade do pesquisador com a memória de que é guardião. Literatura é uma reserva de significados sociais.

A escrita de Luzilá é constituída, de uma arquitetura elaborada – que sempre parodia o aceitável. É sua forma de, pondo o factual, o histórico, alçar a possibilidade de ler de uma maneira – sobretudo com mais criticidade – o presente. Tomando as palavras de Holanda (2006, p.6) a “desrazão das injunções históricas e sociais daquele momento seja o de Filipa Raposa, Anna Paes, seja o de Antonia Carneiro da Cunha, levam o leitor a rever os valores que sustentam uma sociedade, entre a beleza e o absurdo”.

A leitura de romances metaficcionais historiográficos difundidos nas últimas décadas no Brasil vem admitir que estas produções ficcionais sejam bem mais compatíveis com a nossa realidade que aquelas apresentadas nos romances mais tradicionais, pois surgem do diálogo entre, pelo menos, uma voz contemporânea e a voz da história oficial, que entrecruza

o passado com o olhar do presente. Assim, a escrita de Luzilá possibilita questionamentos renovados sobre as imagens do passado, exigindo, então, um leitor experiente, que busque um mergulho no mundo ficcional, numa tentativa de reescrever o já dito, pretendendo questioná-lo tanto quanto é questionado por ele.

REFERÊNCIAS

- AÍNSA, Fernando. **La nueva novela histórica latino-americana**. Plural. 240 (p.85), 1991.
- ASSIS, Ângelo Faria de. O Licenciado Heitor Furtado de Mendonça, inquisidor da primeira visitação do Santo Ofício ao Brasil. In: **ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História – Londrina, 2005**.
- ARISTÓTELES. "Poética". In: **Os Pensadores**. Trad. Eudoro de Souza. T. IV. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 443-471.
- ASSIS, Machado. História de quinze dias. In. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: José Aguiar, 1959,p.364
- AQUINO, Ivânia Campigotto. **Literatura e história em diálogo: um olhar sobre Canudos**. Passo Fundo: UPF, 1999.
- ARAÚJO, Emanuel. **A Arte da Sedução: sexualidade feminina na colônia**. In: PRIORE, Mary Del Priori (org). Carla Bassanezi (Coord. De Textos). **A História das Mulheres no Brasil**. 7. Ed. São Paulo: Contexto, 2004. p.45-77.
- ASSIS, Machado. **Helena/Iaiá Garcia**. São Paulo: Cultrix, Ltda, 1959.
- BARTHES, Roland. **Inéditos**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARBIEN, Cláudia. Arquitetura Literária: sobre a composição do espaço narrativo In: FILHO, Ozires Borges, BARBOSA Sidney (org.). **Poéticas do Espaço Literário**. São Carlos, SP:Editora Claraluz,2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 8. ed. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra, 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária,2010.
- _____. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. 5. ed. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002.
- _____. **Dialogic Imagination**. Austin: University of Texas Press, 1983.
- BARTHES, Roland. **Inéditos**.Tradução:Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, W. **Teses sobre Filosofia da História. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. V. 1. Trad: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo. 6. Ed. Editora brasiliense, 1994

BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Editora Pontes, 1993.

BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. **Diálogo das Grandezas do Brasil**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1977).

BOUDE, Guy; MARTIN, Hervé. **As escolas históricas**. Lisboa: Europa-América, 1990.

BURKE, Peter. (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. 3 ed., São Paulo: UNESP, 1992.

_____. **A Escola dos Annales: a Revolução francesa da Historiografia**; tradução. Nilo Odalia. -São Paulo: Fundação Editora da UNESP. 1997.

CÂNDIDO, Antônio. **A Personagem de Ficção**. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2000.

CALADO, Frei Manuel. **O Valeroso Lucideno e Triunfo da Liberdade**. 2 vols., São Paulo: Edições Cultura, 1945.

CARREIRA, Shirley. **A Maggot: a ficção como leitura alternativa do passado histórico**. UNIGRANRIO, 2001. Disponível em: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/maggot.htm>> Acessado em: Fevereiro 2013

CECCARELLI, P. R. **Sexualidade e preconceito**. In: Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, III. São Paulo, set. 2002. Disponível em <<http://www.ceccarelli.psc.br/artigos/portugues/html/sexualidade.htm>> Acesso em 10 Jan. 2013.

CHALHOUB, Sidney, PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (orgs.). **A história contada**. Capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 7-32.

CHARTIER, Roger. **Literatura e História**. Topoi, Rio de Janeiro, v.1, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. (Trad.) Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1992.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CORBIN, A. **A influência da religião**. In: CORBIN, A.; COUTINE, J.J.; VIGARARELLO, G. História do corpo: da revolução à grande guerra. 2. ed. Trad. João Batista Kreuch, Jaime Clasen. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 68.

COSTA, Lígia Militz da. **A Poética de Aristóteles. Mimese e verossimilhança**. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

COSTA LIMA, L. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **O controle do imaginário: razão e imaginação no ocidente.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.

_____. Documento e Ficção In: Lima, Luis Costa. **Sociedade e discurso ficcional.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. Teoria Literária e Escrita da História. In: _____. **Revista Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, n. 7, 1994.

_____. Luiz. Agradecimento e posfácio. In: _____ (org). **Teoria da literatura em suas fontes.** 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v.2.

_____. Luiz. **Teoria da Literatura em suas fontes.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Anais pernambucanos.** 2. ed. Recife: Fundarpe, 1983. v. 3-4. (Coleção pernambucana, 2a. fase).

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor- o regime de 64 no romance brasileiro.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

DUBY, G. & LARDREAU, G. **Diálogos sobre a Nova História.** Lisboa: Dom Quixote, 1989.

DUCLÓS, Miguel. **Nota sobre o conceito de *mimesis* katharsis na Poética de Aristóteles.** São Paulo: Consciência, 1999.

ESTEVES, Antonio R. "Literatura e história: um diálogo produtivo." In: **Fronteiras do Literário.** Niterói: EDUF, 1997.

ECO, Umberto. **O nome da rosa.** Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas De Andrade. Edição revista. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2012.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. "**A movência do ficcional ou a astúcia da *mimesis*: A hora da estrela, de Clarice Lispector**". CORREIO DAS ARTES: Suplemento Quinzenal do Jornal A União, João Pessoa, Imp. e Ed. A União, 6 de dezembro de 1992. Ano XLIII, n. 339, p.8-9.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. **Os Rios Turvos.** Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

_____. **A garça mal ferida, a história de Anna Paes D'Altro no Brasil Holandês-** Recife: Editora Nova Presença Luci Artes Gráfica, 2002.

_____. **No tempo frágil das horas.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. **Deixa ir meu povo.** Rio de Janeiro: Caliban, 2010.

_____. **Voltar a Palermo.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

FREITAS, Maria Teresa de. **Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux**. São Paulo: Atual, 1986.

FOKKEMA, Douwe. **História literária, modernismo e pós-modernismo**. Trad. Abel Barros Batista. Lisboa: Vega, 1988.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. Trad. de L.F.A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism**. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

GASPAR, Lúcia. **Anna Paes**. Pesquisa Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 20/03/2013.

GAY, Peter. **O estilo da história**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia, das Letras, 1990, pp. 21-29.

_____. **Freud: Uma vida para o nosso tempo**. Companhia das Letras, 1989.

GÄRTNER, Mariléia. **Mulheres contando histórias de mulheres: o romance histórico brasileiro contemporâneo de autoria feminina**. Assis, 2006

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

_____. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, 1995. p. 25-27).

GLISSANT, Edouard. **Le Discours antillais**. Paris: Seuil, 1981.

GORDO, Antonio da Silva. **A escrita e o espaço de Vergílio Ferreira**. Porto: Porto Editora, 1995.

HOLANDA, Lourival. Luzilá Gonçalves Ferreira: um marco das letras pernambucanas. UFPE-Recife, 2006.

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

_____. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. tradução: Brunilda T. Reichmann. 2. ed. New York: Methuen, 1984.

ISER, A. Wolfgang. **Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional**. Trad: Hidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. Resposta de Wolfgang Iser a John Paul Riquelme. In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Trad. de Bluma W. Vilar e João C. de C. Rocha. Rio de Janeiro: EDUERJ. 1999.

_____. **O fictício e o imaginário.** In: ROCHA, J. C. de C. (Org.). *Teoria da Ficção: Indagações à obra de Wolfgang Iser.* Trad. de Bluma W. Vilar e João C. de C. Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ. 1999. p. 63-78.

_____. **O Ato da Leitura — Uma Teoria do Efeito Estético.** Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, v. 1, 1996.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário:** perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

_____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção:** indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999a, p. 65- 77.

_____. O jogo. In: ROCHA, Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção:** indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999b, p. 107-115.

_____. Debate. In: ROCHA, Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção:** indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999c, p. 131-145.

_____. Os atos de fingir ou o que é o fictício no texto ficcional. In: Luiz Costa Lima (Org) **Teoria da Literatura em suas fontes.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernidade. A lógica Cultural do Capitalismo Tardio.** 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque; SILVA. et al, Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. Anais... Maringá, 2009, p. 740-748.

_____. **O Inconsciente Político:** a narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992, p. 09-104.

KNOLL, V. **Discurso.** São Paulo: USP, 1995.

KOTHE, Flávio René. **Literatura e sistemas intersemióticos.** São Paulo: Cortez Autores Associados, 1981.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** FERRAZ, Lúcia Helena F. (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. “A palavra, o Diálogo e o Romance”. In: **Semiótica do romance.** Lisboa: Arcádia, 1978.

LEITE, Serafim Soares. **História da Companhia de Jesus no Brasil,** 1938.

Lisbôa, Tânia Winch **Categorias de jogo e jogos textuais : uma leitura de O jogo da amarelinha** / Tânia Winch Lisbôa. - 2010.

LINS, Osman. **Espaço romanesco de Lima Barreto.** São Paulo: Ática, 1976.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: UNICAMP, 1990, p. 12.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 2000.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **La novela histórica**. Trad. de Jasmín Reuter. México: Ediciones Era, 1996.

MACKENZIE. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**. São Paulo, v. 3, n. 1, p. 83-89, 2004.

MAESTRI, Mário et al. **História e romance histórico: fronteiras**. Revista Novos Rumos. n. 36, 2002

MACIEL, Ana Amélia Dantas. **Gênero e Ficção na obra de Luzilá Gonçalves**: Um estudo sobre A garça mal ferida. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008)

_____. **Gênero e Autobiografia na obra de Isabel Allende e Luzilá Gonçalves Ferreira**: considerações em torno de Meu país inventado. Recife, 2007.

MACHADO, Irene. A. (1995) **O romance e a voz**. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995.

MARTINS, William de Souza Nunes. **As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro – 1970-1980**. Iberoaméricaglobal. Jerusalém, vol. 1. Nº. 1. p.29-42, 2008.

MARBELA, J. 2006. Teoria e história da historiografia In: (Org). A História escrita: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, p.11-26.

MELO, Cristiane Tavares Santos. **A ironia como recurso da metaficção historiográfica em Pedro e Paula de Helder Macedo**. In: Anais do SILEL. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011

MENTON, Seymour, **La Nueva Novela Historica de La America Latina**. 1979-1992.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ed, Perspectiva, 1995.

NUNES, Benedito. **Narrativa histórica e narrativa ficcional**. In: RIEDEL, Dirce C. **Narrativa**: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 9-35.

_____. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção. Diálogos da história com a literatura. **Revista de História das Ideias**, Coimbra, v. 21, p. 33-57, 2000.

REIS, Carlos. **Fait historique et référence Fictionnelle: *Le Roman historique***. Tradução de Jane Tutikian. Dedálus: Revista Portuguesa de Literatura Comparada. N° 02 Lisboa, Cosmos, dez.1992, p.141-147.

_____. O desafio Historiográfico. Rio de Janeiro: .Editora FGV, 2010.

_____. Tempo, História e Evasão. Campinas: Papirus, 1994, P.126.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Constança M. Cesar. Campinas: Papirus, 1994, p. 15.

RINCÓN, Carlos. **La no simultaneidad de lo simultáneo**: posmodernidad, globalización y culturas en América Latina. 2. ed. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995, p.154.

ROSENFELD, A. Texto e Contexto I.São Paulo:Perspectiva,1996.

RODRIGUES, Alcir de Vasconcelos Alvarez. **Espaço Ficcional e Ambientação Em Ponte do Galo, Romance de Dalcídio Jurandir**. In: FILHO, Ozires Borges, BARBOSA Sidney (org.). Poéticas do Espaço Literário. São Carlos, SP: Editora Claraluz,2009.

ROUSSEAU, Jean-Jaque. Do Contrato Social. Trad.: Rolando Roque da Silva. Ed. Eletrônica: Ridendo Castigat Mores. Versão para e-BOOK,ebooksBrasil.org,Fonte Digital WWW.jahr.org.2002

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas das letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 46-47.

SARAMAGO, José. "História e ficção". In: **Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Lisboa: s/e, 1990, pp. 7-19.

SANTOS, Pedro Brum. **Teorias do romance**: relações entre ficção e história. Santa Maria: UFSM, 1996, p. 19.

SILVA, Edson Oliveira da. O olhar deslocando-se pelas trilhas de Pedro e Paula. In: **Revista Alpha**. Ano 9, n. 9. Patos de Minas: Central Universitária de Patos de Minas, 2008.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha. **Teoria da Literatura**. 10 ed.São Paulo:2007.

STONE, Lawrence. O ressurgimento da narrativa: reflexões sobre uma velha história. Trad. Denise Bottmann. In: **Revista de História**. Campinas, 1991, n.º 2, p. 12-27.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**.3. ed. São Paulo: Ática, 1988.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. "História como Literatura." In: **Modos de saber, modos de adoeecer**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, pp.129-135.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (org.) **Literatura comparada**: interfaces e transições. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001, p. 11.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**: Foucault revoluciona a história. Trad. Alda Baltar e Maria A. Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, pp. 37-45.

TORO, Alfonso de. **Posmodernidad y latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)**. Tradução de Altamir Botoso (UNIMAR). **Revista Ibero-americana**. Pittsburgh, (155-156): 441-467, 1991.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. O Amante do Vulcão: Comparatismo e metaficção historiográfica. In.: **Eutonomia: Revista Online de Literatura e linguística**. - PPGSD-UFF-Disponível em <http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano1-Volume1-2008/especial-destaques/acesso> 18/03/2013

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: EDUNESP, 2000.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica no século XIX. Trad. José Lourênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992, pp. 20-31.

_____. "O texto histórico como artefato literário." In: **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001, pp. 97-116.

_____. "Teoria literária e escrita da história." In: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n. 7, 1994, pp. 21-48.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do Dialogismo. In: **Questão**, Porto Alegre. v.9, n.1, p.121-132, Jan./Jun.2003.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da Literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.