

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E PRODUÇÃO CULTURAL

LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA NA OBRA DE EDLA PACHECO SAAD

Adriana Gomes Bezerra

Orientadora: Profa. Dra. Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho

GOIÂNIA - MARÇO
2009

ADRIANA GOMES BEZERRA

LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA NA OBRA DE EDLA PACHECO SAAD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária, da Faculdade de Letras, da Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

Linha de pesquisa: Literatura e produção cultural

Orientadora: Dra. Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho

**GOIÂNIA - MARÇO
2009**

ADRIANA GOMES BEZERRA

LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA NA OBRA DE EDLA PACHECO SAAD

Dissertação defendida e aprovada em ____ de ____ de 2009.

Banca Examinadora constituída pelos professores:

Profa. Dra. Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho – Presidente da Banca

Profa. Dra. Albertina Vicentini - UCG

Profa. Dra. Maria Zaira Turchi - UFG

MADRUGADA GOYANA

Felix de Bulhões (1885)

Ergui-me. A noite inteira eu bem passado havia

em um sono de paz e sonhos sorridentes.

A corneta do *vinete*, em notas estridentes,

o clarim do *esquadrão* ao longe respondia...

O altivo canta-galo, ao norte, a calva erguia;

ao sul da serra d'oiro os alcantis luzentes;

e, envolta em cache-nes de rosas esplendentes,

por sobre o *Dom Francisco* a madrugada ria.

Da janela suspendo as tampas corrediças,

que do *capharnaum*, que habito, olham p'ra rua,

por gozar d'alvorada as límpidas premissas.

Por lá em roda viva o povo tumultua...

Não é a natureza o que sobre ele atua:

- comprava carne fresca e farejava missas.

Dedico esta pesquisa àquelas pessoas que me apoiaram, e de uma forma ou outra me deram força para não desistir: meus filhos Adriano Jr. e Murilo; minha mãe, Connie, Heloisa, e a você Inaiá que vibrou com cada vitória minha.

AGRADECIMENTOS

Esta talvez seja a parte mais melindrosa deste processo. Como agradecer a tantos que me apoiaram? Como não deixar ninguém de fora? Todavia, se faz necessário.

Como não poderia deixar de ser, em primeiro lugar, gostaria de agradecer em especial à Maria Luíza, por seu coração abençoado, pelo seu respeito às minhas limitações e por não ter desistido de mim.

Às minhas colegas, Marlene Vellasco e Maria Eugênia Curado, pelo empréstimo de livros e apoio.

Ao Itelvides, também, pelo empréstimo de livros e apoio.

À minha avó materna Darminda Gonçalves Pacheco, pelo exemplo de força e trabalho.

À minha tia avó Clóris Gonçalves Pacheco, por ter aberto as portas do gabinete literário da nossa querida Edla Pacheco (eterna tia Edinha), viabilizando assim esta pesquisa.

A João Saad Pacheco, *in memoriam*, que também permitiu que revirássemos o gabinete de sua mãe. E que infelizmente não se encontra mais entre nós para ver o resultado deste estudo.

A Geraldo e Paulo Saad, que também permitiram que eu pesquisasse no acervo de sua mãe.

Às amigas, Terezinha, Socorro e Ceila, apoio certo nas horas difíceis.

A Deus, por ter segurado em minhas mãos nesse período tão turbulento de minha jornada entre os mortais.

Ao meu irmão Sebastião que por vários anos proporcionou que eu estudasse em boas escolas, e pela companhia de madrugada até a rodoviária.

A minha madrinha, pelo apoio silencioso.

RESUMO

A proposta que este trabalho desenvolveu esteve orientada na leitura da obra de Edla Pacheco, como texto híbrido, no qual se encontra a possibilidade de confluência da história, ficção e memória, na busca de revisão do passado para a compreensão do presente, tornando-se um significativo documento de análise. Ao propor uma análise dos interdiscursos que compõem a referida obra, literatura é utilizada como um importante meio para a construção do conhecimento. A obra reunida de Edla Pacheco estabelece um diálogo entre a história e a ficção que instiga o leitor a dar a estas um novo sentido em seu presente. Essa é a tarefa do leitor: participar ativamente da construção do sentido do texto a partir de suas experiências. Tais obras revelam as mazelas, os usos e costumes de uma sociedade tipicamente goiana do final do século XIX, e esmiúça as condições de sobrevivência precária da época. Selecionou-se para este trabalho as obras *Zaca* e *Paredes Cinzentas* tendo como principal objetivo demonstrar a importância da literatura como forma de reconstrução do passado e até mesmo do mundo social, sobretudo, aplicar esse conhecimento à realidade regional, de forma a contribuir para o entendimento de alguns aspectos da sociedade goiana. Os leitores desta pesquisa devem se amparar nas afirmações de que Edla Pacheco não pretende provar nada, seu projeto é mimético. Ela se atém a compor um painel das ações do homem de uma época uma vez que entre o texto memorialístico e a história existem interferências múltiplas e suas relações são inseparáveis e intrínsecas. O estudo que se segue é uma análise que se centra na narrativa de extração histórica.

Palavras-chave: Edla Pacheco Saad. Romance histórico. Metaficção historiográfica. Narrativa de extração histórica.

ABSTRACT

The proposal that this work developed was guided in a reading of Edla Pacheco's workmanship like a hybrid text, which is possible the confluence between history, fiction and memory, in seeking to revise the past to the understanding the present, its became a significant document for analysis of this. In proposing an analysis of interdiscourses that composed the work, literature is used as an important means for the knowledge construction. The Edla Pacheco's whole workmanship establishes a dialogue between history and fiction that incite the reader participate actively at the building of the sense of the text from their experiences. Her work reveal the problems, the habits and customs of a goiana typically society in the end of the nineteenth century, and teased the precarious survival conditions in those time. Selected for this work the novels Zaca and Paredes Cinzentas with the primary objective to demonstrate the importance of literature as a way of reconstructing the pass and even the social world, in particular apply this knowledge to the regional reality, in order to contribute to the understanding of some aspects of goiana society. The readers of the research that follows should sustain the assertions that Edla Pacheco is not intended to prove anything, your project is mimetic, and she pretend to compose the man actions panel in a time a that between the test and history are memoris interference and multiple their relationship is inseparable and intrinsic. The study that follows is an analysis focus on the historical extraction narrative.

Keywords: Edla Pacheco Saad. Historic Novel. Historiographic metafiction. Historical narrative extraction.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: memória, história e ficção -----	09
2. NARRATIVAS DE EXTRAÇÃO HISTÓRICA -----	13
2.1. Ficção e história -----	13
2.2. O romance histórico clássico-----	19
2.3. A metaficção historiográfica -----	24
2.4. <i>Zaca e Paredes Cinzentas</i> : romances históricos ou metaficcionais historiográficos-----	34
2.5 Narrativas de Extração Histórica-----	55
3 LITERATURA, MEMÓRIA E HISTÓRIA EM EDLA PACHECO -----	65
3.1. As tênues fronteiras entre os discursos memorialista e ficcional-----	65
3.2. Discurso e memória -----	76
3.3. Mulher e memória-----	79
3.4. O público e o privado na obra de Edla Pacheco-----	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	103
ANEXOS -----	108

1 INTRODUÇÃO: memória, história e ficção

Ler é apropriar a si mesmo, da Vida.

Chica Nóbrega

A proposta de uma pesquisa centrada na memória e na reconstituição de uma identidade sócio-cultural de autoria feminina encontra, na obra de Edla Pacheco Saad, um significativo documento de análise. A partir dela, é possível apreender importantes aspectos da vida social em Goiás, bem como do Estado, por se tratar de uma perspectiva literária muito envolvida com a realidade regional. Composta de indivíduos, ações e situações peculiares, sua obra possibilita a compreensão de um tempo e um lugar sob uma perspectiva de análise na qual se podem considerar as enunciações e/ou imagens construídas pela autora, acerca de um contexto específico, como objeto de estudo.

Compreendido como forma de representação social, o romance fornece elementos importantes para a reconstrução de relações efetuadas em determinados períodos e espaços sociais, e o pesquisador, através da interpretação, detém a faculdade de recompor um significativo aparato de informações. Nesse sentido, a obra de Edla Pacheco tem muito a revelar por constituir registro das implicações e contradições da sociedade de Goiás.

Como fio condutor para presente pesquisa, elegeu-se como referência principal as obras *Zaca* (1985) e *Paredes Cinzentas* (1987) e a partir delas, dialogar-se-á com as outras fontes que auxiliaram na construção do objeto.

A utilização do acervo pessoal da escritora complementou o trabalho de aproximação do texto ao contexto e contribuiu para a reconstrução de parte de sua vida e obra, enriquecendo e oferecendo instigantes caminhos à condução da investigação. O acervo da escritora, ainda não catalogado, possui uma vastidão de livros, jornais, revistas, fotografias, diários, correspondências, que funcionou como ponto de partida para a definição do caminho a percorrer na análise da obra de Pacheco.

A leitura da produção literária de Edla Pacheco possibilitou e instigou outras leituras de pressupostos teóricos de estudiosos e críticos mencionados a seguir. Procurou-se explorar as orientações de Georg Lukács (1965), Hayden White(1994), Linda Hutcheon (1991) e Andre Trouche (2005) referentes ao texto de extrato histórico. E, por fim, Maurice Halbwachs (2004), Ecléia Bosi (1999), Bergson, Le Goff (1993) e Michel Pollak (1992), como estudiosos teóricos sobre os assuntos relativos à história e à memória na arte literária.

A hipótese geral deste trabalho se orienta pela idéia de que a memória é voltada não para o passado, mas para o devir. A importância de estudar este tema nos romances de Edla Pacheco se dá pelo fato de que a escritora elabora a sua literatura num terceiro espaço, de misturas e de conflitos, onde a família é um microcosmo das relações sociais, fazendo confluír a memória individual e a memória coletiva.

Na complexidade de tempos que coexistem nos processos de lembrar, esquecer, imaginar, a memória se torna ainda mais instigante quando se trata de escrevê-la. A escrita é sempre uma tentativa de fixação, e a memória é, por natureza, avessa à fixação.

A proposta principal desta pesquisa é a de buscar uma melhor compreensão das relações entre a ficção e a história que se estabelecem nas narrativas de Edla Pacheco. Mediante isso, procurar-se-á, também, uma compreensão maior da história de Goiás, a partir do foco dado à antiga capital do Estado e adjacências, destacando aí a dinâmica das relações de poder, dominação, opressão, além de outros embates vividos pelas personagens da narrativa que dão vida às interconexões entre a obra e o contexto histórico-social que lhe deram origem. Assim, considera-se o presente estudo uma possibilidade de compreensão da dinâmica de formas específicas de relações sociais configuradas em Goiás.

A seleção do tema, a delimitação do objeto e a definição do contexto de estudo surgiram após um bom período de estudos no qual constatamos que a presença de escritoras goianas na literatura brasileira é marcante.

A obra de Edla Pacheco merece um estudo acadêmico sério, devido ao profundo envolvimento da autora com a realidade regional, chamando atenção a

clareza com que, em sua narrativa, aborda temas de interesse social. Suas criações compõem quadros nos quais reconstrói uma realidade social em que os fracos e oprimidos figuram sob o domínio do poder dos dominantes, temidos e respeitados até mesmo pelos governantes.

Edla Pacheco, com o intuito de realizar o seu projeto, certamente, lançou mão, também da experiência adquirida com outros trabalhos na área da pesquisa e do ensaio, quando revolveu arquivos particulares e levantou informações genealógicas preciosas, além de dados os mais variados a respeito dos fatos político-sociais da época focalizada.

Considerar a literatura de Edla Pacheco importante instrumento para a compreensão da sociedade goiana fez com que se propusesse analisar as interconexões entre literatura, história e memória. Romancistas como Edla Pacheco ajudam a salvar do esquecimento uma boa parte da memória do povo, em uma terra onde não há arquivos ou bibliotecas a fim de preservá-la para os que virão depois.

Segundo o crítico Edward Said, o intelectual tem uma responsabilidade pública muito importante, pois representa idéias e se torna porta-voz de valores e anseios sociais. Esse intelectual é encontrado em Pacheco que não se demite das discussões que cercam suas realidades mais próximas, como conflitos advindos de situações políticas e econômicas que geram dispersão e violência.

O *corpus* de análise será a produção da série *Memórias do Velho Zaca*, vol. 1 *Zaca*, 1985; vol. II, *Paredes Cinzentas*, 1987. O campo enunciativo será apreendido a partir de dada realidade lingüística, configurando procedimentos de interpretação para olhares e possibilidades de sentidos além daqueles explícitos na materialidade lingüística. Tais olhares permitem desvelar o espaço de enunciação do sujeito-mulher, inscrito nas narrativas de Edla Pacheco. Esse espaço, por sua vez, constitui-se de posições históricas e ideológicas, atravessadas pela memória constitutiva dos sujeitos e dos seus discursos. De acordo com Lowenthal (1990, p.194), a consciência do passado é fundada na memória. A memória resiste às imposições históricas. E se a história possui regras; a memória é arbitrária por ser livre e criativa. Cada memória é um legado que, embora particular, não impede a troca de conhecimentos com outras instâncias. A identidade está fundada na memória, ela é o veio que nos leva ao passado, e não apenas ao passado vivido. Como diz Le Goff

(2003, p. 469): “ A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva [...]”.

Uma vez que a linguagem só se realiza se inserida em um contexto social, histórico e cultural procuraremos abordar a literatura de Edla Pacheco, destacando as interconexões entre literatura, história e memória. Firmado esse propósito, alguns questionamentos passaram a nortear esta pesquisa: resgatar esses textos (de Edla Pacheco) é visualizar a literatura feita por vozes excluídas do cânone? É recuperar a presença e a memória feminina enquanto parte de uma história cultural e literária de Goiás? De que modo as mulheres escrevem suas memórias? Diferentemente dos homens?

Sendo assim, acreditamos que um trabalho científico deve ser pensado em sua importância, viabilidade e possibilidade. Faz-se necessário pontuarmos com muita seriedade e cautela o que vamos discutir. A realização de um trabalho requer que seu objeto seja claro e que as hipóteses sejam bem definidas; todavia, é fato que o conhecimento de determinada realidade não é algo simples de acontecer. Travamos uma luta, antes de tudo com o tempo, que tem de ser dividido entre tantas outras atividades; depois com o peso de nossa subjetividade, pois evocamos sempre o máximo de objetividade enquanto marca do conhecimento científico.

Diante de tais questões, entendemos a importância de evidenciar aqui os caminhos que propomos trilhar para a realização de nossa investigação. Pareceu-nos importante realizar um estudo que articulasse a literatura, a memória, a história. Área de nosso profundo interesse. Assim, tentaremos resgatar um pouco de nossa própria história, buscando captar elementos relevantes para compreensão de toda uma formação social num dado contexto e daí extrair os instrumentos analíticos básicos para informar a investigação.

2 NARRATIVAS DE EXTRAÇÃO HISTÓRICA

As questões conceituais, envolvendo os campos da história e da ficção, serão abordadas de maneira a definir conceitos e contextualizar a pesquisa. As reflexões sobre como ocorre o diálogo entre a literatura e a história serão levadas em consideração como ponto de referência e apoio para o desenvolvimento de um estudo crítico e literário comprometido com o estudo das narrativas de extração histórica, o verdadeiro objeto de especulação teórica desta pesquisa.

O ponto de partida para quem pretende estudar a relação entre o discurso histórico e o discurso literário é, sem dúvida, a longevidade dessa relação bem como a discussão teórica que as envolve.

2.1 Ficção e história

O primeiro texto a fixar a relação entre a Ficção e a História é a *Poética* de Aristóteles a partir da definição dos conteúdos e formas correspondentes à Poesia e à História. Este estabelece uma diferenciação e delimitação entre os níveis de composição da escrita poética e da escrita historiográfica, com base na especificação dos elementos intrínsecos a cada um dos gêneros. A distinção usual entre Literatura e História, com base nas convenções de ficcionalidade e veracidade, é derivada da preceituação aristotélica de que a Poesia é imitação das ações humanas e a História é a narração dos eventos realmente ocorridos.

Os temas, as formas e modelos fixados pela literatura grega na Antiguidade podem ser considerados como fundadores da poética ocidental e, até hoje, impõem questões que ocupam, com frequência relevante, a nossa crítica literária. Uma dessas questões, e talvez a mais polêmica e complexa, diz respeito ao conceito de 'mimese'. Esse conceito, tomado num sentido amplo, traz à tona, além de temas relevantes para a poética de todas as épocas como a verdade, a realidade e a memória, ainda atravessa questões como a relação modelo/cópia/originalidade de grande importância na atualidade.

Aristóteles estabelece a Poesia, suas espécies, sua forma, seus elementos e seu fim, como objeto de análise da *Poética*. O texto aristotélico começa exatamente por essa delimitação:

[...] Falemos da poesia, - dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação, - começando, como é natural, pelas coisas primeiras [...] (ARISTÓTELES, 1966, p. 1).

Assim, a análise da História feita por Aristóteles é tangencial em relação à Poesia, tratando ele especificamente das suas diferenças. Entretanto, não deixa de ser significativo o tratamento dado à História – apresentada e contraposta à Poesia, como gênero discursivo, que contempla aspectos de investigação e de narração – na medida em que, para caracterizar a poesia, trate do estatuto da escrita historiográfica, como contra-exemplo.

Em relação às diferenças, entre Poesia e História, Aristóteles se refere diretamente em dois momentos. O primeiro, no capítulo IX, e o segundo, no capítulo XII, a partir dos quais pode levantar os vários aspectos da relação:

[...] Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em versos as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser histórias, se fossem em versos o que eram em prosa), - diferem, sim, em que diz 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, Alcibiades ou que lhe aconteceu [...] (ARISTÓTELES, 1966, p.50).

E no capítulo XXIII:

[...] Também é manifesto que a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm que expor, não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual. Com efeito, a batalha de Salamina e a derrota dos Cartagineses na Sicília desenvolveram-se contemporaneamente, sem que estas ações tendessem para o mesmo resultado; e por outro lado, às vezes acontece que em tempos sucessivos um fato venha após outro, sem que ambos resulte comum efeito [...] (ARISTÓTELES, 1966, p.148).

Na *Poética*, Poesia é imitação (mimese), que se caracteriza por ser uma operação de representação da natureza (physis), entendida como o homem em ação, não em termos de simples cópia ou transcrição, mas como ampliação e universalização das suas possibilidades; é imitação do homem agindo (“práxis”) de acordo com a sua vontade, as suas paixões (pathos) e de acordo com suas faculdades intelectuais (dianoia), formando, no conjunto, uma expressão moral (ethos); (SPINA, 1967, p.85) e História é a narração dos eventos que realmente aconteceram.

A Poesia, ao imitar, realiza uma ação criadora (poieses), deliberada e calculada, seguindo uma lógica própria e visando a um fim específico: o prazer e o conhecer. Tanto o imitar, como a contemplação do imitado, por serem próprios e naturais do homem, possuem uma causa intelectual e estética, conforme o capítulo IV. O imitar é congênito no homem “e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções” e os homens se comprazem no imitado. (ARISTÓTELES, 1966, p.13).

A história diz o que fez Alcibíades, correspondendo ou não as ações ao seu caráter, ao passo que a Poesia dirá quais as ações convenientes de Alcibíades fazer ou não, atribuindo-lhe pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; de acordo com seu caráter.

Segundo Aristóteles, a História, procurando retratar os fatos da maneira como realmente ocorreram, é forçada a abster-se do caráter universal para focalizar o particular e, dessa maneira, sua apreensão da verdade fica prejudicada. Por outro lado, a poesia, por não manter vínculos com a realidade factual, eleva-se do nível particular para o universal e, assim aproxima-se mais da ‘verdade’ do que a própria História.

A discussão sobre o lugar da ‘verdade’ no contexto histórico e ficcional, se mantém em pauta até os dias de hoje, sendo que, no pensamento atual, os limites entre esses dois gêneros tornam-se cada vez mais frágeis. A moderna concepção de História descreve a “realidade dos fatos” como um conjunto de textos que dialogam entre si constituindo um tecido inapreensível em sua totalidade. Assim, a verdade histórica, pensada como única e inquestionável pela historiografia cientificista do séc. XIX, apresenta-se na perspectiva da Nova História como um *corpus* múltiplo, um mosaico de verdades parciais constituídas a partir de lugares sociais definidos. Mosaico este, em que os objetos de estudo da historiografia se multiplicam e a concepção de narrativa histórica sofre um alargamento de fronteiras que descentra o lugar do saber instituído e problematiza as antigas idéias de documento, verdade e realidade. Desse descentramento resulta a concentração de que a chamada “realidade” só pode ser apreendida pelo filtro das diversas representações sociais constituídas ao longo do tempo. E a arquitetura das cidades, as instituições e os diversos papéis sociais, criados em um determinado contexto, fazem parte dessas construções simbólicas da mesma maneira que a arte, a literatura, os documentos e os registros históricos.

De acordo com Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989), a fronteira entre o discurso histórico ou o discurso da verdade, e o discurso literário ou ficcional é imprecisa. O discurso da ‘verdade’ levaria em conta que a história é uma indagação sobre a verdade, todavia com um resultado parcial, porque comprometido com o sujeito do enunciado e com o tempo do discurso. Já o discurso ficcional poderia ser também uma procura da verdade através daquilo que a criação literária permite. Assim, as fronteiras começariam a ficar tênues: “Se a literatura caminha pelas fendas ficcionais em busca da verdade, a história só existe enquanto discurso sobre a verdade, aproximando-se, assim, da arte, de uma arte essencialmente literária”. (SILVA, 1989, p. 24).

Portanto, de acordo com essa perspectiva, o que se percebe da realidade são representações do real, textos parciais que formam quadros modificáveis, sendo que a nenhuma dessas imagens pode-se chamar Verdade e Realidade (pensadas de uma maneira absoluta). Assim sendo, o que chamamos de “realidade” constitui-se de representações, que tornam o mundo compreensível ao olhar do ser humano. E é dessas representações que as artes, entre elas a narrativa ficcional e até mesmo a

narrativa historiográfica, irão buscar a matéria para a composição de seus escritos. Dessa forma, pode-se pensar a memória cultural de um povo como um mosaico de textos lidos e ouvidos ao longo de sua história.

A memória sempre foi uma preocupação do ser humano desde o início da civilização: fixar o passado, além de atar o homem e a sociedade à segurança de uma origem conhecida (ou construída), procura também possibilitar uma compreensão da cadeia de causalidades que constitui o universo presente. Manter a memória viva significa garantir uma sobrevivência no tempo. Por ter consciência de sua mortalidade o homem procura meios de não cair no esquecimento que representa a consumação final da morte: o desaparecimento definitivo do “ser”. No contexto homérico, o desejo de permanência na memória ultrapassa, até mesmo, o desejo de sobrevivência no mundo: a excelência do herói residia no encontro com a morte nos campos de batalha, gestos que visavam à elevação do nome do herói a um plano acima do humano, pelo viés da memória social.

Todavia, a memória não se constitui apenas de lembranças e não domina apenas a esfera do “ser”. Em Hesíodo, as Musas (filhas de Mnemosyne) além de proporcionarem o esquecimento, atuavam também na esfera do *pseudos*: “sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos (...)” (Hesíodo, 2003, p. 27). Observa-se, então, que a questão da memória não é simples nem neutra: a memória social perpetua-se, tradicionalmente, na voz dos vencedores e encontra-se atravessada pelo jogo de poder que rege as relações sociais humanas. Cabe, também, destacar que esse movimento de perpetuar, esquecer e (re)inventar, descrito acima, define a própria natureza da imagem que uma sociedade faz de si mesma: a identidade social sempre imita o traçado da memória e também é constituída da matéria da lembrança, do esquecimento e da mentira.

[...] Designar sua identidade coletiva é ao mesmo tempo, marcar seu território e as fronteiras deste, definir suas relações com “os outros”, formar imagens dos amigos e inimigos, dos rivais e dos aliados; é igualmente conservar e modelar as lembranças do passado, assim como projetar sobre o futuro seus temores e esperanças. Os modos de funcionamento específicos desse tipo de representação em uma coletividade se traduzem notadamente pela elaboração dos meios de proteção e difusão, assim com sua transmissão de uma geração a outra [...] (BACZKO, B. 1984, p.3).

A memória não pode ser vista simplesmente como um processo parcial e limitado de lembrar fatos passados, de importância secundária para as ciências humanas. Trata-se da construção de referenciais sobre o passado e o presente de diferentes grupos sociais, ancorados nas tradições e intimamente associados a mudanças culturais. Há um consenso entre os estudiosos de que a história não tem mais a pretensão de estabelecer os fatos como realmente aconteceram. No entanto, persiste uma série de diferenças com relação a como considerar a memória para a construção de uma interpretação histórica. Mesmo sem haver uma resposta definitiva, uma maneira de entender a problemática é retomar o desenvolvimento do estudo da História e como foi sendo considerada a utilização de fontes tidas como registros memorialistas, como as fontes orais, ao longo do tempo.

O conceito de memória está estreitamente ligado à história, que se confunde com ela e, ao mesmo tempo, cria-se a partir dela; para alguns, a antecede. As relações entre memória e história, e o conjunto de atos individuais e coletivos que lhes dão materialidade e espessura política, delimitam um amplo espectro de abordagens historiográficas. Contudo, tais abordagens dependem de um refinamento teórico/metodológico e só serão aprofundadas mais adiante nesta pesquisa.

Hoje se sabe que há fendas, lacunas e silêncios que são objetivamente irrecuperáveis, pois faltam fontes documentais para isso. Porém, a literatura através do poético pode preencher essas lacunas.

Eu já lhe disse que estou persuadido da subjetividade do discurso histórico, que esse discurso é produto de um sonho, de um sonho que, entretanto, não é totalmente livre, já que as grandes cortinas de imagem de que é feito, devem obrigatoriamente ancorar-se em esteios, que são as marcas a que nos referimos. Mas entre os esteios, o desejo se insinua. Por mais forte que seja o desejo de frieza objetiva, o controle não é total. E direi que tanto melhor assim. Que existe em todo o discurso histórico uma dose necessária de lirismo, que deve estar sempre presente. (DUBY apud SILVA, 1989, p. 25).

Seguindo esse raciocínio de que a literatura através do poético pode preencher essas lacunas e de que em 'todo discurso histórico há uma dose de

lirismo' pode-se dizer que *Paredes Cinzentas* de Edla Pacheco Saad permite uma revisitação à história do sertão goiano, não buscando 'a verdade' – esse conceito perigoso –, mas, sim, conhecendo, entendendo melhor e muitas vezes questionando o percurso histórico do povo vilaboense pela história do Brasil. A obra de Pacheco é uma contribuição para a construção da história do povo goiano.

2.2 O romance histórico clássico

A teoria de Lukács (1966) é construída em torno da obra de Walter Scott. De acordo com o próprio Lukács, outros romances exploraram a temática histórica antes de Walter Scott, mas sem uma representação artística que englobasse a essência de um período histórico concreto. Seriam antecessores do romance histórico as narrativas da história antiga, os mitos da idade Média, antigos relatos chineses e indianos. Os romances históricos do século XVII seriam históricos só na aparência, visto que os costumes e a psicologia dos personagens remeteriam mais à própria época do romancista do que a tempos passados, havendo também o interesse do escritor pelo curioso e pelo excêntrico do ambiente que ele narra. Já os romances realistas do século XVIII, embora com uma forte penetração na realidade do seu tempo, e tendo revolucionado a literatura universal, teriam cometido o pecado de tomar o presente como algo dado. Faltaria ao romance histórico do século XVIII, um questionamento acerca das causas ou raízes do presente. E isto, na ótica de Lukács, seria uma elaboração abstrata do tempo histórico. E em alguns escritores, essa abstração se daria também em relação ao espaço.

Para Lukács, o surgimento do romance histórico¹ se dá no início do século XIX, atrelado à ascensão da burguesia; porém, enquanto subgênero, o romance histórico só se torna possível enquanto narrativa figurando movimentos de uma nação após o marco que se tornou a Revolução Francesa. Nota-se, assim, que para

¹ Lukács, segundo Regina Zilberman (2003), faz duas exigências ao romance histórico: primeiro que haja nele a recuperação da "particularidade histórica" de uma época, e em segundo lugar que a tradução da singularidade histórica por meio da atuação da personagem, de modo que o comportamento dos agentes explicita as peculiaridades da época descrita.

Lukács (1966) , o nascimento do romance histórico coincide com um período de apogeu da sociedade francesa.

Assim entendido, o romance histórico surge no século XIX, numa atmosfera em que uma série de transformações sociais, políticas e econômicas, ocorridas na Europa, fazem com que o homem comum, as massas populares se sintam num processo ininterrupto de mudanças com conseqüências diretas sobre a vida de cada indivíduo. A revolução burguesa e a consolidação do sentimento europeu propiciam a compreensão da existência como alguma coisa historicamente determinada e a visão de que a história, afetando o cotidiano do indivíduo, é algo que lhe concerne em termos imediatos. Na França, como nos mostra Georg Lukács (1966), é somente a partir da revolução burguesa e da dominação napoleônica que o sentimento nacional torna-se propriedade das massas.

Trata-se de um momento no qual tanto os defensores da restauração quanto os que procuram manter vivos os ideais da revolução burguesa revelam uma consciência histórica crescente. Buscam dessa forma, fazer grandes reinterpretações do passado, seja para idealizar a Idade Média, em contraponto com as contradições e conflitos do período revolucionário, seja para dar ênfase ao processo humano, ressaltando como passo decisivo a revolução francesa.

O chamado romance histórico surge, então, num contexto de profunda fé historicista: o pensamento histórico predominante se alimenta do entusiasmo com uma apreensão realista do mundo. O romance histórico integra o elenco das grandes narrativas de consolidação do sentimento nacional e, ao mesmo tempo, de legitimação do impulso universalizante do Ocidente. O século XIX foi o momento de construção da tradição européia, ou seja, de construção de imagens de um passado privilegiado que fundamentasse as atitudes culturais do presente e lançasse as bases de uma autoridade das nações do continente europeu.

A filosofia da história de Hegel faz parte desse esforço de criação de uma legitimidade provinda da tradição, inventada pela Europa, que acaba por se confundir com o próprio espírito da História Universal. A Europa torna-se, na reflexão filosófica eurocêntrica, o centro da história mundial. É esse otimismo eurocêntrico que preside o surgimento do romance histórico clássico. Por isso, o romancista do período vai buscar o passado como palco das forças motrizes da história, para

evidenciar a experiência da história como processo de evolução – o passado é, assim, a pré-história objetiva do presente e, como tal, é passível de conhecimento pelo homem. Por outro lado, uma das características do subgênero, naquele momento, era a capacidade de despertar o interesse do público.

Para Lukács, falta nos romances que antecedem o de Scott um olhar sobre a realidade social como produto da história. Seria a idéia de que cada momento na vida de um grupo ou de uma nação fosse condicionado por um passado. A filosofia da história de Lukács tem o passado como uma “pré-história” do presente; o presente como efeito do passado.

O romance histórico, segundo consagra Georg Lukács (1966), não necessita reproduzir diretamente feitos e personagens copiados de registros do mundo empírico. Tendo a obra de Walter Scott como exemplo inaugural do gênero, Lukács lembra que, nas obras as quais o autor publicou no século XIX, a reprodução de feitos registrados pela historiografia aparecem como pano-de-fundo. Em linhas gerais, sua proposta tem em conta produzir um cruzamento entre o trecho ficcional e eventos históricos, de modo que, no universo diegético, as inflexões a respeito da História surjam com naturalidade para além dos fatos e das personagens históricas eventualmente referenciadas.

De acordo com Lukács (1966), no romance histórico realiza-se a representação dos acontecimentos e o desenvolvimento do processo histórico, mediante a criação ficcional de um microcosmo no qual se concentra e generaliza, que condensa e expande. Em outras palavras, o romance transfigura uma parte ou um aspecto da vida humana passada, visando, com isso, a mostrar uma realidade social e cultural mais abrangente, por causa da própria autonomia e coerência do mundo ficcional criado. O romance histórico, conforme Lukács, teria a capacidade de recriar ficcionalmente a singularidade histórica de uma época, o processo de transformação histórica de uma sociedade, o devir histórico. Conforme o mesmo “A ruptura do materialismo com a filosofia se revela precisamente nisto: em estabelecer firmemente a prioridade da realidade objetiva comum” (Lukács, 1966, p. 55). Isso porque, completa o filósofo “No interior da comunidade de conteúdo e forma, são também comuns as categorias de singularidade, particularidade e universalidade”. (Lukács, 1966, p. 55).

Em Lukács (1966), as categorias se estabelecem hierarquicamente de maneira que a particularidade é necessariamente a mediação entre o singular e a universalidade, principalmente em se tratando de reflexo estético o qual não é automático e tão pouco fotográfico, porém antes de mais nada, é atividade consciente no manejo do conjunto de problemas e questões recorrentes ao desenvolvimento das forças produtivas captadas pelo esforço estético com tamanha precisão que “ A particularidade é sob tal forma fixada que não mais pode ser superada: sobre ela se funda o mundo formal das obras de arte”. (Lukács, 1966 p. 56).

Ao passo que a singularidade e a universalidade se expandem continuamente, a particularidade “fixa em cada oportunidade um grau de desenvolvimento da humanidade para a consciência humana” (Lukács, 1966, p. 58). Dessa forma, a validade da obra de arte conserva-se, mesmo “ que todos os seus elementos estruturais, em seus aspectos formais e na técnica artística, já tenham há muito tempo sido superados no curso da evolução”(Lukács, 1966,p.59). O filósofo húngaro afirma que “Toda obra de valor discute intensamente a totalidade dos grandes problemas de sua época: tão somente nos períodos de decadência estas questões são evitadas”, ganhando destaque que a “Teoria e a práxis da decadência (que) sublinham sempre a singularidade, que se torna um fetiche como unicidade, irrepetibilidade, etc.”(Lukács,1966,p.77)

Em sua forma clássica, o romance histórico é uma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo vagalhão das forças sociais. Figuras históricas cuja existência é mencionada e comprovada pelos registros historiográficos aparecem entre os personagens, mas seu papel na fábula será oblíquo ou marginal. Do mesmo jeito que os personagens-tipo, as figuras históricas personificam traços e aspectos do movimento social ou da história em que participam. A narrativa será centrada em personagens de estatura mediana, de pouca distinção, cuja função é oferecer um foco individual à junção dramática dos extremos entre os quais se situam ou, mais freqüentemente, oscilam. Assim, os romances de Scott encenam uma trágica disputa entre formas declinantes e ascendentes da vida social, com uma ótica do passado que respeita os perdedores, mas sustenta a necessidade histórica dos vencedores.

Lukács preocupa-se, sobretudo, com a história do povo. O povo, na ótica social está no centro de seu interesse. Sua visão de história é uma visão da história da nação enquanto povo. Inspirado pela estética hegeliana, Lukács defendia a idéia de uma história da sociedade que coloca os seres ilustres em segundo plano. Reflexo disso é o lugar que, segundo ele, deve ocupar o personagem histórico célebre no romance: secundário, pois ele deve representar ou refletir os anseios populares, não devendo ser tratado de forma isolada em relação ao meio que representa. Detalhes pitorescos dessas figuras 'importantes' são então desnecessários. As definições na caracterização dos seres em tais romances devem ser necessárias, pertinentes, relevantes em relação ao movimento popular histórico descrito. Isso engloba as demais personagens, uma vez que a contenção dá força à narrativa.

Para Lukács, uma boa representação da totalidade da vida nacional no romance deve-se valer pela figuração das relações entre as diferentes camadas da sociedade. Deve-se procurar descrever as ressonâncias das transformações históricas na vida cotidiana, assim como as reações espontâneas do povo interagindo com a consciência histórica dos seres ilustres. A expressão artística deve privilegiar o foco nas classes mais baixas da população para sublinhar a influência marcante dos movimentos sociais nos acontecimentos que abalam as classes altas.

De acordo com a concepção de Lukács, o romance histórico não é um gênero ou subgênero específico ou delimitado do romance *tout court*. Antes, ele é simplesmente um precursor do grande romance realista do século XIX.

O século XX se encarregou de abalar progressivamente o otimismo, que já começara a ser minado ainda ao longo do século anterior. O romance histórico vai sofrendo transformações e perdendo o vigor que lhe advinha da crença na possibilidade de figuração realista do passado, como passo decisivo para a compreensão e resolução dos conflitos do presente bem como perdendo a fé na dialética interna que garante organicamente o processo de evolução. Entretanto, é importante assinalar que, quando a fé historicista sofre seus abalos mais profundos, a imagem da Europa como berço da civilização já está suficientemente consolidada nos corações e mente de europeus e povos colonizadores. Isso significa que as

grandes narrativas gestadas pelas nações europeias já haviam consolidado uma identidade extraída de uma tradição supostamente contínua.

Na América Latina, o século XIX também foi marcado pelo surgimento de uma literatura de fundação, de narrativas que buscavam inventar uma tradição. Ocorre que a visão histórica que importávamos do Ocidente europeu criava impasses para a compreensão da realidade das nações recém-independentes. A ilusão de uma tradição contínua entrava em choque com as experiências vividas num passado relativamente recente.

A temporalidade moderna, gerada por uma lógica de encadeamento causal entre passado, presente e futuro, esbarrava com nossa irrupção abrupta no mundo ocidental, com a difícil relação com o passado e com a impressão de que o futuro acaba sendo determinado por uma história que vinha de fora.

2.3 A metaficção historiográfica

Ao justapor e fazer dialogar História e Ficção, os autores levam o leitor a perceber que as técnicas narrativas presentes na ficção são semelhantes às empregadas no discurso histórico, ou seja, a narratividade dos eventos históricos é exposta. Assim, o discurso histórico (voz oficial) pode ser reinterpretado porque é visto sob perspectivas diferentes, como ocorre nas obras de Edla Pacheco, estudadas neste trabalho.

Em seu texto *Teoria literária e escrita da história*, Hayden White (1999) aponta que o discurso histórico, sempre tomado como objetivo e referencial, apresenta marcas de narratividade, subjetividade e de construção de um modo muito próximo ao discurso literário. Essa proximidade entre estes discursos dá-se justamente pelo fato de serem ambos, construções lingüísticas, isto é, o acesso que o leitor tem tanto à história ficcional quanto a história factual é dado por meio da linguagem.

Os eventos passados não podem ser resgatados pelo leitor, a não ser pelo discurso do historiador, o que implica a construção de um texto com uma linguagem própria que organiza os eventos (e White enfatiza diversas vezes que esta

organização é, até certo ponto, arbitrária), em determinada ordem de dependência ou importância e em uma estrutura cronológica. Se esta manipulação da linguagem é ignorada tanto pelo leitor quanto pelo historiador, o discurso histórico pode parecer neutro e referencial.

Hayden White (1999, p.212) afirma que a literatura usa o mundo das possibilidades como seu objeto de representação, em oposição à realidade concreta que é, a princípio, o objeto da história, cuja atuação privilegia a revelação das “forças reais”, encontradas nas tentativas “de concretizar o ideal” e “cartografar as reais possibilidades para o futuro de uma sociedade”. Porém, sendo tênue a fronteira entre o *real* e o *ideal* e, não raro, escapa à observação, mesmo porque, no instante em que se faz o mapeamento das reais possibilidades futuras de uma sociedade, a história penetra no mundo do possível e seu método de investigação passa a ser o mesmo da literatura.

Alguns autores citados por White, entre eles Humboldt e Ranke, deixam clara a fluidez dessa fronteira ao afirmarem que a história é uma modalidade da arte clássica, uma “ arte mimética voltada para a representação da realidade como esta ‘efetivamente’ aparece num dado tempo e lugar (WHITE, 1995, p. 198). Assim sendo, para eles, história e literatura são indiferenciáveis.

O fato histórico demonstra pelo menos dois conteúdos de importância igual, sendo um de superfície, e o outro de profundidade. Este último revela-se enquanto conteúdo dos acontecimentos, estando assim relacionado à poesia que fornece ao historiador “os princípios pelos quais as visões históricas dos acontecimentos em sua particularidade se relacionam entre si para formar uma interpretação que é mais ou menos adequada à representação” (WHITE, 1995, p. 270) destes conteúdos ou formas essenciais. A arte é, portanto, uma fonte inesgotável de leituras históricas, constituindo-se, dessa forma, não apenas numa fornecedora de princípios como também em fonte para o historiador. Em relação ao primeiro caso, o da poesia como fornecedora de princípios, Burckhardt afirmou, referindo-se ao simbolismo na história que, para se expressarem certas idéias sublimes que “não podem corporificar-se em qualquer composição meramente histórica” (apud WHITE, 1995, p. 265), busca-se, na arte, a linguagem que permita a “sua mais alta representação”.

Além do que tange a relação entre a história e a arte, há também uma intimidade entre elas no que diz respeito à representação dramática. De acordo com Hegel “os aspectos formais da representação histórica e dramática são os mesmos” (apud WHITE, 1995, p. 102), pois na obra de todo historiador magistral encontram-se os mesmos recursos estilísticos da novela e Wilhelm Humboldt afirma: “o que o artista percebe como ‘proporção, simetria e o conceito de forma pura’, o historiador percebe como idéias que se desdobram no nexos dos acontecimentos do mundo” (apud WHITE, 1995, p. 196). A missão do historiador é, portanto, não apenas identificar o acontecimento, mas também formular, criar e imaginar a sutura ou a tensão interna entre os fatos de modo a construir uma história particular de acordo com um dos estilos literários, ou seja, os relatos históricos apresentam-se como “séries de afirmações existenciais, do tipo ‘algo aconteceu’, encadeadas de maneira a construir uma narrativa” (WHITE, 1995, p. 407). E isso torna a história “uma forma especial de arte” (ibid), diferente da arte ‘pura’, em virtude do fato de que o historiador” faz uso das “categorias do ‘real-irreal’ além das categorias artísticas normais do ‘possível-impossível” (ibid). Além disso, White enfatiza que “o modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção” (WHITE, 1994, p. 102).

Assim sendo, a distinção entre o texto real e o imaginário, e entre o discurso ficcional e o factual torna-se problemática, a tal ponto de permitir que o discurso histórico ofereça não mais explicações aos eventos passados, e, sim, possíveis interpretações.

Para White “todas as narrativas históricas contêm um elemento de interpretação irredutível e inexpugnável. O historiador deve interpretar a sua matéria a fim de construir o padrão em que irá produzir as imagens [...], excluindo de seu relato certos fatos que sejam irrelevantes ao seu propósito narrativo [...] preenchendo as lacunas das informações a partir de inferências ou de especulações” (White, 1994, p.65). O primeiro nível de atuação é crítico, aquele em que o historiador decide “o que pode ser omitido de um relato” (WHITE, idem, p.105) e o segundo é poético, aquele no qual o historiador recria “em sua vitalidade e

individualidade, a miscelânea de acontecimentos como se eles estivessem diante dos olhos do leitor” (ibid). Temos também Humboldt que afirma que “o historiador deve usar sua imaginação para ‘revelar’ a verdade de um acontecimento” (apud WHITE, idem, p. 191). Humboldt deixa explícito que o ato de ficcionalizar é também uma atividade do historiador, o qual age também como poeta e observador, articulando imaginação e observação, e dependendo do grau de análise em que empreende essa observação, poder-se-ia chamá-lo de filósofo. Portanto, ele é um profissional cuja atuação situa-se entre a do poeta e a do filósofo. Os textos históricos possuem uma carga de atuação no nível da realidade *possível* erigida em face da concretude da vida, pois é da capacidade imagística e, portanto, poética do historiador ao lado de sua especulação dos fatos que surgem os relatos históricos.

No campo da literatura, a realidade é uma preocupação de segundo grau, o que não implica que seja dispensável. Ela é levada em conta, sobretudo, no intuito de levar o leitor a refletir o seu próprio desejo de encontrar ali uma verdade fatural. Fazendo-se um retrocesso das narrativas literárias, percebe-se que a epopéia clássica, vista dentro dos moldes de Aristóteles, indicia a articulação entre história e mito, entre o real e o maravilhoso. Afirma Trouche (2006, p.34), que “[...] O herói partia sempre do universo do real - do histórico (a guerra de Tróia, por exemplo) -, porém, condenado às peripécias que ultrapassavam os limites do humano, inscrevia-se no campo do maravilhoso, do mítico, do ficcional [...]” .

Assim os mitos e os ritos tinham uma função paradigmática na narrativa. Através da encenação reiterada dos mitos de origem, o homem retomava “ab origine” o drama do mundo. Cada experiência da vida cotidiana nessas sociedades (casamento, nascimento, morte, etc.) tocava as esferas do sagrado na instância do ritual: a imitação de um gesto arquetípico instaurado “in illo tempore”. Nesse caso, o “novo” era sempre reinstalado na repetição do mesmo, na circularidade do tempo mítico. O poeta, mestre da verdade, era então o senhor da “palavra eficaz”, palavra que tinha o poder de instaurar uma “realidade”: o “logos”, nesse contexto, tinha um caráter unívoco, não mimético. Sobre esse assunto, Luiz Costa Lima afirma:

[...] Assim, unívoco, logos não permite a diferenciação discursiva e o próprio termo “poeta” nada tem a ver com a figura de mesmo nome, contemporâneo ao advento do pensamento nacional. Poeta aqui é o que

fala a palavra digna; o que pronuncia o socialmente pronunciável. Assim, unívoca, espacialmente determinada, (...), não é então possível falar-se de uma palavra em estado de mimesis [...] (LIMA, 1980,p.10).

Porém, ao longo do tempo, o modelo da epopéia clássica se alterou, o dado histórico foi substituído pelo maravilhoso. Houve uma valorização do componente histórico em detrimento do maravilhoso. Esse rompimento com a verdade e sua substituição pela verossimilhança, segundo André Trouche (2006), marcou a passagem do modelo narrativo medieval para o chamado romance moderno, o qual modificou as convenções da leitura dando ao leitor a função de legitimar não mais a verdade e, sim, a coerência narrativa. Sendo assim, os registros históricos oferecem mais do que pode ser registrado na representação narrativa de um dado segmento do processo histórico, sendo, portanto, deficientes. Quer pela exclusão de alguns dados ou pela inferência de outros, o historiador interpreta o material de que dispõe; ou seja, linguagem utilizada pelo historiador carrega uma visão ideológica de quem a manipula.

Linda Hutcheon (1991) define o conceito de “metaficção historiográfica”, o qual se refere às obras de ficção pós-modernas que partem de um fato histórico para a sua ficcionalização e re-interpretação.

[...] O romance não-ficcional não se limitou a registrar a histeria contemporânea da história, não se limitou a abranger o elemento ficcional inevitável em qualquer relato e depois tentar inventar seu caminho rumo à verdade. O que fez foi questionar seriamente quem determinava e criava essa verdade, e talvez tenha sido esse aspecto específico do romance não-ficcional que permitiu o questionamento mais paradoxal da metaficção historiográfica [...] (HUTCHEON, 1991, p.154).

Esta “des- totalização” da História dá-se por meio de uma revisão da versão oficial do acontecimento histórico e a apresentação de outras possibilidades, outras interpretações.

Ao leitor só é permitido conhecer a trama do romance da mesma forma que se pode ter informações sobre o acontecimento histórico oficial, ou seja, por meio da linguagem. E a narratividade de ambos os discursos é ressaltada na “metaficção

historiográfica” o que implica, segundo Hutcheon, uma autoconsciência da narrativação.

A metaficção historiográfica seria o lugar de intersecção ficção/ história. Linda Hutcheon (1991) defende que há três lugares narrativos a serem discutidos na poética do pós-modernismo: ficção, teoria e história. A metaficção historiográfica seria o espaço dessa discussão, mas não fica restrita a isso.

A discussão aconteceria a propósito de qualquer obra contemporânea (pós-moderna ou não) que englobasse as fronteiras e diálogos entre ficção, ensaísmo, romance, história, autobiografia e memorialismo. Segundo Hutcheon, não se trata de eliminar a consciência histórica - a problematização da história não nasceu no que ela chama de pós-moderno, mas se radicaliza nesse momento. Não haveria um conceito único de história, mas sim a discussão das fronteiras do histórico e do ficcional, contextualizando valores atemporais universais e questionando as padronizações da história.

Portanto, a estrutura formal e o conteúdo abordado na “metaficção historiográfica” problematiza o conhecimento histórico e o acesso que temos ao passado, permitindo que sejam construídas “verdades”, e não mais uma “verdade”, no que diz respeito à história.

O conceito de real e o modo como contar histórias, isto é, o próprio fazer literário, são re-pensados em textos que se baseiam na história, com o objetivo de revisita-la de maneira crítica. Isto é a “metaficção historiográfica”. Toda metaficção historiográfica tem por característica ser auto-reflexiva e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, ela se apropria de acontecimentos e personagens históricos.

Há que considerar, no entanto, que a auto-reflexividade na metaficção historiográfica, segundo Linda Hutcheon, dá-se de maneiras diversas. Sendo o gênero estritamente ligado a uma estética pós-moderna, que Hutcheon alega distanciar-se de todas as forças que levam à construção de um paradigma, seria contraditório tentar estabelecer um padrão para a manifestação dessa auto-reflexividade.

A posição de Hutcheon (1991) sobre a historiografia é de que os historiadores ocultam suas interpretações por trás dos pressupostos implícitos das afirmações

históricas – objetividade, neutralidade, impessoalidade e transparência – e que “embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real, nós determinamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo” (1991, p.13). Apesar de considerar a metaficção resolutamente histórica, Hutcheon também concorda que a história “não é o registro transparente de nenhuma verdade indiscutível” (1991, p. 131).

Nesse processo de compreensão da história e da literatura, percebe-se que elas se aliam em diferentes momentos e de formas variadas para forjar uma imagem da unidade, que se supõe necessária à idéia de nacionalidade.

Segundo Barbara Foley, citada por Linda Hutcheon (1991, p.159), o paradigma do romance histórico do século XIX pode ser resumido (com algumas alterações feitas por mim: retirada dos termos entre colchetes) na seguinte formulação:

[...] Os personagens constituem uma descrição microscópica dos tipos sociais representativos; enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências no desenvolvimento histórico; uma ou mais figuras da história do mundo entram no mundo fictício, dando uma aura de legitimação extra-textual às legitimações e aos julgamentos do texto; a conclusão reafirma a legitimidade de uma norma que transforma o cotidiano social e político num debate moral [...] (FOLEY, apud HUCHEON, 1991, p.159).

A narrativa da nação será feita em parceria da escrita da história e da literatura. Onde os fatos e fontes não puderem ser utilizados, caberá à ficção preencher as lacunas do nosso passado mediante a criação de tramas ficcionais. Todavia, essa parceria nem sempre será pacífica, ou melhor, nem sempre será realizada mediante o embelezamento ficcional dos dados analisados pela história. Pode-se dizer, então, que o excerto anterior, com os acréscimos altamente significativos dos termos que aparecem entre colchetes, delineará o paradigma do romance de metaficção historiográfica.

[...] Os personagens [nunca] constituem uma descrição microscópica 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, em 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 HUCHEON, 1991, p.159).

A questão da narratividade assume nesse diálogo entre história e literatura um papel fundamental, pois o processo de narrativização veio a ser considerado como uma forma essencial de compreensão humana, de imposição do sentido e de coerência formal ao caos dos acontecimentos. É a narrativa que traduz o saber em termos de expressão. Assim sendo, tanto na historiografia como nos romances, as convenções da narrativa não são restrições, mas condições que permitem a possibilidade de atribuição de sentido.

Sendo ambas construções discursivas, o discurso historiográfico se distingue do literário por: a). ter a linearidade como proposta (única) de organização; b). ter a objetividade como *modus operandi* ; c). ter o signo da veracidade como seu regente. A influência de tais conceitos por sobre o processo escritural, fará com que este siga a mesma trajetória das narrativas de “extração histórica”.

No que tange à história e à ciência, Hayden White (1995) afirma que se pode comparar uma à outra considerando a primeira “pela sua falta de rigor conceitual e por seu malogro em criar os tipos de leis universais que as ciências caracteristicamente procuram criar” (WHITE, 1995, p. 105), uma vez que “ a narrativa histórica aponta...para os acontecimentos descritos na narrativa e para o tipo de estória ou *mythos* que o historiador escolheu para servir como ícone da estrutura dos acontecimentos...a estrutura do enredo pré-genérica, convencionalmente usada em nossa cultura para dotar de sentido os acontecimentos e situações não-familiares” (ibid). O tipo de estória que o historiador escolheu tendo como atividade subjacente a prefiguração do campo histórico como ato lingüístico construído a partir de uma decisão pessoal e, portanto, poética, distanciam a história da ciência e a aproxima da literatura. No entanto, Paul Ricoeur, não aceita essas distinções como argumento para descaracterizar a história como ciência, segundo ele:

[...] essa aparente servidão do historiador de não se achar jamais em face de seu objeto passado, mas diante do respectivo vestígio, de modo algum desqualifica a história como ciência: a apreensão do passado por seus vestígios documentais é uma observação no sentido pleno da palavra; pois observar não significa nunca registrar um fato bruto... Essa reconstituição supõe que o documento seja perscrutado, obrigado a falar; que o historiador vá ao encontro de seu sentido, arremessando-lhe uma hipótese de trabalho. (RICOEUR 1968, p. 25)

O fazer literário pressupõe a atividade de uma atividade científica. Ocorre que mesmo na atividade do romancista ou do poeta deve existir uma hipótese de trabalho, porque há um planejamento ou no mínimo uma perspectiva de produção. Para Ricoeur (1968), o que seria numa leitura de Hayden White, uma atividade poética é, na verdade, uma hipótese de trabalho e, portanto científica. Ricoeur (1968) sugere ainda um método de trabalho que lembra a função da metáfora do discurso histórico: “ como denominar e inserir na linguagem contemporânea, na língua nacional atual, uma instituição, uma situação hoje abolida, senão pelo emprego de semelhanças funcionais, em seguida corrigidas pela diferenciação?” (RICOEUR, 1968, p.39). E conclui quase que repetindo Hayden White: “essa transferência para um outro presente, vinculada ao tipo de objetividade da história, é exatamente uma espécie de imaginação” (RICOEUR, 1968, p.31).

Hayden White afirma que:

[...] a compreensão do campo histórico é propiciada por um duplo movimento de pensamento e imaginação, ou ‘ciência’ e ‘poesia’, graças ao qual as coisas são primeiro apreendidas em sua similaridade com outras e depois captadas em sua unicidade, ou diferença, de tudo o mais. O que Carlyle fez foi encerrar as apreensões científicas e poéticas do mundo dentro do modo da metáfora de modo a compreender o relacionamento entre elas como uma ‘transferência’ natural de conceitos” (WHITE, 1995, p. 159)

O que fez Paul Ricoeur aproximar a história da ciência foi, certamente, sua consideração de que se deve esperar “ da história uma certa objetividade, a objetividade que lhe é conveniente... É objetivo aquilo que o pensamento metódico

elaborou, pôs em ordem, compreendeu, e por essa maneira pode fazer compreender...níveis de objetividade quanto procedimentos metódicos” (RICOEUR, 1968, p.23-24). Conforme Ricoeur se deve esperar “do historiador uma certa qualidade de subjetividade à objetividade que convém à história” (RICOEUR, p.24). Isto é, enquanto para Hayden White o conceito de objetividade e subjetividade é o mesmo que denotativamente a tradição semântica conferiu a estas palavras, não havendo diferenças a partir de graus ou categorias de emprego, Ricoeur crê em tipos de subjetividade e objetividade. Por outro lado, semelhantemente a Hayden White (1995), afirmou acerca da seleção dos eventos pelo historiador que:

[...] nenhuma ‘concepção ordenadora’ abarcará toda a história: uma época é ainda um produto de análise; a história jamais apresentará à nossa compreensão senão ‘partes totais’ [...] a história através do historiador não retém, não analisa nem encadeia senão os eventos de importância. É aqui que a subjetividade do historiador intervém em um sentido original em relação ao físico, sob a forma de esquemas interpretativos[...] (WHITE, 1995, p.27-29).

Assim sendo, o historiador procura “relações entre os fenômenos cuja distinção estabeleceu” (WHITE, 1995, p.26). É o mesmo que diz Claude Levi-Strauss, quando afirma que “todo acontecimento histórico resulta, de modo geral, do recorte do historiador”. Resumindo, Paul Ricoeur serve-se, para separar a história da literatura, dos mesmos requisitos que Hayden White emprega para aproximá-las.

Segundo Pedro Lyra “em toda sociedade de classes coexistem duas ideologias nitidamente perceptíveis: a da classe dominante, que visa à conservação da ordem existente para a preservação de seus privilégios; e da classe dominada, que visa à superação dessa ordem para a implantação de uma ordem nova” (LYRA, 1979, p. 42-43) e que “não há obra literária que não porte a cosmovisão particular de seu autor, a sua ideologia, a sua maneira própria de encarar o mundo em que vive, a estruturação social que o condiciona e as relações sociais que o envolvem. Se o autor não se opõe a elas é porque concorda com elas” (LYRA, 1979, p. 48), pois “ao envolver-se diretamente, focalizando o problema do seu tempo, o escritor toma uma posição: pró ou contra – e ambas essas posições são igualmente dignas. Todo

escritor é um participante [...] sua obra modifica ou conserva a situação que ele encontrou” (LYRA, 1979, p.136-138).

A obra literária e, por conseqüência, a obra histórica, segundo Hayden White, não é ideologicamente neutra a partir deste discurso de Pedro Lyra. E de fato, White disse isso mesmo a partir de outras conclusões. Em qualquer sentido, a obra encontra-se “comprometida com a ideologia” (LYRA, 1979, p. 140), radicaliza Lyra e completa: “toda obra literária tem um alcance político – sobretudo quando não explora problemas especificamente políticos” (ibid).

Pode-se concluir a partir do que se explanou acima que há pouca discordância entre as conclusões de Hayden White e dos outros autores que tratam da história e da literatura não só em termos da tensão interna dos textos de ambas como também em sua relação.

2.4 *Zaca e Paredes cinzentas*: romances históricos ou metaficcionalis historiográficos?

Os romances *Zaca e Paredes Cinzentas* de Edla Pacheco configuram-se como uma nova maneira de ler e escrever a ficção de cunho histórico. Em algumas obras (não especificamente as analisadas nesta pesquisa), o modelo clássico do “romance histórico” é substituído por um outro que possui uma certa auto-reflexividade, auto-consciência e uma problematização dos fatos históricos que remetem o leitor a uma outra modalidade denominada metaficção historiográfica. Ao se fazer uma análise mais profunda. No entanto, percebe-se que as narrativas de Edla Pacheco também não se encaixam dentro da proposta da crítica canadense Linda Hutcheon. Conforme Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica consiste “numa forma de romance que, enquanto gênero, se destaca pela sua intensa auto-reflexividade e, mesmo assim, paradoxalmente, se apropria de acontecimentos e personagens históricos” .

Por isso, se faz necessário estabelecer como as obras em análise vinculam-se à tradição do gênero romance histórico e à metaficção historiográfica, para, no

movimento analítico seguinte, explicitar a ruptura realizada, as inovações empreendidas e a configuração assumida por essas obras dentro das narrativas de extração histórica.

No início da análise crítica dessas obras, percebe-se que Edla Pacheco segue os princípios defendidos por Lukács de colocar um ser ficcional no centro da narrativa, e de posicionar os seres históricos num plano secundário. Pode-se afirmar que a autora colheu na sociedade goiana do século XIX a matéria-prima para compor sua prosa.

Edla Pacheco cria uma meticulosa e detalhista narração cujo cenário é composto por figuras e acontecimentos históricos relativos à História brasileira e goiana do final do século XIX até início do XX. Sua prosa é rica de detalhes e dados realistas, nascidos de um rigoroso trabalho documental. Ao realizar uma reviravolta em seu gabinete literário², é possível comprovar que ela era compromissada com uma pesquisa documental voltada tanto para documentos que não são unicamente escritos, assim como para os iconográficos ou ainda presentes numa certa ambiência familiar. No esforço de se autenticar essa afirmativa antes de se entrar na questão romance histórico, metaficcional ou narrativa de extração histórica, dentro da proposta de Andre Trouche, é necessário navegar um pouco na trajetória feita pela autora, considerando que a vida e a obra são, raras vezes, indissociáveis.

Em *Os problemas da estética*, Luigi Pareyson (1989) nos leva a questionar se o conhecimento de vida de um artista pode aumentar a compreensão de sua arte e se esta, por sua vez, é capaz de contribuir para o conhecimento de sua vida. No meio crítico encontram-se opiniões que divergem porque dependem da concepção que eles têm da relação da vida com a arte: alguns acreditam que a arte é imitação da vida e outros, o contrário. Porém, existem os que pensam que o artista deve ser visto separado do homem, sua personalidade, em suas dimensões humana e social. Assim sendo, o artista representaria uma realidade verdadeiramente representativa frente ao valor e significado da arte, tratando sua vida, sua personalidade simplesmente como um fato biográfico, por não possuir aí o mundo fantástico e fictício do autor.

² A utilização do acervo pessoal da escritora complementou o trabalho de aproximação do texto ao contexto e contribuiu para a reconstrução de parte de sua vida e obra, enriquecendo e oferecendo instigantes caminhos à condução da investigação.

Dentro dessa ótica, a obra de arte existe independentemente da vida do artista que a criou, deste nos interessa apenas a sua obra, não cabe ao crítico esclarecer-lhe a vida. Porém Pareyson (op.cit) tem uma visão diferente. Ele defende que existem fatos que revelam um mútuo reenvio da obra para a vida do artista:

Há sem dúvida, uma continuidade entre as obras de um mesmo artista, reencontrável até onde se encontram bruscas mudanças de direção e de estilo, e esta continuidade é dada pela própria pessoa do artista, isto é, pelo seu desenvolvimento no tempo: pode-se pensar, portanto, que o desenvolvimento da vida de um artista traz consigo mais de um elemento para explicar o desenvolvimento da sua arte (id. ibid, p.76).

Sendo assim, quem segue essa linha de raciocínio, acredita que o conhecimento de certos fatos da vida de um autor podem esclarecer características e significados de sua arte, como o uso de certos meios expressivos, heranças de certas correntes e estilos, afinidades com outros artistas. Fato a ser considerado é que a arte está ligada, por seu conteúdo e significado, ao tempo do qual ela emerge e ao ambiente de onde ela surge, filtrados através de uma personalidade. Trata-se do condicionamento social da arte de que nos fala Pareyson:

Em primeiro lugar, é possível uma 'sociologia do artista': podem ser condições internas da arte a procedência social do artista, as suas convicções políticas, o seu lugar na sociedade (...) é possível que naturalmente através da personalidade do artista penetre na arte 'alma do povo' e da sociedade em que ele vive, a ponto de que o canto popular de um poeta se torne a saga coletiva de um povo, a ponto de que toda a história artística de um povo revele seu espírito coletivo e as grandes conquistas nacionais (id.ibid, p. 94).

Tendo como suporte o exposto acima, algumas referências em torno da vida de Edla Pacheco Saad serão passadas aqui, analisando o capital simbólico, suas relações e posições no campo literário.

Edla Pacheco fez parte de uma sociedade onde a presença feminina na literatura era pouco conhecida e reconhecida, apesar de ela ter sido ativa e constante. A contribuição feminina nas letras vem desde os longínquos tempos de A

Matutina Meiapontense, primeiro jornal goiano, criado e mantido por Joaquim Alves de Oliveira, em Meia Ponte, atualmente, Pirenópolis.

Nely Alves de Almeida (1995) afirma que no princípio a presença feminina, não era uma presença romântica, sonhadora, como se esperava para época, mas uma presença prática, que procurava, através da palavra escrita, soluções para problemas reinantes, e, sobretudo, requerendo desde então, maior atenção para com a mulher, “sexo frágil”, já que se via, assim, um preâmbulo para o que, hoje, virou luta na conquista “dos direitos da mulher”.

Lutando em épocas distintas, quebrando extensas barreiras, as primeiras intelectuais vilaboenses esforçavam-se por captar o primordial do instante vivido, e deixaram imensas lições que jamais podem ser ignoradas, pois se faz necessário conhecê-las, retirar dessas lições o que se faz legítimo e procurar com elas crescer. A geração atual é reflexo das gerações passadas, não apenas na luta, mas na busca do novo.

As primeiras mulheres goianas, de quem conseguimos encontrar algo registrado, escreviam sob pseudônimos de: Roseira Zellosa, Apaixonada e “uma Brasileira amante da Pátria”. Honorata Minelvina Carneiro de Mendonça: nascida na Província de Goiás, foi depois das três apontadas anteriormente, a primeira mulher a se revelar em nossas letras, com o livro *A Redenção*. O livro referido, publicado em 1875, pela Tipografia do Apóstolo, na rua Nova do Ouvidor, (Rio de Janeiro), segundo Nely Alves de Almeida, mostra ser possível à mulher estreante em livros nas letras goianas.

Em 1896, surge Augusta de Faro Fleury de Curado, com o trabalho *Do Rio de Janeiro a Goiás (A viagem era assim)*. Neste trabalho, ainda segundo Nely Alves de Almeida, Augusta Faro, em estilo seguro e linguagem clara, relata todo roteiro de sua caminhada com a família em busca de Goiás. Autora também de *Ramalhete de Saudades e Devaneios*, contista e cronista apreciada, estendeu suas atividades literárias também à poesia, deixando, neste gênero, *Sonetos e Poemas*.

Leodegária de Jesus foi outrora intelectual brilhante, versejada desde os 15 anos de idade. Em 1906, publicou *Corôa de Lírios*, e em 1925, *Orquídeas*, que, segundo Antônio Geraldo Ramos, revela a evolução para uma escrita mais

depurada, ausente de adjetivação estereotipada, embora não se possa afirmar com segurança seja o parnasianismo. Há, por certo, um descritivo e um paisagismo, nos quais Gilberto Mendonça Teles vê um parentesco com Alberto de Oliveira (1983), p. 74). Também são de sua autoria *Similis* e *Teus Olhos*, os quais foram musicados pelo compositor goiano, Joaquim Sant'Ana e que o povo goiano canta com admiração.

Segundo Antônio Geraldo Ramos Jubé, a poesia de Leodegária contém um ingênuo lirismo, com acentos amargos, versando sobre temas românticos do amor e da morte, como podemos verificar no poema *Similis*.

Os jornais a *Rosa* e o *Lar*, fundados, respectivamente em 1907 e 1926, trouxeram sempre a produção lírica de Leodegária em suas páginas.

Nessa mesma época, um grupo de moças, tendo a frente Araci Monteiro, lutou pela criação da Escola de Direito, conseguindo assim mudar o contexto cultural de Goiás. E essa Escola, surgida após lutas e esforços, foi o primeiro Estabelecimento de Ensino Superior criado em nosso meio, pela Lei número 186 de 1895 e instalado em 1905. Conseguiram os recursos necessários e convenceram os políticos de então da necessidade daquela medida.

No jornalismo, a atuação feminina tornou-se clara; os artigos feministas de Ermelinda Silva Brom marcaram época. O surgimento do jornal *O Rosa*, (1907), impresso, como já falamos anteriormente, em papel dessa cor, foi outro acontecimento de realce, pondo em evidência vários nomes femininos. Os primeiros números trouxeram como gerente, Nicéphoro Silva e como Redatoras Rosa Godinho, Alice Sant'Ana, Luiza de Oliveira e Lambertina Póvoa.

O jornal, entretanto, não trazia colaborações apenas femininas. Viam-se, também, páginas assinadas por Ricardo Paranhos, Augustos Rios, Jovelino Campos, Mara Leite é até, às vezes por Coelho Neto. *O Rosa* teve vida efêmera: apenas circularam 27 números, o suficiente, entretanto para que o leitor entrasse em contato com as escritoras da época.

Em 1926, *Oscarlina Alves Pinto*, liderou outro grupo feminino fundando o jornal *O Lar*, que reviveu o momento literário anterior. Seu Diretor-Gerente era o jornalista Gercino Monteiro. O primeiro número traz a data de 15 de agosto de 1926,

formavam o quadro de Redatoras: Altair Camargo, Ofélia do Nascimento, Maria Ferreira e Yeda Nascimento. A primeira edição trouxe seis páginas e estas palavras de apresentação:

Com grandes esforços fundamos *O Lar*. Entregamos os seus destinos nas mãos das mulheres goianas, das nossas patrícias de todo o Estado. Estamos certos de que será bem acolhido o nosso jornal.

Trazia ele colaboração das seguintes intelectuais: Laila e Amélia de Amorim, Thais de Carvalho, Consuelo R. Caiado, Laura Nunes, Edith M. Pechat, Colandy Sant'Ana, Adelaide Leonor da Rocha Lima, Graciema Machado, Izabel Taveira, Maria Rizzo de Castro, Maria Paula Fleury Godoy (Marilda Palínia) Yolanda Lisboa do Nascimento, Olga do Nascimento Monteiro, Noemi Lisboa de Castro, Juracy do Nascimento Magalhães, Maria Victorita, Victor Rodrigues e outras de diversas partes do Estado.

Goiás, então, viveu época de intensa atividade literária por parte da mulher que se aliou aos nomes ilustres na arte de escrever. *O Lar, como O Rosa*, traziam colaborações de escritores importantes como o Professor Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, Constâncio Gomes, Alfredo de Castro, Joaquim Jubé Júnior e outros. Tinha ele uma coluna de esporte, uma social, uma de charadas e uma seção de palavras cruzadas.

Muitos sobressaíram-se através de *O Lar* constituindo-se, então, uma geração modelo, uma geração culta, eficiente, que criou uma escola e sustentou uma época, legando-nos exemplos de grandeza espiritual e intelectual.

Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas, nossa Cora Coralina, nasceu no dia 20 de agosto de 1889 na cidade de Goiás. Filha do Desembargador Francisco de Paula Lins dos Guimarães Peixoto, Cora Coralina, tinha apenas o terceiro ano primário, cursado em uma escola particular, sendo a sua primeira e única professora, Silvina Ermelinda Xavier de Brito – Mestra Silvina. Em 1910, publicou no Anuário Histórico, Geográfico e Descritivo do Estado de Goiás, organizado por Francisco Ferreira dos Santos Azevedo o conto “Tragédia na Roça”. Professor Ferreira comenta a respeito da escritora:

[...] é um dos maiores talentos que possui Goiás; é um temperamento do verdadeiro artista. Não cultiva o verso, mas conta na prosa animada tudo que o mundo tem de bom, numa linguagem fácil e harmoniosa, ao mesmo tempo que elegante. É a maior escritora do nosso Estado, apesar de não contar ainda 20 anos de idade [...] (1987, p.209).

Cora Coralina surgiu para perpetuar, não apenas o próprio nome, como, também, nossas letras que se engrandeceram e ganharam o mundo com ela.

Os romances históricos de Goiás, nascidos de mãos femininas, tiveram por pioneira Rosarita Fleury. Em *Elos da Mesma Corrente* e *Sombras em marcha* retratou Vila Boa sob o prisma da história, desfiando nosso folclore, a vida social e cultural, política e econômica, centradas na velha e vetusta capital. Ainda nesse gênero temos Armênia Pinto de Souza em *O romance de Elisa* e *Estrela cadente*.

Lutando em épocas distintas, quebrando barreiras, as primeiras intelectuais vilaboenses esforçavam-se por captar o primordial do instante vivido, e deixaram lições que não podem ser ignoradas.

Edla Pacheco Saad, nasceu no dia doze de setembro de 1918, filha do Tenente Coronel da milícia goiana José Gonçalves Pacheco Filho e dona Maria do Carmo Pacheco, e faleceu no dia vinte e dois de abril de 1997, de um ataque cardíaco após receber o título de “Doutor Honoris Causa” da Faculdade de Filosofia “Cora Coralina”, atual Unidade Universitária “Cora Coralina”- UEG. Descendia de uma família tradicional da cidade. Seu avô, o Alferes da Arma de Cavalaria José Gonçalves Pacheco³ fez parte da milícia vilaboense no período de 1869 até o dia 15 de janeiro de 1886 quando é assassinado tentando garantir as eleições no norte do estado. Sua avó dona Rita Póvoa Pacheco fica, então, viúva com seis filhos e volta para a antiga capital onde, na casa do pai, dá prosseguimento à criação dos filhos. Aos quinze anos de idade, José⁴, filho mais velho do casal e pai de Edla Pacheco, se alista na milícia com a intenção de ajudar a mãe na criação dos irmãos mais novos.

3 Conforme mostra a historiografia, Edla Pacheco Saad era neta do Alferes de Cavalaria José Gonçalves Pacheco e de dona Rita Francisca Póvoa Pacheco.

4 Também, de acordo com a historiografia, era filha do Major da milícia goiana José Gonçalves Pacheco e dona Maria Gonçalves Pacheco.

Como se poderá constatar no decorrer deste trabalho, a realidade social que permeia sua obra não é fruto do acaso e, sim, o resultado intelectual de uma experiência baseada na vida real e no movimento de ideais de mudança. Sua obra é marcada pela luta do pobre, da mulher, do negro e de todos aqueles que durante nossa história foram e são oprimidos.

Edla Pacheco montou seu imaginário poético ainda jovem, por entre as serras goianas, ouvindo histórias dos antigos, principalmente de sua bisavó, histórias que viveu, observou ou ouviu contar e ao colocar no papel essas velhas histórias o fez de um modo diferente de contar velhas histórias.

A riqueza integral da escritura de Edla Pacheco só pode ser compreendida na medida em que se percebe sua íntima relação com o panorama histórico e geográfico de sua terra natal, a sua infância, as pessoas, as coisas, o tempo, as lembranças do seu mundo real e idealizado.

Todos os elementos que compõem a sua escrita vão participar da reconstrução de um todo homogêneo através do fluir da memória. E é através deste fluir que nasce a intensidade e densidade de seus romances. Neles a palavra, a ferramenta de trabalho da escritora é o ato extremamente sério que busca se inserir no processo global da realidade, a fim de manter uma profunda visão no qual o indivíduo se coletiviza como forma de se colocar na confluência das vicissitudes de um povo.

Segundo Brandão (2002, p.76), é a memória “que torna possível a toda a formação discursiva fazer circular formulações anteriores”. A memória, é considerada como fenômeno social, vez que o relacionamento do indivíduo com sua família e com a sociedade permite rememorar fatos e situações. Pacheco preencheu a sua escrita, utilizando elementos do passado, e de acordo com Halbwachs (2004), há uma memória pessoal, também denominada autobiográfica, e uma memória social, ou memória histórica.

Edla Pacheco iniciou sua vida literária como historiadora, perpetuando os primórdios da cidade que ajudou a construir (Ipatirapuã-GO). Quanto à importância do historiador na sociedade certa vez declarou:

[...] O historiador é a memória viva de uma cidade, Estado ou país. É através de seus estudos e pesquisas que a comunidade descobre suas raízes culturais e aprende a conhecer a origem e o desenvolvimento de pessoas, lugares e coisas. Precisa, por isso, ser amparado e incentivado pelos órgãos governamentais, a fim de que tenha estímulo em propagar, cada vez mais, seus conhecimentos. Todos sabem que não há lugar sem história. E a sociedade precisa defender suas tradições, para que não se perca sua identidade. [...] (PACHECO, 1997).

Sua paixão pela história de Goiás alimentava seus anseios e definiu seu estilo criador. De historiadora passa a romancista, criando ficção em casamento com a realidade, tendo por palco a velha Capital, berço de nossas lídimas tradições. Sempre afirmava:

[...] Sofro muito e continuo sofrendo a influência de Vila Boa de Goiás em meu trabalho. Como vilaboense verdadeira aprendi, desde menina, a admirar as histórias, tradições e belezas naturais de minha terra. Sinto que herdei esse sentimento de amor à terra natal de minha mãe, uma enamorada constante de Vila Boa. Foi ela quem ensinou-me a ‘ouvir’ o cantar das águas cristalinas dos regatos, a ‘sentir’ a doçura do luar, a ‘deslumbrar-me com o cintilar da luz do sol ao se por, ou a preguiça de seus raios rompendo o lusco-fusco das noites serenas e mornas de minha terra.[...] (Edla Pacheco, em entrevista a Ebe Lima, 1997)⁵.

Possuidora de uma inteligência eclética, Edla Pacheco lia de tudo desde os clássicos da literatura francesa, que influenciavam o Brasil, na época de sua juventude, até livros de fenômenos extra-terrestes. Estavam presentes entre seus prediletos as coleções de M. Delly, Henry Arded, Jean Paul Sartre, Pearl S. Buck, Simone de Beauvoir, Isabel Allende, G.G. Márquez. Dos nacionais dizia chorar e vibrar com as poesias de Castro Alves, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias e muitos outros, bem como com a prosa de José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Manoel de Macedo e muitos outros. Daí o romantismo que influenciou toda a sua geração e sua obra.

Porém, a autora confirma ter sofrido a influência maior pela obra máxima de Érico Veríssimo, “Sou fã número um do Veríssimo, acho-o o melhor escritor

⁵ Entrevista concedida à Ebe Lima no ano de 1997, por ocasião do lançamento de *O Major* do terceiro volume da sua tetralogia.

brasileiro.” (Pacheco,1997), elogia. Assim como o escritor gaúcho, Edla Pacheco também divide seu romance em partes que podem ser lidas separadamente. Sua obra *Zaca*, é elaborada sob a forma do romance rio⁶, onde a autora faz uso da memória coletiva para expor suas memórias uma vez que as lembranças ali descritas fazem parte da memória de um grupo.

Edla Pacheco, no seu conjunto de obra, faz, de forma sutil, um retrato social da cidade de Goiás. Seus personagens possuem vivacidade, são goianos típicos que representam toda uma sociedade de uma época.

Segundo a professora Ebe Lima, em sua apresentação de lançamento do livro *O Major*

[...] Edla Pacheco Saad vem atualizando a figura milenar de Sherazade, a contadora de histórias das mil e uma noites árabes, quando se tecia nos fios das histórias contadas o mesmo fio da vida. As histórias da escritora Edla, contudo desde 1934, quando escrevia crônicas para o jornal “O Lyceu” ganham outra dimensão. Diferente das histórias das mil e uma noite, suas narrativas saem da memória para o papel. [...] (Ebe Lima, 1987)⁷.

Edla Pacheco deixou um legado de cinco livros publicados tendo sido o primeiro *Itapirapuã – A sesmaria e a cidade*, publicado em 1978, *Zaca* 1987, *Paredes Cinzentas* 1988, *Um Homem enfrenta o Destino* 1992, *O Major* 1996. Pacheco nos deixou mais quatro romances prontos para serem lançados, *Historia de Vila Boa de Goiás- I volume Roteiro Histórico e Sentimental de Vila Boa de Goiás*, *Receitas da Tia Maria* (culinária vilaboense), *Retratos Coloridos* (crônicas). Nos anos 70, iniciou a publicação de crônicas para o jornal *O Popular*.

A prosa de Edla Pacheco flui na confecção de uma narrativa dotada de um surpreendente poder imagético. Em *Zaca* e *Paredes cinzentas*, os traços ‘realistas’ são manifestados através da adoção de técnicas de autenticação do universo ficcional, isto é, de pontos de ligação históricos ou referências que se inscrevem na narrativa de ficção numa realidade extratextual reconhecível. Esses recursos são técnicas, que, quando manejadas no discurso literário, objetivam atribuir-lhe um

⁶ *Zaca* é o primeiro romance de uma série de quatro obras, as quais podem ser lidas separadamente e ao mesmo tempo uma dá continuidade à outra.

⁷ Discurso proferido pela professora Ebe Lima ao PROLER da cidade de Goiás no ano de 1987.

cunho realista: a localização espacial, as datas, os personagens históricos, os pormenores referentes à política vilaboense e à sua milícia, a relação – chefe de polícia – subalterno – povo, a situação da mulher – viúva – dona de casa – oprimida. Além de mostrar um grande conhecimento da época retratada na narrativa, comprova-se o diálogo interdisciplinar com outras formas de conhecimento, tendo como objetivo alcançar uma narrativa em que o leitor é colocado em contato com um universo passível de ter assumido a conformação veiculada pelo texto de ficção.

Contudo, nas obras citadas aparecem outros elementos comprometedores do realismo, no sentido do romance histórico clássico. Tais elementos não se manifestam somente no âmbito das descrições ou das evocações de detalhes históricos, mas, sobretudo, na estrutura romanesca.

Em *Zaca*, primeiro romance de uma obra cíclica em quatro volumes, que tem como título geral *Memórias do velho Zaca*, a autora pretende resgatar um longo período da história vilaboense, contando-nos a história da família Trigais durante algumas gerações, a partir de 1850. Sem dúvida, tarefa das mais difíceis e complexas da arte literária, em que não se exige da pessoa apenas o conhecimento da língua e dos fatos históricos.

A obra se acha estruturada em dois tempos: um da vida do pai, o tenente Perdigão, narrada nos capítulos pares e a outra da trajetória do filho mais velho, narrada nos capítulos ímpares, até o momento em que ocorre a morte do pai e aí há o afunilamento da história.

Como se trata de uma época de mandonismos, com ‘chefetes’ e chefões rudes e arbitrários, ali aparece como uma das vertentes do texto: a vida do alferes Zacarias Perdigão, que não se curva aos políticos e politiqueros, sofrendo ferrenha perseguição através de várias remoções por esse Goiás, onde só havia cascos de burro e cavalos para viajar. Nasce, aí, a oportunidade para a romancista falar de povoações distantes, pessoas do interior e costumes, os mais diferentes.

A mulher do alferes, uma personagem forte, “Sá dona Januária”, é sexualmente reprimida, apesar dos filhos que gerou, e isso interpõe, às vezes, a figura do pai entre ela e o marido:

Como eu desejaria agarrá-lo, beijar-lhe os lábios polpudos e sentir-me firme, segura entre seus braços fortes. Mas... não tenho coragem. Não consigo desvencilhar-me dessa criação severa que tive. Que diria meu pai ao me ver numa situação dessa? Que horror! (Zaca, 1987,p. 39).

Não falta aí, também, para completar o quadro, a figura da mulata exuberante de formas, “Ancuda e de seios fartos”, espicaçando ciúmes de Sá Januária, que sofre e reclama e briga com o companheiro no Norte do Estado, onde ele a trai e se confessa arrependido disso:

[...] Minha vida de rapaz solteiro perambulando pelos campos floridos de meu rincão num dia assim...Os malmequeres tingem de ouro o verde viçoso do capinzal. São malmequeres a se perder de vista pela campina. Caminho sem rumo, amassando a grama sob as botas pesadas. Aspiro o ar leve, perfumado de flores silvestres, fico tão entusiasmado com a beleza da manha que me atiro sobre a grama verde brilhante. A brisa sopra de leve. As flores douradas dançam em suaves bailados, tocadas com carinho pelo vento tranqüilo. O céu é um palco azulino. Puro. Sem nuvens. O mugido do gado saindo do curral vem até ali. Chega até minhas narinas o cheiro forte de estrume seco e batido, umedecido pelo orvalho da noite. O canto dos periquitos no buritizal da grota me faz sorrir enlevado.

E agora, junto às lembranças de minha juventude, vem vindo lá do fundo do peito, bem do fundo, outra recordação que me queima e me espicaça. O aroma adocicado de alfazema de outra mulata peituda e cheia de ancas invade meu ser. Uma agonia, vontade de mi libertar das preocupações e me lançar no mundo....correr...correr.. viajar para bem longe...esquecer...espantar ilusões...

Volta mais calmo e já arrependido do que praticara. Estou errado. Januária, Januária, perdoa-me pela traição que acabo de cometer. Você não merece isto. Foi um momento de fraqueza. Você, também, com esse gênio violento, me espicaçou. Me irritou. Daí, esse desejo de vingar-me, de mostrar-lhe que o homem da casa é macho de verdade.[...] (Zaca, 1987, p 76/77).

A história registra os fatos e a ficção os utiliza, interpretando-os: de que no dia 15 de novembro de 1885 aconteceu um fato doloroso - a morte do Alferes Zacarias Perdigão - em choque eleitoral entre os Conservadores e Liberais. Morreu com um tiro na cabeça por um jagunço do então coronel Pafúncio Manuel, na localidade de São Joaquim. Isso muda completamente a vida da família.

Inicia-se a luta de uma jovem viúva e seus sete filhos, procurando meios para subsistir e encaminhá-los na vida. Sá Januária é uma síntese da fortaleza de ânimo da mulher em geral.

Volta à casa do pai viúvo e - apesar dos violentos corretivos de chibatas - o avô procura, à sua maneira, auxiliar a filha no trabalho nada fácil de ensinar o bom caminho a todos eles: “Quem dá o pão dá o castigo”, dizia a sabedoria popular.

Em junho de 1887 ela chega de volta à casa dos pais na antiga capital do nosso Estado, com todos os rebentos, e a cena mostra a coesão da família e o carinho de todos para com a viúva e os órfãos. Dali para frente estavam amparados.

Merece ainda realce a filosofia prática dos chefes de família de então quando a casa paterna era o grande ancoradouro dos membros menos felizes ou mal sucedidos na vida. A narrativa de Edla retrata bem essa questão do social e dos valores morais mantidos pelas famílias daquele tempo da história de Goiás.

[...] - Meu pai, não quero ser um peso para o senhor. Tenho a pensão deixada pelo Zacarias. É pouca coisa, sei disso. Mas como ele fez concurso para o posto de Capitão e não foi promovido, apesar de ser aprovado, tenho esperanças de obter essa melhoria. Agora, como foi assassinado em cumprimento do dever, mais uma vantagem deverei ter em minha pensão, o senhor não acha?

O pai fita a primogênita de cenho fechado.

- Deixe de ser teimosa, Januária. Não se fala mais nisto. É meu dever de pai ampará-la. Esta casa também é sua. Vá ajeitar suas coisas no quarto e se prepare logo para a janta, porque você sabe que não gosto de comer fora de hora.[...] (Zaca, 1987, p. 145).

A obra de Edla Pacheco nos permite fazer este estudo das relações entre história e ficção, bem como nos fornece dados que registram a sociedade goiana daqueles tempos naquilo que tinha de peculiar: as relações familiares, sociais e a culinária. Merece nota a descrição que a autora faz sobre a cozinha típica da classe média de Goiás embora não seja esse o viés norteador deste estudo.

[...] Januária passa o olhar enternecido por aquelas lindezas, que sua mãe guardava com tanto carinho, no grande armário embutido da sala de jantar, onde estão agora reunidos. Só nos dias de grande gala, de festas mesmo, é que a louça branca inglesa de frisos dourados e grandes rosas vermelhas vem para a mesa. Na travessa maior o arroz solto e branco lança boforadas no ar. Na tigela funda o frango ao molho pardo dança num mar pintalgado de cebolinha e salsa. Em outra, imensa posta de carne dourada. Couve cortada fininha, com face amolada pelo Estevão que, nas horas vagas, dá uma demão na cozinha à companheira. Ovos estrelados pintando de branco e amarelo outra comprida travessa rasa. Por fim, o feijão amarelinho de caldo grosso e coberto por um camada de toucinho de cabeça de porco, cheiroso e entremeado de carne. A mesa está convidativa. É um dos raros gostos do pai. Mesa farta e variada. Gosta mais de apreciar, porque é de pouca comida. Ele se serve em primeiro lugar. Passa os pratos, à proporção em que tira, para a sogra. Só depois desse ritual é que os filhos começam a comer. [...] (Zaca, 1987, p. 146).

O capítulo XXI trata da luta política entre Liberais e Conservadores. Uma época de injustiça e violência, que redundava no assassinato do alferes e de outros cidadãos por todo o território estadual.

Os Liberais insinuam que os próprios soldados tinham matado seu comandante, o que leva os Conservadores a mandarem buscar o crânio do militar brutalmente abatido, a fim de provar coisa diferente: foi morto à distância por um tiro de revólver.

O pai procura esclarecer a filha sobre tudo que se passa e defende a memória do genro, entregando-lhe uma pasta de recortes de jornal que falam do crime. É o lado oficial dessa história. Nem sempre ameno e agradável, mas indispensável ao entendimento dos fatos por parte do leitor.

No capítulo XXII há um instantâneo do largo da cadeia – hoje Museu das Bandeiras – com alusão aos pobres presos políticos, pela voz do alferes desaparecido. Zaca rememora longe dos companheiros de jogos: “ - Preso político é toda pessoa que não aceita as idéias dos chefes que dirigem a política.” (Zaca, 1987, p.162). Pensa o pai..

A referência aos coronéis da roça continua dura e contundente, tomando quase toda a página 162. E nada aí é construído apenas pela autora. Faz parte da memória da cidade e do Estado de Goiás. Uma lamentável época de pró-homens rudes e arbitrária. Aquela situação verdadeira do presídio, apesar da beleza

arquitetônica, lembra as masmorras da Idade Média. Nem animais eram tratados com tanta crueldade.

De par com esses registros dolorosos e chocantes, aparecem na narrativa registros do folclore vilaboense, não só nas receitas culinárias e na linguagem do povo, mas também nos versos de folguedos da infância: “[...] Pode pega // Lambari pinicá. //Se ocê presta // Pra lambaria. [...]” (Zaca, 1987, p.185). Como já mencionamos, o livro é rico em dados e informações político-sociais, e aumenta o nosso conhecimento sobre hábitos costumes e tradição dos goianos no período recriado literariamente.

Conforme a posição de Lukács, no romance histórico interagem dois grupos de personagens. Observa-se a presença de um “protagonista-tipo”, cuja trajetória no desenvolvimento da trama narrativa personifica um determinado meio ou classe social, cujas ações transfiguram as mudanças históricas ocorridas no âmbito de uma determinada sociedade, atribuindo às informações, dados e opiniões emitidos pelo romance numa autoridade histórica. Esse tipo de personagem representa as lutas, as oposições, as correntes sociais e os poderes históricos. Para cumprir essa função, terá que tornar concreto, através das suas ações, os traços de uma sociedade inteira, de uma época inteira. Nesse sentido, no romance histórico tradicional, jamais são criadas figuras excêntricas, que possam, por suas determinações constitutivas, “destoar” do espírito vigente na época. Por outro lado, no romance histórico, convivem com esses “protagonistas-tipo” figuras históricas cuja existência é mencionada e comprovada pelos registros historiográficos. Da mesma maneira que os personagens-tipo, as figuras históricas personificam traços e aspectos do movimento social ou da mudança histórica em que participam.

Esta permite uma confrontação com documentos em que se verificará se há ou não a autenticidade dos dados históricos neles contidos e a dimensão sócio-histórica dos elementos fictícios. Ao fazer essa confrontação, percebe-se que Pacheco não teve a intenção de ser fiel à realidade goiana do século XIX, transfigurando-a no momento em que se libertou das imposições da história, afirmando-se como criação literária, porém ligada aos problemas da época. Este é um dos pontos que nos impede de classificar a obra de Pacheco dentro dos moldes do romance histórico. Como exposto anteriormente, o romance histórico clássico

seguia à risca os processos de construção discursiva que a História privilegiava como os únicos válidos: linearidade narrativa; fidelidade aos fatos tidos como “verdadeiros” pela voz da História Oficial colocados como pano de fundo – já que sempre se mostrava a vida de personagens ficcionais ou secundários no processo histórico.

Ao analisar a teoria do romance histórico de Lukács, Linda Hutcheon considera que, no processo de encenação do processo histórico pelo romance, o protagonista-tipo torna-se uma síntese de todas as determinantes históricas essenciais em termos sociais e humanos. Essas considerações levaram a escritora a estudar o papel assumido pela personagem no romance de cunho histórico contemporâneo e a postular que, nessas obras, “os protagonistas podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história” (HUTCHEON, 1991, p. 151).

Com base nisso, às personagens criadas por Pacheco não se pode aplicar a rotulação ex-cêntricas, mencionados por Hutcheon. As personagens criadas por Edla Pacheco são seres diferentes de outros tipos do próprio meio em que agem, porque são portadores de uma diferença definida pela contextualização.

De forma parecida ao romance histórico clássico, em *Zaca e Paredes cinzentas*, personagens históricas de destaque ou de caráter secundário agem diretamente na trama ficcional se relacionando com os personagens inventados. Nesse ponto, o romance também se afasta do romance histórico clássico no que concerne à representação das grandes personalidades históricas. Ao analisar o romance de Walter Scott e Tolstói, Georg Lukács destaca que esse tipo de personagem transfigura o espírito de uma época, fazendo coincidir a sua história pessoal e os seus objetivos com o do movimento histórico em que estão circunscritos, ao mesmo tempo em que demonstra certas qualidades humanas. A respeito da presença de personagens históricas nos romances contemporâneos que exploram a temática histórica, Linda Hutcheon enfatiza que tais figuras também assumem um status diferente, particularizado, ex-cêntrico.

Conforme a crítica canadense, a tipologia da personagem de existência histórica comprovada possui poucas funções no romance histórico tradicional, sendo atribuída a ela um papel secundário no âmbito do romance, pois as figuras históricas

são desenvolvidas para legitimar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, procurando ocultar as ligações entre Ficção e a História. Isso não ocorre no romance historiográfico contemporâneo, no qual as figuras históricas de existência comprovada assumem um papel de destaque no terreno da ficção literária, servindo para a auto-reflexividade metaficcional problematizar a natureza do conhecimento que temos das épocas passadas. (HUTCHEON, 1991, p.152).

Em *Paredes Cinzentas*, de certa forma, a figura do “tio Graça” corresponde à concepção de personagem histórica mencionada por Lukács. A personagem exprime o espírito da época à qual o universo romanesco remete: a força e o valor guerreiro, herdados do código de valores cavaleirescos, a obstinação e o desejo de poder, cristalizados na violência e na brutalidade, aliadas a uma sagacidade e esperteza de um comandante que conferiu a vitória da Armada por ocasião da Revolta no Sul do país. Porém, nesse processo, o almirante Graça tem a validade de sua própria dignidade histórica questionada pela narração. A imagem, os valores e as intenções da figura do almirante contrastam com a personalidade daqueles que, para o narrador, são os verdadeiros heróis do romance: o soldado Perdigão, Sá Januária, Luciana.

Em *Paredes Cinzentas*, a revolta da Armada⁸ chefiada pelos Almirantes Custódio José de Melo e Saldanha da Gama contra o governo do Marechal Floriano Peixoto em 1893, é um dos panos de fundo que serve como um *leitmotiv* para o desencadeamento das ações. A ‘reinvenção’ do passado, na obra de Edla Pacheco, baseia-se em farta e cuidadosa documentação histórica.

No romance, o vigésimo batalhão de infantaria, “O Vinte”, parte da capital da província, sob o comando do General Braz Abrantes e do Capitão Joaquim Elesbão, para combater as forças legalistas no sul do país. Em condições precárias, o Vinte chega ao Paraná numa sexta-feira santa.

[...] O Vinte é composto de 800 homens que sobrevivem graças aos pinhões cozidos. A fome é uma presença dolorosa. No silêncio da noite os estômagos vazios entoam sinfonias inacreditáveis. Aos agudos de violinos

⁸ A chamada Revolta da Armada foi um movimento de rebelião promovido por unidades da Marinha do Brasil contra o governo do marechal Floriano Peixoto, supostamente apoiada pela oposição monarquista à recente instalação da República.

contrapõem-se os baixos e sonoros ou cavernosos dos contrabaixos e dos violoncelos [...] (*Paredes Cinzentas*, p.51).

No interior do Paraná ocorrem as batalhas que se revelam pela ótica do personagem central, um jovem que se alistou com o intuito de ajudar a mãe no sustendo dos irmãos mais novos e na ânsia de vingar o assassinato do pai.

[...] O tiroteio me entontece. Olho a clareira ao redor, onde nos achamos. A fumaça toma conta de tudo. Abaixo a vista. O que vejo me deixa arrepiado. Os corpos tombados sobre a terra vão manchando-a ainda mais, de vermelho vivo com sangue que se esvai espumoso. [...] (*Paredes Cinzentas*, p. 54).

À medida que o leitor vai se situando em relação às personagens que se encontram no campo de batalha, conhece, nas cenas seguintes, dados de outras personagens e detalhes de outros episódios que se ligam a esses nucleares.

Os conflitos enfrentados por Zaca, junto ao “Ranca Toco” - como é apelidado o Vinte na campanha -, permite uma integração entre História - guerra civil - a história ficcional. Esses conflitos possuem uma lógica ficcional. Dentro dessa lógica, tais conflitos interagem com a memória de Zaca para o além guerra.

Um outro aspecto importante que resulta da elaboração da matéria histórica em *Paredes Cinzentas* é a força reflexiva que a ficção produz sobre os eventos tomados da historiografia. Da perspectiva do arranjo ficcional, a escolha da Revolta da Armada como tópico de partida para o romance reveste-se de particular significação para a história do Brasil.

Registrado na História como um embate de contornos bárbaros com fartos registros de degolas, humilhações e massacres, aos quais não escaparam velhos, mulheres e crianças, a revolta de 1891 tornou a envolver inocentes nas contendas da elite cafeicultora dominante na época. Liderada por Custódio José de Mello, contra a permanência no poder do vice-presidente Floriano Peixoto, que os revoltosos julgaram ilegítima e exigiram uma presidência interina até a convocação de novas eleições. A Revolta da Armada aliou-se à Revolução Federalista levando o conflito para além do Rio de Janeiro (capital da república na época), o ponto crítico

de tal conflito se deu em 1893, quando os maragatos, simpáticos ao parlamentarismo monárquico e chefiados por Gaspar Silveira Martins se uniram aos integrantes da Armada. Todos os personagens históricos anteriormente citados ocupam uma posição secundária dentro da narrativa.

O arranjo ficcional que Edla Pacheco dá em relação a esse evento histórico, logo na abertura de *Paredes Cinzentas*, garante a visão da história que se alarga pelos demais capítulos. Ao integrar fatos da realidade contingente ao universo diegético, a autora sugere que os registros da História sejam recuperados do congelamento do passado para a multiplicidade viva do presente. Com a transposição da revolta federalista para a ficção, integrando diversos planos narrativos, Pacheco desnuda o episódio histórico de seu sentido apriorístico, e deixa-o à mercê da trama ficcional. Cabe aos agentes ficcionais expressarem opiniões que, embora às vezes sejam contraditórias entre si, por isso mesmo colocam para o leitor questionamentos que mais dizem respeito à época de produção da obra (1986) do que propriamente ao episódio retratado.

Em *Paredes Cinzentas*, a Revolta da Armada transforma-se no centro gerador em torno do qual os personagens envolvidos no conflito refletem sobre a inutilidade das situações a que estão submetidos. O jovem Zaca, em meio ao tiroteio registra:

[...] Já de mãos amarradas às costas, silenciosos, os capturados obedecem às ordens do chefe vencedor. Tio Graça tem os olhos brilhantes injetados de sangue. Leve sorriso mordaz entreabre seus lábios polpudos deixando, à mostra, dentes fortes e sadios. Volta-se a patrulha.

- Atenção, moçada, vai começar o espetáculo!

Ninguém entende, ainda, sua intenção. Grande silêncio de expectativa cai sobre os presentes. Ele avança com imponência por trás dos prisioneiros. Escolhe a primeira vítima. Um moço loiro e forte, olhos azul-cinza como o céu da manhã fria e triste. Agarro-o pela cabeleira anelada, mete os dedos da esquerda nas narinas ofegantes, vira-lhe a cabeça para trás e friamente arranca da cinta um punhal afiado e degola o jovem rebelde. Um esguicho de sangue espumoso cobre de púrpura a grama verde e orvalhada do pátio.

Um grito de pavor sobre das entranhas do jovem sargento Perdigão Leva a mão espalmada à boca, num misto de terror e revoltante tamanha selvageria. [...] (*Paredes cinzentas*, p. 56).

A digressão do sargento Perdigão (Zaca) aponta para uma dimensão triste da história brasileira. O fato histórico ganha expressão particular pelo ponto de vista das personagens. Distanciando-se de uma simples revisão do passado, a autora busca, a partir desse, montar o seu projeto ficcional de modo que, de acordo com a tradição do romance histórico, os episódios referenciados sirvam para que o leitor vá adiante e atualize, não apenas os fatos, mas as questões candentes, que eles ainda sejam capazes de suscitar.

O romance recria um momento de nossa história, enfocando, além dos próprios fatos históricos conhecidos, o cotidiano de pessoas comuns que viviam na Província de Goyaz no fim do século XIX. Já no início do primeiro capítulo de *Paredes Cinzentas*, Zaca (personagem central da trama) lamenta o mandonismo a violência e a corrupção dos costumes enfrentados pelo Vinte.

[...] Isso não é guerra. É assassinato em massa. Não foi para isso que vim aqui. Vim ajudar a implantar a paz, o sossego. A tranqüilidade em minha pátria. E o que vejo me entristece. Me revolta. Se querem assassinar brasileiros, vamos matar os tipos à-toa, que existem em minha terra. Vamos acabar com os chefetes e seus capangas. Vamos fazer justiça pro nossas próprias mãos. (*Paredes cinzentas*, 1986, p. 58).

Os fatos relatados na obra podem ser verificados nos compêndios da história e/ou nas biografias dos personagens, o que não significa que seja necessário buscar tal comprovação, mesmo porque – conforme já dito anteriormente – nem sempre esses textos são passíveis de comprovação, mesmo que o pacto de leitura buscado pelo discurso histórico seja o da verdade. Ao lado do discurso ficcional, podemos perceber a presença de fatos históricos. E é aí que o jogo interdiscursivo se torna mais complexo e fecundo, pois o discurso literário é também uma leitura dessa mesma época.

Seja por meio dos diálogos entre as personagens, seja por meio do discurso direto livre ou do indireto livre, o narrador oscila entre o jovem soldado inexperiente, o comandante déspota, o federalista, o revoltoso. A escritora não pretende recuperar o passado. De acordo com a historiografia, esse é impossível de ser recuperado, visto que a História é discurso, linguagem, e, portanto, por mais que ela se baseie

em fontes documentais, sempre estará entrelaçada ao ponto de vista do historiador, ao operar recortes, selecionar e escolher a maneira de contar. Da mesma forma que o passado guarda os fundamentos do presente, é o olhar do presente que refunda o passado e o reinventa. Argumenta Benedetto Croce que, “toda história é história contemporânea” e “por mais afastados no tempo que pareçam os acontecimentos de que trata, na realidade, a história liga-se às necessidades e às situações presentes, nas quais esses acontecimentos têm ressonância”. (Apud Le Goff, 1978, p.162).

Em toda obra de Edla Pacheco não possuímos uma identidade do narrador, o mesmo não se apresenta ao leitor. Não é um personagem e conseqüentemente não foi testemunho dos acontecimentos, porém mostra conhecer muito bem a região e os eventos que aconteceram como fica bem claro desde o primeiro capítulo de *Zaca* e segue assim por toda a sua tetralogia. O narrador demonstra conhecer muito bem cada personagem, penetra em seus pensamentos e aproveita em várias ocasiões para transmitir ao leitor normas de conduta que lhe pertencem e não aos personagens como pode-se comprovar na passagem a seguir:

[...] Parece até que a natureza está tramando contra mim. Fico nessa tristeza de não ter fim. Não posso ter a vida folgada que meus amigos desfrutam. Parece que lá em casa tudo gira em torno do dinheiro e do trabalho. É dinheiro pra comprar arroz, pra comprar feijão. É dinheiro pro aluguel da casa. E, quando um adocece, é aquele deus-nos-acuda! A mãe coitada, vive debruçada nas costuras o dia inteiro. Às vezes, a noite já vai alta e ela ainda arremata o trabalho, que ficou encomendado para o dia seguinte. Calada e de cabeça baixa vai costurando, costurando, sem parar. Preciso crescer logo, para ajudá-la na despesa da casa. É muito para ela cuidar sozinha. Que fibra a Velha tem. Nunca reclama a falta do pai. É só trabalho. Trabalho o dia todo... Notei uma dor tão grande estampada em seu rosto, que tive muita pena dela. Coitada. Tão nova e sozinha no mundo. Deve ser bem triste mesmo. Preciso estudar bastante para aprender alguma coisa e poder ganhar dinheiro bastante. Também, a mãe não aceita ajuda de ninguém. Ela sempre diz: “Deus me deu duas mãos e uma cabeça. Não preciso de esmolas. Hei de criar meus filhos com o meu trabalho”. E eu lhe dou razão. Estou aqui para ajudá-la a criar os meus irmãos pequenos. Se Deus quiser não precisaremos mendigar favores de ninguém. Sou o homem da casa, o pai não dizia? [...] (*Zaca*.1986,p 24)

O narrador usa de sua liberdade de movimento na obra para intrometer-se no pensamento de uma criança de doze anos, passando ao leitor a sua visão de mundo.

Percebe-se na narrativa de Pacheco que o processo de narrar a história nasce de um recorte, de um olhar seletivo. A historiadora romancista, ao debruçar-se sobre os traços legados pelo passado, organiza-os, descreve-os, narra-os, mediante um processo imaginativo e simbólico que mais se aproxima da escrita literária.

Said (1995, p.11) ressalta que os textos são tramados a partir de enunciações aparentemente apenas literárias - no sentido de referentes apenas ao mundo imaginativo e expressivo do escritor - mas que estão comprometidas com a invenção de mundos e de possibilidades de entendimento e de comunicação com esses mundos. Ao misturar as fronteiras entre a produção cultural e a dinâmica política, Said (1995, p.12) recusa de certa maneira um caráter neutro e a-histórico da literatura. Seguindo o seu raciocínio, a construção do texto é dotada de uma espessura política da qual não se pode fugir. A escolha de imagens para a descrição de ambientes em que as histórias ocorrem, ou a definição dos tipos dos personagens, tudo se faz a partir do acionamento de uma série singular de possibilidades do dizer, e o que é dito, rapidamente, se lança ao mundo como uma máquina de significação. Assim, para Said (1995), a literatura não é outra coisa a não ser a política se realizando enquanto textualidade, enquanto fabulação interessada do mundo.

Assim sendo, lê-se tanto em *Zaca* como em *Paredes cinzentas* que a questão da narratividade aproxima e delimita os discursos da história e da literatura.

2.5 Narrativas de Extração Histórica

Diante do exposto neste capítulo, fica claro a impossibilidade de alocar-se *Zaca* e *Paredes Cinzentas* como romances predominantemente históricos ou como narrativas metaficcionalis historiográficas, calcados nos moldes de Lukács (1966) e de Hutcheon (1991) respectivamente.

Ao longo desta pesquisa, percebeu-se que, à medida em que o romance histórico engendrava sua descendência, novas tipologias se fizeram necessárias

para classificar seus sucessores. Uma vez que a denominação inicial parece conceder ao gênero romance a exclusividade no trato histórico, como classificar narrativas que – como *Zaca* e *Paredes Cinzentas* – pertencem a outras categorias (que não as de romance histórico ou de metaficção historiográfica), mas ainda assim têm a História como pano de fundo?

Conforme foi exposto anteriormente, várias tendências vêm transformando as fronteiras que limitam o discurso histórico e o ficcional. Percebe-se que estas mudanças estão se tornando um verdadeiro leito comum através do qual os estudos que obtiveram melhor êxito são aqueles que apontam para a relativização dos limites rígidos entre história e ficção, como propõe Aristóteles, já mencionado nesta pesquisa. De acordo com Trouche (2006), vários fatores influenciaram na troca de procedimentos e processos discursivos entre a narrativa histórica e a ficcional:

[...] No âmbito da história, tais alterações passam pela incorporação das reflexões e propostas geradas pela grande revisão conceitual promovida pela Nova História, pelos grandes questionamentos, contrapostos à história positivista e pela influência decisiva exercida pelos estudos do cotidiano, desenvolvidos pela história cultural. Aliadas a estas alterações nos campos da história, a crescente complexização teórica nos campos da semiótica e da análise do discurso, que vem redefinindo os conceitos de linguagem e de textos, trouxe à baila três recortes teóricos decisivos para a afirmação da tendência que estamos tentando apontar: o primeiro foi o processo de relativização do conceito de verdade histórica; o segundo foi a sedimentação da consciência de que a narrativa histórica é uma construção cultural, plena de subjetividade, dependente de uma avaliação quanto às fontes e documentos (estes também, construções lingüísticas) e submetida às convenções da semiótica narrativa. O terceiro – e não menos importante – foi a abertura da abrangência do conceito de fato histórico, incorporando, também os elementos do cotidiano e as experiências dos indivíduos comuns, não pertencentes às classes ou grupos sociais dominantes. [...]

No âmbito da literatura, podemos destacar três outros fatores que muito vêm contribuindo para a construção dessa tendência no sentido da relativização dos limites entre história e ficção. Em primeiro lugar, é forçoso mencionar o sempre renovado interesse pelo passado histórico – embora variem muito as motivações contextuais que informam este interesse. Sucedem-se as sincronias, modificam-se os procedimentos retóricos, transformam-se as concepções poéticas. Permanece sempre, porém, o movimento em direção ao passado... O segundo elemento a destacar é a permanência da questão da referencialidade, desde as primeiras manifestações literárias, ocupando o centro das preocupações e especulações teóricas que envolvem críticos e criadores. Assim com o interesse pelo passado, a questão das relações entre texto e contexto,

aquelas atinentes à autonomia do processo estético e às polêmicas quanto a natureza da operação mimética, vêm-se mantendo no sentido do autoquestionamento, sempre presente ao processo literário, levando a uma grande abertura na concepção de discurso e de narrativa ficcional, além de relativizar e ultrapassar quaisquer fronteiras mais rígidas que pretendessem impor limites ao literário. (TROUCHE, 2006, p. 34).

À medida em que se tornam consagrados, os modelos literários passam a ser substituídos por outros e estamos diante de um dos sinais mais notórios e significantes de mudanças profundas e intrigantes no modo de o homem conceber a sua existência e a sua relação com os demais. Quando o coletivo passa a ser substituído pelo individual e o ideal pelo mais real e palpável, o homem demonstra uma atitude de questionamento de valores que o leva a mudanças na própria estrutura na qual estes se desenvolveram, ocasionando, na maioria das vezes, uma alteração ou inversão de papéis ou funções do homem e de suas entidades.

Como já exposto, a relação literatura – história remonta, lá na Antigüidade, aos tempos mais longínquos de que se tem notícias. São exemplos dessa relação, entre outros, os poemas homéricos, a *Eneida* de Virgílio, *Os Lusíadas*, de Camões; com a diferença de que naquela época, não havia uma delimitação muito clara entre os limites de um e outro campo do saber. Nota-se nas narrativas antigas, como a epopéia clássica, uma demarcação entre história e mito, entre o real e o maravilhoso. “O herói partia sempre do universo do real – do histórico (a guerra de Tróia, por exemplo) - , porém, condenado às peripécias que ultrapassavam os limites do humano, inscrevia-se no campo do maravilhoso, do mítico do ficcional.” (TROUCHE, 2006, p. 34). Nota-se que, nessa, época não existia ainda uma verdadeira consciência histórica, permitindo, assim, uma mistura do real com o maravilhoso, entre poesia e verdade, que se tornou aceitável naquela época. Na incansável busca da “verdade” é que foram aparecendo as lacunas que promoveram a separação dos campos e sua redefinição como saberes autônomos, porém interligados:

[...] O rompimento deste estatuto de verdade e a sua substituição por uma relação de verossimilhança marcam a passagem do modelo narrativo medieval para o chamado romance moderno, transformando às convenções de leitura e delegando ao leitor a função de legitimar não mais a verdade e, sim, a coerência da narrativa. [...] (TROUCHE, 2006, p. 35).

O diálogo interdiscursivo entre literatura e história tem proporcionado as mais variadas discussões, em defesa daquilo em que cada qual crê, defende e tem como próprio e certo, com sutis acordos de compatibilidade. Mediadas por outras áreas, como a lingüística, a psicologia, a psicanálise a filosofia e a sociologia, o fato é que história e literatura não se confundem: ambas são discursos que se encontram no mesmo plano, mantendo cada uma seus discursos e configurações independentes.

[...] Independente da posição que se adote quanto às relações entre a epopéia e o romance – afinal as perspectivas conceituais que buscaram estudar as origens da forma romance divergem significativamente - , fica bastante evidente, pelo menos, que o romance moderno, ao estabelecer uma nova convenção de verossimilhança, substituindo o estatuto de veracidade, abandona o mito e o maravilhoso privilegiando sobremaneira o aproveitamento da matéria de extração histórica. [...] (TROUCHE, 2006, p. 35).

Ambas, literatura e história são construções discursivas, e tanto uma como a outra – em sua modalidade específica de romance histórico – nutrem-se do passado que buscam registrar através de seus gêneros discursivos próprios. De acordo com Barthes (1988, p.149), podem ser vistas como sendo frutos da interpretação da cada um dos acontecimentos do passado, refratados e interpretados pelo historiador ou pelo romancista. São construções de linguagem vistas sob olhares diferentes, com finalidades e objetivos distintos, mas que apontam para uma mesma direção. Portanto, história e ficção projetam visões particulares que, assim como na Antigüidade, acabam se encontrando em um ponto comum chamado leitor, a quem, finalmente, cabe a tarefa de interpretá-las.

Aproximações significativas entre história e literatura voltaram ao círculo das grandes discussões do século XX, quando, na década de 70, inaugurou-se, no seio da ciência histórica que passava por grandes crises para manter seus princípios positivistas que contribuíram para o processo de ruptura com a arte literária, uma corrente conhecida como “nova história”. Um de seus representantes Jacques Le Goff, propõe “[...] fazer uma História não automática, mas problemática [...]” (1978,

p.26). Entre os vários princípios da nova história, pode-se destacar por sua importância a relação com o romance histórico, o fato de que esse novo modo de ver a história busca, de acordo com Le Goff (1978, p. 262), “estar atento às relações do presente e passado, mas também compreender o passado pelo presente”, bem como a busca de aproximação da nova história com outras áreas, desejo expresso nas palavras do medievalista, ao mencionar a importância que adquire, para o historiador, o “olhar lançado sobre o vizinho, na esperança de levar a dialogar os “irmãos que se ignoram” (Le Goff, 1978, p. 262).

Existe uma grande semelhança entre a missão do historiador e a do romancista histórico na recuperação dos fatos e personagens do passado. A matéria que utilizam, apesar de ser de formas diferentes, são os feitos que aí se produziram e podem levá-los a visões diferentes, mas ambos procuram refletir sobre a natureza do homem, sobre o passado que o conduziu ao nosso presente. Por mais distintas que sejam as suas interpretações, os dois acabam produzindo a narração de uma história, uma reconstrução do passado que não está alicerçada somente nas fontes históricas, mas também no modo subjetivo de selecionar e ordenar as informações adotadas tanto pelo historiador como pelo romancista. Ambos apelam para a memória (coletiva e individual) no intuito de alcançarem seus objetivos.

Foi no século XIX que se estabelece a ruptura entre história e ficção. A história se consolida como ciência, se impõe também o domínio das fontes escritas ou materiais em detrimento das tradições orais. Desse modo, acontece, nessa época, a exclusão da memória do discurso histórico assertivo.

As incursões conscientes da literatura na história não têm, sob nenhum aspecto, o propósito de negar ou questionar a autoridade desta em emitir juízos sobre os fatos do passado. Pelo contrário, a literatura, ao fazer sua releitura do passado, com apelos à memória, busca – pela liberdade de imaginação que rege o seu discurso – lançar novas luzes sobre eventos do passado para explicar o presente. Esse fato ocorre, principalmente, na contemporaneidade, com plena consciência de que sua narrativa é construto lingüístico – uma maneira de tornar inteligível no presente o que no passado pode ter ocorrido. Desta forma, destacam-se nessa área as produções narrativas, de forma geral, denominadas romances históricos.

[...]Tal modalidade atendia a alguns pressupostos próprios ao Romantismo e tomou como matriz paradigmática a produção narrativa do escritor escocês Walter Scott [...]

[...] a matéria narrada no romance histórico preenchia um requisito óbvio e primordial: ela devia ser rigorosamente histórica, isto é, precisava apresentar elementos passíveis de registro documental, que pudessem ser facilmente reconhecidos como tal por seus virtuais leitores e sistemas de leitura. As exigências quanto à historicidade da matéria narrada cobriam todo o leque de elementos que estruturam uma narrativa como personagens, eventos, espaços, contexto e, até mesmo, o narrador. Estes último ocupando sempre uma perspectiva externa, marcava claramente seu espaço histórico, a partir do qual desenvolvia a trama narrativa.[...] (TROUCHE, 2006, p. 37).

Quanto à temporalidade para ser considerado histórico, a matéria narrada no romance deveria estar situada em épocas remotas. Ou seja: “No caso do romance histórico, a exigência era de que esta relação apresentasse uma dupla coincidência: a matéria narrada era passada em referência tanto ao autor como ao narrador que dela se ocupava.” (TROUCHE, 2006, p.38). Outro fator que impede *Zaca e Paredes cinzentas* de se encaixarem estritamente como romance histórico. Ambas as obras fazem referências temporais muito recentes para a época em que foram registradas.

Percebe-se, na atualidade, a presença forte de uma nova modalidade dessas escrituras híbridas entre história e ficção. Uma modalidade que busca conjugar as principais características das primeiras produções, de cunho mais tradicional, com os principais traços distintivos dos novos romances históricos – como o emprego da paródia, da carnavalização, das intertextualidades, a produção de discursos polifônicos e dialógicos; com os elementos essenciais das metaficções historiográficas que – entre outros – buscam “problematizar” a possibilidade de conhecimento do passado e revelar a sua essência de construto de linguagem pelo emprego de estratégias metanarrativas.

Os estudos realizados na área do romance histórico hispano-americano deram origem a termos como “novo romance histórico”, dois quais muitos deles podem também ser considerados romances históricos metaficcionais, de acordo com a nomenclatura de Linda Hutcheon (1991).

Andre Trouche (2006), ao analisar o sentido operacional e mesmo funcional desses conceitos em relação aos romances históricos mais recentemente produzidos na América, percebeu haver uma lacuna terminológica que necessitava ser preenchida. Buscando uma resposta para esse questionamento e visando preencher a lacuna terminológica, o professor Andre Trouche cunhou, aplicando inicialmente à literatura hispano-americana, uma expressão que acredita-se poder ser estendida às obras em estudo – o termo “narrativa de extração histórica”. De acordo com o autor, tal termo serve para designar o conjunto de obras de ficção do universo literário hispano-americano e sua “[...] atitude escritural comum de transferir à ficção o resgate e o questionamento da experiência histórica.” (TROUCHE, 2006, p. 44). O professor justifica a necessidade dessa nova nomenclatura ao afirmar a necessidade de se “estabelecer um paradigma abrangente que dê conta desta linha de força, abrigo do conjunto de narrativas que se constroem e se nutrem da matéria histórica, expressando uma mesma atitude escritural.” Assim, o novo termo, conforme a ótica de pensamento de Trouche (2006, p.44), pode ser compreendido como “o conjunto de narrativas que encetam o diálogo com a história, como forma de produção de saber e como intervenção transgressora”.

Sendo assim entendidas, as narrativas classificadas como de extração histórica se apresentam como categorias suficientemente abrangentes para dar conta daquelas construções textuais que fogem às tipologias estabelecidas pelo cânone literário, como é o caso de *Zaca* e *Paredes Cinzentas*. A justificativa encontrada por Trouche (2006, p.44) corrobora com o estudo dessas duas obras nos aspectos a seguir: o da existência de um espaço intertextual histórico-literário. Diferentemente de outros romances históricos, essas duas obras de Edla Pacheco não têm como propósito a reconstrução de uma época passada por meio de exaustivas descrições de fatos, ambientes, usos e costumes de então, nem se nota nenhum empenho que tende a esse sentido. Pode-se perceber, nitidamente, um esforço especial da autora em apresentar uma personagem envolta em uma série de idealizações históricas e psicológicas. Para tanto, Edla Pacheco maneja de forma singular os elementos da narrativa: a) Em *Zaca*, o tempo funciona não apenas como um elemento associado à temática histórica, ele faz parte de um texto no qual apresenta uma rede discursiva intencionalmente elaborada. A obra está organizada em trinta e um capítulos. b) verifica-se, na narrativa, a não-linearidade na construção

dos textos. Escrita sob a forma de romance rio, no qual os motivos da narrativa se sucedem em etapas contínuas, em que é narrada a história de Zaca desde a sua infância até o fim de seus dias. Organizada em quatro volumes – dos quais selecionou-se apenas dois para a presente pesquisa – que podem ser lidos separadamente. No início da narrativa de *Zaca*, temos, nos capítulos ímpares, a história do filho e, nos pares, a história do pai. A narrativa segue assim até o capítulo décimo sétimo, onde é narrado o assassinado do Alferes Zacarias Perdigão. Daí em diante as histórias se unem e o narrador segue contando a saga de Zaca e sua família.

Nas obras *Zaca e Paredes cinzentas*, Edla Pacheco faz um retrocesso na história, uma volta ao século XIX, até meados do século XX, para que seja apresentado ao leitor, através do recurso narrativo, a vida do povo goiano suas necessidades e conveniências. Edla Pacheco descreve com detalhes o cenário dos acontecimentos narrados. A província de Goiás da época se estende com suas ruas, casas, lojas, fazendas, fixando sua fisionomia própria. A narrativa tende a privilegiar os eventos que marcam as mudanças de regime, refletidos na dinâmica de personagens.

As obras em estudo se enquadram perfeitamente dentro da proposta do professor Andre Trouche (2006) como narrativas de extração histórica, em que se percebe claramente que a autora lançou mão não só de personagens históricos bem como de fatos históricos.

Edla Pacheco, em *Zaca e Paredes cinzentas*, cria seu texto de extração histórica e investe na história para preencher as lacunas que, muitas vezes, a historiografia disfarça ou envolve em mistério. A maneira adotada pela autora para criar o seu texto literário está ligada por linhas tênues com a história. É a história servindo de pano de fundo para a literatura. É a veracidade mesclada à liberdade ficcional em uma criação literária construída por capítulos encadeados entre si, que representam a continuidade dos acontecimentos da vida de um velho major da milícia goiana desde a sua infância até à idade adulta. Esses procedimentos fazem as obras fluírem, contínua e claramente.

Tanto em *Zaca* como em *Paredes Cinzentas*, Edla Pacheco procurou recriar não só os fatos históricos vivenciados por Zaca, mas também todos os usos e costumes de uma sociedade.

Com base em documentos, como a Fé de Ofício do avô da romancista, encontrados em seu gabinete durante esta pesquisa, pode-se afirmar que Edla Pacheco buscou na história bases para seu texto literário. A autora desenvolveu a escritura de seu texto baseada na vida de seu avô paterno e de seu pai⁹, bem como em fatos vivenciados pela mesma, registrando a sua própria história. No decorrer da pesquisa percebeu-se que a autora realizou uma vasta pesquisa histórica nas fontes primárias que documentam as informações sobre os fatos relacionados à trajetória da vida de seus antepassados.

Principalmente em *Paredes cinzentas*, Edla Pacheco cria a sua ficção, entrelaçando a pesquisa histórica à literatura, ou seja, cria um texto de extração histórica, com a intenção de recriar um período da história vilaboense, pouco conhecida pelo povo goiano. Percebe-se que a escritora desempenhou um papel de historiador-detetive: seguiu rastros, pesquisou, selecionou e escolheu os fatos históricos que julgou mais importante para criar o enredo da narrativa. Além disso, investigou as fontes documentais que continham informações importantes sobre a vida e os costumes de seus antepassados.

Ao realizar a pesquisa histórica que contribuiu para composição das obras em estudo, Edla não só atua como ficcionista, mas também como historiadora, uma vez que entrelaça a história com a ficção. Essa atitude permite ao leitor construir um retrato *sui generis* da realidade goiana do século XIX. Ela recria a trajetória da sociedade goiana mediante a representação imaginativa do passado, para tentar suprir os silêncios da História.

Nas obras em questão, a escritora faz referências aos personagens históricos verificáveis na historiografia oficial como o General Braz Abrantes, o Capitão Joaquim Elesbão dos Reis, o Oficial Antônio da Graça e o Marechal Floriano Peixoto. Pode-se, comprovar que a autora recorreu a documentos históricos e

⁹ Segue em anexo a Fé do Ofício do Alferes José Gonçalves Pacheco. Documento registrado em cartório, que serve para endossar esta pesquisa. E parte do texto "genuíno", ou seja da primeira escrita de *Zaca*.

também a fatos ocorridos com seus familiares. Edla Pacheco escolheu o caminho da história para apresentar os personagens de maior e de menor importância que fizeram parte da trajetória da história de Goiás.

3 LITERATURA, MEMÓRIA E HISTÓRIA EM EDLA PACHECO

O que se propõe aqui é falar das fronteiras entre os relatos considerados “autobiográficos”, “memorialísticos” e “ficcionais”, bem como reforçar alguns aspectos vistos anteriormente na parte intitulada “pacto autobiográfico”. Para tal, serão focadas as obras de Edla Pacheco, adotadas como *corpus* desta pesquisa. Adotar-se-á uma postura voltada para: “a da autobiografia não com simple enunciado, mas como um ato de discurso *literariamente* intencionado” (MIRANDA, 1992, p.25), com a intenção de se estabelecer os traços configurados de uma modalidade narrativa; e a do pacto autobiográfico estabelecido entre leitor e autor.

3.1 As tênues fronteiras entre os discursos memorialista e ficcional

Edla Pacheco, em *Zaca e Paredes cinzentas*, entrelaçando criação artística e pesquisa histórica desenvolveu uma escrita semelhante ao texto autobiográfico – pela voz do narrador onisciente – lançando mão de recursos peculiares à elaboração de uma obra literária.

Em certos momentos, o narrador parece narrar da periferia dos acontecimentos, como se estivesse apenas relatando os fatos a uma certa distância, sem envolver-se. Isto é percebido em *Zaca* no capítulo XVII em que é narrado o assassinato do Alferes Zacarias Perdigão.

[...] Às quatorze horas, mais ou menos, tudo parece ocorrer sem novidade. Súbito, pequena discussão irrompe na Mesa Receptora entre alguns eleitores e os mesários. Antes que a Força Policial faça qualquer movimento um estampido parte do recinto. Ouve-se o baque de um corpo que cai na entrada da sala. Susto. Apreensão. Arrastar de cadeiras. Balbúrdia. Está tombado o Alferes Perdigão, o vigia da Ordem e da Lei.

Vendo seu superior estirado no chão e banhado de sangue assume, imediatamente, o comando da tropa o 2º Sargento Joaquim Daniel. Vilaboense de físico franzino e traços finos, é dono de gênio forte e

atrevido e traz, nos olhos azuis e vivos, a coragem invulgar de que é possuidor.

- Atirar, fogo!

Tinoco, o moleque-assassino, escravo do coronel de tacha de farinha Pafúncio Manuel é empurrado “à boca d`armas” pelas praças e atingido em cheio. Ao cair seu corpo é atirado de encontro a um dos bancos do recinto. Jaz estirado no meio do salão com a cabeça partida, donde escorre uma massa branca sanguinolenta. [...] (ZACA, 1987, p.121).

A figura do narrador onisciente nas narrativas também esclarece muitos aspectos da sociedade vilaboense do final do século XIX; dessa maneira, revisita o passado. Logo no início da narrativa de *Zaca*, há uma determinada passagem em que o narrador conta acerca dos mandonismos que aconteciam nessa sociedade em que até o recrutamento era feito de forma imposta e brutal.

[...] No céu azul e puro nuvens grandes e barrigudas passeiam de braço dado. Vento morno passa arrepiando, de leve, as árvores do quintal e revoada de periquitos gritantes tira rasante sobre os coqueiros buritis, que cercam a grota d`água. As galinhas gritam assustadas. Os cocás, alarmados, voam em bando procurando o capinzal. Seu canto estridente ressoa no ar claro

- Tô fraco! Tô fraco! Tô fraco!

O resto é calma ao redor. Súbito, um tropel se ouve à distância. Nuvem de poeira levanta-se na curva da estrada de terra vermelha. Vozes e tinir de esporas. O moço ergue o martelo no ar e sua mão pára ao alto, em expectativa. Um grupo formado de seis homens, fardados e armados, estaca bruscamente ao pé da construção.

- Você, aí, desça em nome da Lei! Grita alguém dentre os homens .

[...]

- Não ouviu nossa ordem, moço? Pergunta com ar abrutalhado.

- Estão falando comigo? Não sei quem são e nem quero saber, responde o operário com atrevimento.

- Pois vai saber e já. Desça, em nome da Lei! Vem a resposta quase gritada.

Vou descer e mostrar a esses sujeitos que não sou nenhum criminoso para ser interrogado assim. Vão ver.

Porém, mal pisa o solo, é agarrado e subjugado pela escolta militar. Sente que o ferro das algemas lhe pesa nos pulsos.

- Mas o que é isto? Exclama raivosamente.

- É muito simples. Você foi recrutado para o serviço militar, responde um dos homens fardados. [...] (ZACA, 1897, p. 17).

Chama a atenção, principalmente na obra *Zaca* o fato de o narrador, por várias vezes, como se estivesse no centro dos acontecimentos. Ele acompanha a trajetória de Zaca desde a infância e se faz presente em todos momentos vividos pelo protagonista. Narrando à vontade, tem liberdade para conduzir seu relato do ponto de vista que julgar conveniente, ou seja, se coloca acima dos acontecimentos e em outros momentos também narra da periferia. Nota-se que o narrador nessas duas obras conta a história da vida de Zaca. Por meio de sua narrativa, toma-se conhecimento dos sofrimentos e agruras que o protagonista enfrentaria durante as várias transferências de seu pai e após ficar órfão (no romance *Zaca*) e depois em suas aventuras como militar (em *Paredes Cinzentas*). O narrador manifesta domínio total sobre o universo narrativo. Esse domínio é demonstrado pela constante emissão de comentários valorativos, pela elaboração de juízos críticos e também pela adoção de um tom moralístico. Fica claro para o leitor que o narrador além de saber mais que as personagens do romance, domina a narração de acontecimentos e a descrição de ambientes. Percebe-se que o narrador manifesta-se como contemporâneo do leitor, enfatizando esta perspectiva ao descrever e narrar a realidade histórica que serve de pano de fundo para a texto ficcional. Como pode-se comprovar na citação que a seguir, o narrador se apossa da voz dos personagens e das ações que esses mesmos realizam no universo ficcional. Nesse sentido, o narrador de Edla Pacheco não se limita à onisciência; ele vai além.

[...] Parece até que a natureza está tramando contra mim. Fico nessa tristeza de não ter fim. Não posso ter vida folgada que meus amigos desfrutam. Parece que lá em casa tudo gira em torno do dinheiro e do trabalho. É dinheiro pra comprar arroz, pra comprar feijão. É dinheiro pro aluguel da casa. E, quando um adocece, é aquele deus-nos-acuda! A mãe, coitada, vive debruçada nas costuras o dia inteiro. Às vezes, a noite já vai alta e ela ainda arremata o trabalho, que ficou encomendado para o dia seguinte. Calada e de cabeça baixa vai costurando, costurando, sem parar. Preciso crescer logo, para ajudá-la na despesa da casa. É muito para ela cuidar sozinha. Que fibra a Velha tem. Nunca reclama a falta do pai. É só trabalho. Trabalho o dia todo. Raras vezes já a vi, sozinha, sentada no quintal, à sombra da ateira grande. Um ida cheguei de manso. Descalço, como me achava, não fiz barulho. A costura estava abandonada

no colo e ela olhava o céu distante, tão distraída, que nem notou minha presença. Assustei-me com o seu ar de desespero, olhos embaciados, jeito de estar sofrendo muito. [...] (ZACA, 1987, pg. 24).

Nas obras em questão, o narrador conta acerca da trajetória de Zaca e da saga de sua família com uma riqueza de detalhes, muitas vezes imaginados que conferem plasticidade ao relato. Assim, permite que o leitor e o autor firmem um pacto de leitura entre si. Tal pacto é estabelecido entre ambos uma vez que a recriação do passado, na narrativa, é quase sempre verossímil, uma vez que, conforme documentos encontrados em seu gabinete, é possível afirmar que a autora baseou na vida de seus antepassados para narrar tais fatos parecidos com a história oficial. O pacto de leitura estabelecido é mantido, assim, graças à verossimilhança, procedimento que possibilita, tanto ao autor como ao leitor, imaginarem o passado histórico como se houvessem testemunhado os fatos juntamente com o protagonista.

Nas obras em estudo, o narrador tem conhecimento de tudo o que se passa com Zaca: sabe dos sentimentos e dos pensamentos do personagem, acompanhando-o nos instantes de dor e nos momentos de glória. Além disso, tal narrador imagina algumas minúcias que teriam pontuado a trajetória de vida de Zaca. Esse procedimento pode ser percebido numa passagem do capítulo X , aquela em que relata umas das muitas viagens de Zaca com sua família. O narrador, imaginando a impaciência do protagonista comenta:

[...] Chega o dia da partida. Novas arrumações. Atropelos. O Alferes e a família embarcam na primeira canoa da fila que se encontra no porto. O sol botara, cedo, a cara de fora. A claridade levanta fagulhas cintilantes do dorso do grande rio. As marolas levantadas pela embarcação formam lençol prateado sobre a massa líquida. Calor gostoso corre pelo corpo do menino Zaca. Uma idéia genial atravessa sua cabeça. Ele sorri matreiro. [...] (ZACA, 1987, p. 63).

O narrador imagina, inclusive, as lembranças sentimentais que envolviam Zaca e o distraíam de suas preocupações em plena viagem ora no lombo de um cavalo ora dentro de uma canoa pelo sertão goiano. Esse procedimento pode ser verificado em diversos trechos, como, por exemplo, naquele que descreve o

protagonista mergulhado em recordações e tocado pela saudade do pai. A autora imagina que – já órfão – sinta saudades de sua terra natal.

[...] É meu pai. O senhor não podia ter morrido. Por que acontece isto com a gente? Eu não precisava esta aqui agora, no meio do mato, carregando lenha como pesada sobre meus ombros, que são osso só. Quando eu crescer, vou ensinar meus filhos a terem nojo da política e do mandonismo. Que diabo! Pois não foram a política e o mandonismo do coronel de tacha de farinha, Pafúncio Manuel, lá de São Joaquim, que me jogaram na orfandade? Aqui estou agora pobre, sem poder estudar e invejando os filhos ricos da terra. Podem freqüentar o Liceu e andar de botinas e roupas novas. Preciso dar um jeito em minha vida. Por que não cresço logo? Homem feito eu poderia sair aí pelo mundo, trabalhando aqui, acolá e teria dinheiro pra ajudar minha mãe mais coitada da dona Januária. Como trabalha! Levanta com o clarear do dia e começa a labuta. Não pára um minuto. Cuida da casa. Cozinha. Lava. Passa. Assenta só de costura na mão. Não tem sossego. Com o dinheiro ganho na costura é que nos sustenta. [...] (ZACA, 1987, p. 12).

O que se pretende também com esta pesquisa é passar para seus leitores conhecimentos adquiridos sobre os antepassados de Edla Pacheco. Isso se justifica para que o pacto autor-leitor se estabeleça. Quem tem conhecimentos dos antepassados da autora, ao ler tais obras, tem a impressão de veracidade que fica para o leitor, devido à intermediação do narrador, que enriquece a narração da trajetória de Zaca inventando detalhes, imaginando momentos e sentimentos de felicidade e de tristeza, os quais, provavelmente, tenham sido, de fato, vividos pelo protagonista.

Algumas passagens evidenciam os aspectos biográficos da narrativa, ou seja, o relato feito pelo narrador em terceira e primeira pessoas revela a verdade do outro e de si. Tal verdade, apenas em parte, é revelada pela história oficial: o relato presente em *Zaca e Paredes Cinzentas*, contudo, está fundamentado, justamente, em documentos oficiais, o que leva a pensar que tais fontes nem sempre foram exploradas a fundo pela historiografia.

[...] Zaca vai para junto do fogão caipira e estende as mãos para se aquecer. A mãe Januária estende-lhe o prato já pronto. Ele espia de

comprido a ver se descobre alguma coisa gostosa. O arroz branco está respingado de feijão. Cebolinha verde picada e misturada ao molho de limão e sal sevem de desperta-apetite. Ele se senta na banca ao pé do fogão. Apóia as costas nele, para acabar de se aquecer. Que gostoso está o de-comer hoje! Come depressa, sem mastigar direito. E olha que dentes bons tem. Caminha até ao pote de barro escuro, sobre o poial, no canto da sala Bebe um copo de água fria e apanha o bernal. Dentro, os cadernos, lápis e livros brincam com bodoque, pião e fieira. Ah, se a mãe descobre. Hora de escola é escola. Nada de brinquedos. Mas, à hora de sair, a mãozinha corre por baixo do colchão de capim e recolhe as distrações de menino pobre. Joga tudo dentro do bernal, que coloca a tiracolo. [...] (Zaca, 1985, p. 24)

[...] Acordo sentindo o gosto cheiroso e apetitoso do amargo. Ah, que mundo mau. Não sei se vou me acostumar aqui. Fechado entre essas paredes frias. Num mundo desconhecido para mim. Sem amigos. O que estará pensando minha mãe de tudo isto? Ela, sozinha, vinha dirigindo nossa casa há quanto tempo. Mulher forte é a da roça. Trabalha de sol a sol. Cuida da casa. Das criações e plantações. E, ainda, sobra tempo pra dar uma demão na lavoura ao lado do seu homem, quando o tem. (Zaca, 1985, p.25).

O papel do narrador é de suma relevância, pois, graças à função que desempenha, conta uma história do seu ponto de vista. O relato biográfico, feito por esse narrador, ao contar o que aconteceu ou poderia ter acontecido, permite a aceitação de uma outra ‘verdade’, que, apesar de não ter sido completamente inventada no ato de narrar, teve sua origem no preenchimento das lacunas deixadas pela historiografia, preenchimento este que se deu por obra da imaginação.

Assim sendo, o relato do narrador em *Zaca* e *Paredes Cinzentas*, leva o leitor a pensar na ficcionalização da História e na História ficcionalizada. Alguns elementos que podem ser considerados verídicos integram a narrativa ‘biográfica’ de Pacheco, contada por esse narrador, que tudo acompanha, sempre atento. Esse parece ser o caso dos encontros, descritos pelo narrador, entre o protagonista e alguns personagens que possuem registro na historiografia. Tais encontros podem ter ocorrido e mantêm relação com a trajetória descrita pelo protagonista na narrativa, porém, há detalhes que, sem dúvida, são imaginados pelo narrador. Uma passagem em *Paredes Cinzentas* exemplifica esse procedimento. Trata-se do capítulo III em que o narrador relata:

[...] Naquela noite, cansados da longa jornada e sem acomodações, deitam-se no chão do alojamento e o sono, amigo da mocidade, não se faz esperar. Altas horas da noite o soldado Perdigão ouve vozes em surdina no recinto. Entreabre os olhos sonolentos. O Comandante da Primeira Divisão, General Braz Abrantes e o Capitão Joaquim Elesbão dos Reis, Comandante do Vinte têm, ao lado, um senhor de baixa estatura, em roupas de brim, chapéu de apanhar quiabo, pequenino e como cuia, a quem explicam que iriam acordar os seu subordinados. Imediatamente o homenzinho retruca:

- Nada disso! Deixem os meninos dormir. Estão cansados...

No dia seguinte vem a saber ser o Presidente da República, Marechal Floriano Peixoto, o visitante da noite. Comentando o acontecido e admirado com a simplicidade do primeiro mandatário, ouve a explicação do Cabo Francisco Juvenal, ordenança do General Braz Abrantes.

_ É costume do Presidente sair à paisana, na calada da noite, em visita às tropas e pontos de combate. [...] (*Paredes Cinzentas*, 1986, p. 37).

Apesar da presença de relatos autobiográficos, em *Zaca* e *Paredes Cinzentas* não se estabelece o pacto autobiográfico, porque não há identificação entre autor/ narrador/ personagem principal. A identificação é um procedimento ficcional utilizado apenas em parte da obra, ocorrendo somente entre o narrador e o personagem principal nos trechos narrados em primeira pessoa, e nunca envolvendo o autor. Como exemplo disso, a passagem a seguir:

[...] Minha mãe, a “Sinha Dona Januária” – como exige que a chamem os escravos do vovô – tem esse temperamento violento, porque puxou a ele. Todo mundo aqui comenta o gênio e a maior malcriação do Velho. Pudera! A raça é topetuda mesmo. A mãe se julga superior a muita gente, só por causa daquele olhos azuis brilhantes. Mas a raça dos Trigais é bem conhecida pelo nariz largo, de narinas abertas e esse ar de atrevimento, que traz estampado no rosto. Sinto que a vovó-bisa Maria Tereza da Silva Seixas pouca influência teve em minha mãe. Ele é a cópia fiel do vovô José Trigais, isto sim. (*Zaca*, 1985, p. 21.)

Se o pacto autobiográfico não se estabelece em *Zaca* e *Paredes Cinzentas*, configura-se aí o pacto de leitura, sendo que o autor não é o narrador. Fato esse que não elimina os traços autobiográficos, que, nas obras em foco, dizem respeito a uma ilustre figura histórica, recriada, em alguns capítulos da obra de Edla Pacheco.

Tanto na obra *Zaca* quanto em *Paredes Cinzentas*, a escritora intercala trechos narrados em primeira e em terceira pessoas. Alguns trechos, situados no presente da história (1885), outros focalizam a época pregressa da vida do pai do protagonista. O narrador de *Zaca* e *Paredes Cinzentas* narra como se o seu relato fosse memorialístico e real. Ele relembra fatos ocorridos no passado e que não foram registrados pela historiografia. Tal narrador ocupa um lugar de destaque na narrativa quando relata fatos de uma época pregressa e faz algumas vezes das suas lembranças um objeto de reflexão.

[...] Logo que entrei para o quartel admirava a disciplina, a educação e o respeito que notava entre os militares. Mas, com o correr do tempo, as coisas foram clareando em minha cabeça. Não sei se a política já mandava nos quartéis, ou só então eu descobria aquela podridão toda. E, aí, revoltei-me contra tudo e contra todos. Então, era só para servir de bucha de canhão que defenderíamos a pátria? Que dávamos a vida nas guerras pela liberdade dos povos? Pra depois sermos manobrados por esses coronéis de cabeça cheia de merda? [...] (Zaca, 1986, p. 238).

Nota-se que Zaca, no desenrolar da narrativa de *Zaca*, fica questionando-se a respeito do seu passado, pensando nos possíveis motivos pelos quais ele e sua família foram submetidos a tanto sofrimento. Por várias vezes, o leitor depara-se com um jovem cheio de sonhos, mas que ao mesmo tempo decifra os motivos que o levou a se tornar um órfão. Em determinada passagem, o protagonista confidencia e o narrador onisciente nos conta:

[...] Ah, vida dura! Por que preciso andar sempre correndo, cumprindo as ordens severas de minha mãe? Que bom seria se os burricos trouxessem a carga de lenha cortada e já rachada e a jogassem na porta de casa como os ricos da terra usam fazer. Eu não precisaria percorrer a estrada do Areião quase todos os dias e voltar carregado como um jumento suarento. Não me levantaria com o sol começando a erguer a barra da sai escura da noite. Como se isto não bastasse ainda tenho as outras obrigações. Cuidar dos pitinhos, trocar água na panela grande de barro, apanhar gravetos, vigiar os pequenos e... xi! Não estou suportando mais essa luta. Daqui a pouco preciso ir ao chafariz buscar água. É água pra beber, água pra cozinhar, pra banhar e até para lavar roupa! Já me disseram que eu nasci numa madrugada fria e nevoenta, Por isso meu destino é triste assim. Será? Bobagem. Não creio nessas conversas. Só sei é que mataram meu pai, estupidamente, lá nas lonjuras do norte e me deixaram órfão. E eu, como filho mais velho da casa, tenho de arcar com o

serviço todo. Também, Marata e Miguel são pequenos. Joana, Margarida e Isabel ajudam a mãe em casa. O negócio é comigo mesmo. Não tem outro jeito Se o pai fosse vivo nossa vida seria outra. [...] (*Zaca*, 1985, p. 9).

A presença do relato memorialístico encontra-se na obra demonstrando que a consciência do narrador não descansa; permanece inquieta. Com um olhar crítico, voltado para dentro de si mesmo, ele recorta cada circunstância de sua vida ao relembrar diferentes momentos históricos. O narrador, usando muitas vezes a voz do protagonista, num discurso desestabilizado em que a voz do narrador se mistura à voz da personagem (diferentemente do discurso indireto livre em que a voz do personagem se mistura à voz do narrador), expõe seus sofrimentos e, numa atitude de auto-crítica, recorda sua infância feliz antes da morte do pai, e durante o período em que viveu na casa do avô materno.

Em *Zaca e Paredes Cinzentas*, o narrador faz sua narrativa remetendo o leitor aos fatos passados que parecem ter ficado impressos na sua memória durante muitos anos e que não são revelados pela rememoração. O fato de existir, nas obras em foco, um narrador que tudo sabe e que por várias vezes usa a primeira pessoa para rememorar os sofrimentos, leva a crer que a presença da ficcionalidade, nesse relato autobiográfico, permite iluminar a vida do herói.

Zaca e Paredes Cinzentas são narrativas que contam a história da vida de Zacarias Perdigão em detalhes, com precisão, fundamentação histórica e linguagem direta. Porém, a autora faz ficção literária por meio dos acontecimentos históricos que recria. As obras, a despeito de serem esclarecedoras de muitos acontecimentos históricos do século XIX, pôde-se constatar após a pesquisa feita, são versões romaneadas da vida do protagonista.

Nas obras em foco, nota-se a presença de manifestações que podem ser consideradas biográficas e autobiográficas e de suas relações com a literatura e a História. O enredo de tais obras é construído pela autora que mescla ficção e historiografia.

Nota-se, claramente, que os acontecimentos históricos relatados nesses dois romances são representados de acordo com as informações que Edla Pacheco coletou durante a vasta pesquisa que realizou. No que diz respeito a esse aspecto,

pode-se afirmar que a autora adotou a perspectiva de um historiador para compor a narrativa¹⁰. Então, os momentos e situações factuais recriados no texto estão fundamentados em documentos oficiais e, por esse motivo, o livro se equilibra no fio da navalha entre a ficção e a veracidade histórica.

Para criar seu texto, Edla Pacheco lançou mão de recursos provenientes da historiografia, da biografia, da autobiografia e da ficção, e entrelaçou esses elementos na produção da história da vida de Zaca. Dessa forma, o leitor conta com a oportunidade de ter em mãos uma obra reveladora de muitas facetas do povo goiano, que até então eram desconhecidas. Ao recriar os usos e costumes da sociedade goiana do final do século XIX, a autora deixa transparecer várias questões concernentes a essa sociedade, tais como a situação da mulher, do negro recém liberto, dos mandos e desmandos dos chefes políticos da região. Assim, algumas lacunas que a historiografia deixou abertas são preenchidas, e Edla Pacheco buscou, na ficção, os subsídios necessários para efetuar tal procedimento. Foi como historiadora/ficcionista que a autora ofereceu novas interpretações à história da vida desse povo. No ato de recriar a História, a autora reapresenta os eventos e figuras históricas, intervindo com o seu discurso ficcional e fazendo uma releitura da própria historiografia.

Quando Edla Pacheco, nas obras em foco, dá voz ao protagonista da história, ele torna presente o relato autobiográfico, que nesse caso, não é autoral, e, sim ficcional. Tal relato não configura a obra em questão como uma autobiografia, porque não há identificação entre autor, o narrador e o personagem principal – condição necessária para que o pacto autobiográfico se estabelecesse e fosse mantido em situação dominante.

Os fatos históricos, uma vez submetidos a uma elaboração artística, possibilitam que se estabeleça um interdiscurso entre ficção e o fato. Essa aproximação entre o ficcional e o histórico tem sido observada em biografias literárias e romances, sobretudo os históricos. Tanto as biografias literárias como tais romances *extraem da historiografia* o material para suas narrativas, oferecendo ao

¹⁰ Fato comprovado por documentos encontrados em seu acervo. Alguns desses documentos encontram-se como apêndice desta pesquisa.

leitor uma versão, imaginada pelo autor, de um determinado evento ou período histórico.

Em *Zaca e Paredes Cinzentas* percebe-se o mesmo narrador em dois níveis narrativos: no primeiro, a narração do narrador onisciente; no segundo, aquele mesmo narrador que se apodera das vozes de alguns personagens, e que, no presente da história, rememora os fatos vividos por si próprio no passado. O primeiro sabe tudo a respeito dos fatos; o segundo recorda os acontecimentos, confronta o presente e o passado; sente remorso pelas falhas cometidas, coloca em questionamento o sentido da sua própria vida, tem conhecimento de seus pensamentos e sentimentos.

[...] Os dias vão escorrendo iguais. Exercícios, marchas, faxinas. Pouca a pouco, porém, o descendente de fazendeiros, muito corajosos e atrevido vai se acostumando ao novo regime. Devido à personalidade franca e honesta adquire a confiança dos superiores. Por um desses acasos do destino torna-se amigo de um dos chefes políticos do lugar. Nas horas vagas atira-se ao estudo. Lê muito. [...] (*Zaca*, 1985, p. 26)

[...] Já voltei ao posto de Anspeçada. Passei pelos de Cabo-de-esquadra, Furriel e já sou 1º sargento. Tudo por esforço meu. Sem ajuda de ninguém. Mas fechar minha boca ante as injustiças que vejo, não fecho. Falarei tudo de errado que acontecer por aqui. É um direito que me assiste. E não abro mão dele. Minha boca é livre. Farei minha carreira militar à custa de meus valores. Não dependo de favores e beija-mãos de políticos salafrários nenhum. [...] (*Zaca*, 1985, p. 26).

Com base nos materiais encontrados no gabinete da autora, acredita-se que ela tenha utilizado com liberdade da historiografia, recolhendo, selecionando e analisando sob um olhar crítico, tendo, porém, não só consciência que jamais chegaria a verdade pura e objetiva como também não tinha por intenção fazer tal. A subjetividade está presente em sua obra, justamente em virtude dessa liberdade de escolha de que a autora lançou mão para construir o enredo de suas obras.

Tanto na literatura como na História percebe-se a presença da subjetividade. Assim como o ficcionista, o historiador também escolhe os fatos que merecerão destaque na construção de suas narrativas, e tem liberdade para fazer tais escolhas. Ao construir sua narrativa, Edla Pacheco, semelhantemente a uma historiadora,

recriou o passado histórico, fazendo suas escolhas e, portanto, modificações ou invenções em relação aos demais relatos e documentos existentes sobre os mesmos eventos narrados. Ocorreu, assim, um entrelaçamento do histórico com o literário. Pode-se dizer também que, nas referidas obras, o discurso ficcional é mesclado com o histórico de uma maneira bastante especial e sutil, de tal forma que o leitor nem sempre consegue fazer a distinção entre aquilo que é real ou comprovado por documentos e aquilo que é ficcional. No primeiro caso, estariam as passagens em que são narrados fatos registrados pela historiografia oficial nacional; no segundo, estariam situados os trechos nos quais o protagonista faz suas divagações sobre a sua vida.

Nota-se que nas narrativas em análise, assim como nos relatos históricos e (auto)biográficos, a reconstrução do passado não é possível; o que ocorre é uma recriação figurada da sociedade da vida do alferes da milícia goiana – desenvolvida a partir de documentos históricos e da própria memória. Nessas obras, a ficção valeu-se dos recursos biográficos, autobiográficos, da historiografia e da memória para recriar e criar personagens e fatos históricos. Ao fazer isso, a autora reinterpreta a História, possibilitando uma desmitificação da história.

Baseando-se nas constatações citadas, pode-se dizer que as obras em foco são romances permeados de aspectos biográficos, de relatos autobiográficos e da memória, engendrando, assim, o entrecruzamento da escrita biográfica com a historiografia e a memória.

3. 2 Discurso e memória

O tema central deste subcapítulo é o estudo da relação entre Discurso, História e Memória, considerando os eventos históricos como acontecimentos que se constituem na linguagem da obra de Edla Pacheco Saad. *Zaca e Paredes Cinzentas* foram as obras através das quais se pretende discutir a organização e o funcionamento discursivos do texto em relação com a historicidade. Os quadros que compõem a obra de Edla Pacheco evocam a sociedade vilaboense do final do século XIX. Seu legado revela uma consciência crítica ao priorizar temáticas

ausentes na historiografia oficial. Esta pesquisa também procura demonstrar de que forma a História se inscreve na obra de Pacheco, investigando, na materialidade lingüística de seu texto, de que maneira ocorre a produção de sentidos por sujeitos em condições sócio-históricas determinadas. Nesse contexto, a Memória será abordada aqui na posição de sujeitos atravessados pelo discurso da história. A memória é matéria que ocupa vários campos do conhecimento, como a psicologia, a psicanálise, a história, a antropologia e outras áreas que contribuem com os estudos da literatura. É um elemento fundamental para o estudo do gênero romanesco por ser um fator social e individual ao mesmo tempo.

Dentre os vários discurso que Edla Pacheco empreendeu sobre a constituição desse imenso Brasil, sobressai o discurso sobre a opinião pública. Em *Paredes Cinzentas* Edla Pacheco nos coloca diante de uma temática que abrangendo a guerra, expõe quadros de miséria e dor do povo sertanejo esquecido. Sobretudo revela as formas de visibilidade e dizibilidade das tensões entre vários brasis, que se enfrentam.

[...] O Vinte é composto de 800 homens que sobrevivem graças aos pinhões cozidos. A fome é uma presença dolorosa. No silêncio da noite os estômagos vazios entoam sinfonias inacreditáveis. Aos sons agudos de violinos contrapõem-se os baixos sonoros ou cavernosos dos contrabaixos e dos violoncelos.

As diligências prosseguem. Descobrem grupos de revoltosos escondidos em fazendas. E o tio Graça, de uma coragem atrevida e cheio de maldade, abre a bocarra num ricto de escárnio e dá a ordem.

- Passa fogo!

É o momento em que o já então Sargento Perdigão fraqueja. Ele que obtém seu posto de Sargento por bravura, sente o absurdo da situação. Sua cabeça martela aquele “passar fogo”!(*Paredes Cinzentas*, 1986, p.51)

Pêcheux pregava que a análise discursiva era “o espaço incerto onde a língua e a história se encontram mutuamente submetidos e submersos” na e pela interpretação. A memória surge como questão efetiva que permite o encontro entre esses temas, a princípio muito diferentes. Esta questão como Pêcheux (1984) muito bem ensina:

conduziu a abordar as condições [mecanismos, processos...] nas quais um acontecimento histórico [um elemento histórico descontínuo e exterior] é suscetível de vir a se inscrever na continuidade interna, no espaço potencial de coerência próprio à memória (PÊCHEUX, 1984, p. 49)

Pêcheux (1984, p.50), no seu argumento inicial, diz que a memória deve ser entendida como “nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e de memória construída do historiador.” Desde da questão do arquivo até aquela do *corpus* ou dos estados do *corpus*, da questão da descrição à da interpretação, Pêcheux pensava, talvez, no dizer de Malidier (1984), em uma história social dos textos.

Segundo Pêcheux (1984, p. 50), para tratar do memorizável, é preciso entender o acontecimento sob dupla forma-limite: o acontecimento que escapa à inscrição, que não chega a se inscrever; o acontecimento que é absorvido na memória como se não tivesse acontecido. Para ele, a análise do discurso reencontra a imagem por outro viés: não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela na qual a memória perdeu o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições).

Nas afirmações de Michel Pollak, os silêncios têm razões bastante complexas. O silêncio impõe e reforça as formações da memória, pois, a memória coletiva opera os acontecimentos e limita o que deve ser dito. Dessa forma, o grupo separa, organiza e domina o que deseja dizer, sobretudo, se o acontecimento deforma o presente. Mas, também sob o controle da memória, os silêncios tomam palavras e falam, pois, na medida em que as ações são silenciadas, elas trazem a possibilidade de compreender o indizível.

Muitas vezes a dicotomia língua e fala determina, na prática, a construção da memória, dos silêncios e das palavras que escondem, pois certos significados não interessam ao sujeito na elaboração de seu discurso. Fica evidente a subjetividade silenciadora do sentido, pois o discurso é colocado em lugar particular, sob forma de representações que se materializam em um sistema complexo de formação discursiva.

3.3 Mulher e memória

A memória, no sentido primário da expressão, é a presença do passado. O seu conceito e a sua forma de funcionamento vêm se modificando há séculos. Conceito esse que vem se adequando às funções, às utilizações sociais e à sua importância nas diferentes formas de sociedades existentes. Pois, cada época tenta explicar a memória através de metáforas compreensíveis, elaboradas de acordo com conhecimentos que caracterizavam o momento histórico. Cícero, por exemplo, explica a memória fazendo uma analogia às marcas deixadas pelos homens na cera. Hoje em dia alguns críticos utilizam a metáfora do computador para explicar a memória.

Como lembrou Jacques Le Goff (1994), a memória era, para os gregos, sobrenatural, um dom a ser exercitado. A deusa, Mnemosyne, filha de Urano (céu) e de Gaia(a Terra) era uma força primitiva da natureza e guardiã da memória. Mnemosyne teve com Zeus nove filhas, entre elas, Clio, a musa da história. Assim, a história é filha da memória. A memória filha do céu e da terra, irmã do tempo e do oceano: todas metáfora de infinitude. Mãe das Musas protetoras das artes e da história possibilitava, aos poetas, lembrar do passado e transmiti-lo aos mortais. A própria sacralização da memória (os gregos fizeram dela uma divindade), revela, por si só, o alto valor que lhe é atribuído numa civilização de tradição oral, como foi entre os séculos VIII e XII, e antes da difusão da escrita, a da Grécia, Mnemosyne revela, assim, as ligações obscuras entre o recordar e o inventar. A memória e a imaginação possuem a mesma origem: lembrar e inventar têm ligações profundas. *Mnemosyne* tinha como função transformar o passado em sedimento do presente e esteio do futuro. *Clio*, sua filha, conduzia a seiva da eternidade, antídoto do esquecimento

Os romanos consideravam a memória indispensável à arte retórica, arte esta destinada a convencer e emocionar os ouvintes por meio do uso da linguagem. O orador deveria conhecer as regras e não recorrer aos registros escritos. Na era medieval, a memória litúrgica ligada à memória dos santos ganha espaço. O cristianismo, assim como o judaísmo, tem na lembrança o foco, na medida em que pauta o presente pela rememoração dos acontecimentos e milagres do passado.

[...] As resistências e a desconfiança de Platão com relação à escrita remetem, portanto, aos deslocamentos e às transformações que a difusão do texto escrito provocava na cultura, nos modos de vida e de conhecimento das pessoas: democratização, dessacralização, banalização, perversão da atividade de lembrar. [...] (GAGNEBIN, 1997, p.53)

Aristóteles estabeleceu a clássica distinção entre *mneme* e *mamnesi*. A primeira seria a memória propriamente dita, a faculdade de “conservar o passado” e a última, a reminiscência, seria a capacidade de evocar voluntariamente o passado.

Dessa forma, pode-se dizer que um dos traços marcantes considerados como constitutivos da memória desde Platão até Aristóteles dá-se de duas formas distintas: a “conservação de sensações”, que seria a conservação de conhecimentos passados, a retenção do acontecido. Já a “reminiscência”, o que consiste na possibilidade de evocar esse conhecimento passado e atualizá-lo, tornando-o presente, é a memória entendida como recordação. Esse paradigma que se estrutura sobre um jogo passado – presente, e a partir dos filósofos gregos, compreende a memória como uma capacidade afetiva e intelectual. A linguagem é um elemento estrutural da memória, pois a mesma imprime os processos de significação mediante os infinitos arranjos que podem ser estabelecidos entre o presente e o passado.

Platão e Aristóteles perceberam que, ao se referir à memória, engajamos num campo semântico marcado por oposições, característico da memória. Oposições que guardam sentidos de positividade e de negatividade, em geral, de modo radical e excludente. A memória nos leva a pensar em lembranças, rememorações: lembrar e esquecer são vocábulos que orientam rumo ao passado, e o gesto de lembrar e esquecer confirma essa inclinação da natureza da memória.

De acordo com Peter Burke (2000), a visão tradicional das relações entre a história e a memória se apresentava sob uma forma relativamente simples: o historiador tinha por função ser o guardião da memória dos acontecimentos públicos, quando escritos para proveitos dos autores, para lhes proporcionar fama, e também em proveito da posteridade, para aprender com o exemplo deles. Cícero (106 aC.-43 aC.), Jean Froissart (c. 1337-1410) e o Conde de Clarendon (1609-

1774) afirmaram que escreviam para conservar viva a memória dos grandes acontecimentos.

Pode-se dizer que na base da memória está a poesia, a narrativa, a sedução de contar uma história. Na raiz da literatura está a qualidade religiosa da memória como ser que liga o presente dos homens ao seu passado, dando-lhe o poder de viver o futuro em perspectiva.

A chegada da imprensa, os tipos móveis, e a urbanização, com mudanças fundamentais na organização e nas relações sociais, nas atividades, papéis e percepções o indivíduo, provocaram mudanças importantes para a memória individual e coletiva. De uma sociedade baseada na transmissão oral dos saberes necessários ao trabalho e à vida em grupo, novas ocupações relacionadas ao comércio e à vida nas cidades demandam registros de operações, de listas, de transações. A partir daí, desenvolveram artifícios cada vez mais sofisticados para guardar e disseminar a memória em textos e imagens. Processo esse que atinge o seu auge com o computador, capaz de guardar grandes quantidades de informações e capaz de acumular todos os meios inventados para registrar e guardar a memória anteriormente.

Apesar de categorias teóricas distintas, Memória e Mulher, se entrecruzam e justapõem-se no discurso de Edla Pacheco. É claro que esse encontro discursivo não é gratuito, mas certamente fruto de um projeto de autoria feminina, o qual provavelmente nasceu da constatação de que a tradição da narrativa, como acaba de ser exposto, deve muito à força criativa das mulheres de todas as épocas.

Dentro dessa perspectiva, a relação gênero/memória nas obras *Zaca* e *Paredes Cinzentas* de Edla Pacheco Saad, é vista aqui sob a premissa de que memória é o resgate de uma tradição. Pode-se destacar como forte exemplo disso, nas obras em foco, *Sá Januária*. Mulher forte, porém proibida pela sociedade da época de exercer o poder. A figura feminina era destinada ao casamento e à família, era reprimida sexualmente pela educação castradora que recebiam.

[...] Eu sou sempre assim. Boba. Muito boba. Sei que o Zacarias gosta de mim. Me acarinha. Me beija. Me abraça. Mas não sei fazer o mesmo a ele. Que vergonha sinto. Se meu pai ao menos soubesse o que me passa pela

cabeça nesse momento me faria em pedaços. E eu não teria coragem de fitá-lo de frente. Ele nos criou para o forno e o fogão e não para a cama. Não sei se isto é certo ou errado. Mas fui criada assim. E não consigo mudar de pensar. [...] (Zaca, 1985, p. 77).

Inserida nesse duplo contexto memória/tradição, e memória/corpo, deparamo-nos com evidência de que a obra trata do resgate das histórias de mulheres simples – histórias essas que povoam, há gerações, o imaginário do povo vilaboense e também o posicionamento da mulher goiana diante dos fatos políticos da época retratada.

Dentro desse eixo discursivo, faz-se necessário recorrer às idéias de Linda Hutcheon (1991), Elódia Xavier (2007), Zygmunt Bauman (1998) e as de Judith Buther (2003). Elas são de suma importância para estabelecer o elo entre a memória e gênero, quer seja através de algumas colocações acerca da importância da memória na tradição da narrativa, quer seja através da memória como veículo de preservação dos indivíduos, quer através de uma rápida reflexão a respeito do ser mulher.

Nesse sentido, Linda Hutcheon (1991, p.147) “sugere que reescrever ou representar o passado na ficção e na história é - em ambos os casos - impedi-lo de ser conclusivo e teleológico”. Narrativas passam o passado a limpo, impedem que o mesmo seja definitivo, além disso, dão aos fatos uma nova e diferente versão e “afirma-se abertamente que não só existem verdades no plural e jamais uma só verdade” (HUTCHEON, 1991, p.146). Em virtude deste fato, crê-se que a reescrita do passado seja um fator preponderante ao resgate e à reflexão sobre a tradição, ao esclarecimento sobre os pontos ocultos e obscuros da história, da cultura e das representações artísticas de uma sociedade.

No caso de *Zaca* e *Paredes Cinzentas*, a reescrita do passado constitui-se em uma forma instigante de atualizar as leituras feitas ao longo dos séculos sobre o universo feminino da sociedade goiana através dos fatos narrados. É como se o passado fosse alterado e a tradição da narrativa fosse reescrita (c.f. HUTCHEON, 1991).

Mulher e memória são o ponto central da narrativa de Pacheco nessas duas obras. Pode-se dizer que por duas razões claras: sempre coube à mulher os

grandes sacrifícios pela harmonia da família quanto a responsabilidade pela educação dos filhos. À mulher foi, por vários séculos, reservada a parte inglória, menos importante, mas contraditoriamente, vital à manutenção da família, como a entrega, a doação, os sacrifícios. Também lhe foi legada a tarefa de educar, de contar e recontar às crianças antigas e importantes histórias, numa tentativa de manutenção do imaginário social e do *status quo* de toda uma sociedade e de todo um estado de coisas, em que a própria mulher foi, durante séculos, o outro, o castrado nas necessidades, nas vontades, nos desejos e nas aspirações.

Entretanto, na memória cultural de um povo, restam apenas os notórios, aqueles que se destacam, pois a memória representa um veículo de preservação de indivíduos que realizam fatos notáveis (c.f. BAUMAN, 1998) e essenciais à sobrevivência ou ao enriquecimento artístico de uma sociedade.

Por tudo isso, no que cabe à memória, tem-se o mito de Scherazade que representa uma dupla importância: salvar toda uma sociedade da gana de vingança do Califa - que deseja matar todas as mulheres, na ânsia da vingança diária e constante da “traidora” esposa Sultana - inscrever, na ficção literária, a mulher como um ser articulado, agente, feminista. A Scherazade de Pacheco seria a Vó Maria, mulher sinônimo de imaginação, de força, de insubmissão, de subversão. Através de suas narrativas ao jovem Zaca ela preserva a memória de toda uma família e da sociedade a qual o jovem se encontra inserido.

A sociedade goiana do final do século XIX, início do XX, legou à mulher o papel e as práticas da corte, punitivas e castradoras, a Vó Maria representa a insubmissão feminina, a subversão do discurso. Insubmissa porque, ao decidir narrar os fatos passados utiliza da magia da narrativa para conservar a memória dos fatos não relatados na história oficial, usa do poder da palavra, do discurso para fazer circular as relações sócio-pessoais e a linguagem, inteligentemente articulada. É sinônimo de autonomia e do próprio poder.

Dentro deste contexto narrativo, e na opinião de teóricos, o discurso não é inocente nem puro. Assim, da mesma forma que, no mundo real, “o discurso está na ordem das leis” (FOUCAULT, 2006, p.07), das normas sociais, do que podemos falar, enfim, do uso da linguagem interdita, em *Zaca* e *Paredes Cinzentas*, o discurso é a força motriz a conduzir as histórias, a impedir que fatos importantes de uma

sociedade sejam esquecidos. A Vó Maria é a guardiã da memória das gerações passadas. Por isso, é detentora de um imensurável patrimônio cultural, e, conseqüentemente, do poder da linguagem.

Coube à Vó Maria o poder do discurso: apropria-se primeiramente de certos discursos para posteriormente se desfazer deles e só então construir o seu próprio discurso. Daí a razão pela qual Zaca sempre ouviu atentamente as narrativas de sua avó. Ouviu, apropriou-se e, então, construiu o seu discurso. Confirmando o que afirma Brandão (2002, p.76), é a memória “que torna possível a toda formação discursiva e faz circular formulações anteriores. A memória, então, é considerada como fenômeno social, vez que o relacionamento do indivíduo com a sua família e com a sociedade permite rememorar fatos e situações”. Edla Pacheco preencheu a sua escrita ficcional utilizando elementos do passado. Relembrando Halbwachs (2004), há uma memória pessoal, também denominada autobiográfica, e uma memória social, ou memória histórica.

3.4 O público e o privado na obra de Edla Pacheco

A memória é a raiz de toda a consciência do passado, diz Lowenthal (1990, p. 194). O passado lembrado é ao mesmo tempo individual e coletivo, mas como forma de percepção é intensamente pessoal; sentida como um evento particular que aconteceu ao “eu”. Uma das coisas inquestionavelmente pessoais para o homem são suas memórias. Mas nós necessitamos da memória de outras pessoas para nos confirmarmos. Muito do que sabemos sobre nossa infância nos foi contado pelos nossos avós, pais, tios etc. Nas duas obras que aqui estão sendo analisadas temos o mito de Sherazade, representado pela ‘Vó Maria’. É ela, quem faz o entrecruzamento do passado e presente vinculado à tradição oral. Ela, através de suas histórias narradas ao neto ‘Zaca’, fica responsável por transmitir à geração vindoura toda a história da família.

[...] - Vovó, a senhora outro dia não me contou o foi feito do Padre Domingos Trigais...

Estão lado a lado, a vovó e o menino Zaca a arrancarem, agachados, o capim que teima em crescer no meio do canteiro de cebolinha e salsa, que a velhinha cuida por distração.

- Ora, meu neto, o Padre morreu pobre, depois de uma vida inteira levada entre os lugares desprovidos de recursos por onde andou.

- O que a senhora sabe mais sobre ele?

Leve sorriso brinca em seus lábios murchos. Estende a vista para longe. Sonha. O céu azul se abre numa placidez sem fim. A velha mangueira, no fundo do quintal, tem copa verde entremeada de brotos avermelhados. As folhinhas novas aparecem encolhidas, amassadas. Com o correr dos dias se firmam, se estendem e mesclam a vegetação verde-escura da árvore. Logo no mês seguinte estarão enfeitando a floração exuberante da velha mangueira. E o perfume das flores se espalhará pelo quintal, pela casa. Outros aromas virão de lugares e a cidade se vestirá de vários matizes e odores. O cajueiro, de tronco caído paralelo ao chão, e que se firmou mais tarde, também estará de roupagem nova, cheirosa. O perfume agridoce dos milhares de flores se espalhará ao redor. A brisa morna carregará em braçadas macias odores vários. E encherá de alegria os velhos casarões. Risos de crianças se erguerão ante a antecipação de boa colheita. A cidade entra no cio da fecundação. Todos aguardam a variedade de frutas suculentas que vem aí.

- Hei, vovó? O que sabe mais?

- Estou lhe perguntando o que mais sabe sobre o Padre Domingos, vovó.

- Hum...

- Está caducando, bisa?

- Por quê?

- Ficou aí um tempão olhando pro céu sorrindo sozinha...

- Então conta-me alguma coisa sobre o meu bisavô padre.

- Está bem, seu curioso. Escute. Você toma banho todos os dias nessa bacia pesada, de cobre. Sabe de quem foi ela?

Antes que o neto se mexa ela responde sorrindo.

- Pois é herança dele, meu filho. Ali ele lavava os pés, todas as noites, sentado na rede.

- Como, vovó?

- O velho escravo Ditinho vinha carregando a bacia dourada numa das mãos e o jarro grande, também de cobre, cheio de água morna na outra. A luz da candeia de azeite tirava fagulhas de fogo no metal luzidio. As mãos pretas da Ambrósia se esmeravam nesse labor todas as manhãs. O preto velho chegava ao pé da rede e dizia todo humilde, cheio de mesuras.

- Dá licença, Sinhô!

O padre respondia com leve assentimento de cabeça. Era de poucas palavras. [...] (Zaca, 1985, p.111-113.)

Os fatos geram discursos que se deslocam entre os membros de um grupo. A retomada de discursos cria uma memória. Essa retomada constitui uma questão social por transitar entre os membros do grupo.

Segundo Davallon (1999) toda memória tem como ponto de partida um sentido. Isso implica que, “para que haja memória, é preciso que o acontecimento ou o saber registrado saia da indiferença, que ele deixe o domínio da insignificância” (DAVALLON, 1999, p.25).

Seixas (2004, p. 38) alerta sobre a fragilidade teórica. “Em uma palavra, muito se fala e se pratica a ‘memória histórica’ (...) mas pouquíssimo se reflete sobre ela” (SEIXAS, 2004, p.38). A explicação tradicional, na qual a memória reflete o que aconteceu na verdade e a história espelha a memória, parece demasiadamente simplista na contemporaneidade. Lembrar o passado e escrever sobre ele não se apresentam como atividades inocentes que julgava-se até bem há pouco tempo atrás. Tanto as histórias quanto as memórias não mais parecem ser objetivas. Em um caso assim como no outro, os historiadores aprenderam a considerar fenômenos com a seleção consciente ou inconsciente, a interpretação e a distorção.

[...] Nos dois casos, passam a ver o processo de seleção, interpretação e distorção como condicionado, ou pelo menos influenciado, por grupos sociais. Não é obra de indivíduos isolados. [...] BURKE, p.69-70).

No esforço de pensar o conceito de memória e diferenciá-la da história, tornaram-se essenciais as idéias de Maurice Halbwachs¹¹ (2004) que, em 1925, elaborou uma espécie de “sociologia da memória coletiva”.

A questão central na obra de Maurice Halbwachs (2004) consiste na afirmação de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória

¹¹ Em 1950 o ex-aluno de Henri Bergson Maurice Halbwachs publica *A Memória Coletiva*, obra na qual o estudioso examina a memória de um anglo diferente do examinado pelo seu mestre. Halbwachs desloca o foco de atenção da lembrança individual para a social. Segundo ele, “a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”(Halbwachs, 2004, p. 51)

coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. A origem de várias idéias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuímos a nós são, na verdade, inspiradas pelo grupo. A disposição de Halbwachs acerca da memória individual refere-se à existência de uma “intuição sensível”:

[...] Haveria então, na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que para distingui-lo das percepções onde entram elementos do pensamento social – admitiremos que se chame intuição sensível. [...] (HALBWACHS, 2004, p.41).

A memória individual, construída a partir das referências e lembranças próprias do grupo, refere-se, portanto, a “um ponto de vista sobre a memória coletiva”. Ponto de vista, que deve sempre ser analisado considerando-se o lugar ocupado pelo sujeito no interior do grupo e das relações mantidas com outros meios (HALBWACHS, 2004, p. 55). Embora sejam os indivíduos que lembram, no sentido literal da expressão, são os grupos sociais que determinam o que é “memorável” e as formas pelas quais será lembrado. Sendo assim, cabe aos indivíduos se identificarem com os acontecimentos públicos relevantes para o seu grupo. “Lembram muito o que não viveram diretamente. Um artigo de noticiário, por exemplo, às vezes se torna parte da vida de uma pessoa. Daí, pode-se descrever a memória como uma reconstrução do passado”. (BURKE, 2000, p. 70). É o que Edla Pacheco faz através da personagem da ‘Vó Maria’, é essa personagem quem seleciona as lembranças que deveram ser conservadas e passadas para as novas gerações. A escritura de Edla Pacheco se vincula à tradição oral, entrecruzando passado e presente, se valendo da memória para tecer o seu texto.

Maurice Halbwachs (2004) determinou uma clivagem entre memória coletiva, pensada como uma reconstrução social, e a história escrita, considerada por ele sob os cânones tradicionais, objetiva. Porém, vários estudos históricos atuais tratam a memória não como produto coletivo, mas de grupos sociais. Seguindo essa idéia, existiriam “memórias sociais” dos senadores romanos, dos mandarins chineses, dos monges beneditinos, dos professores universitários, etc. Por outro prisma, tornou-se lugar comum na historiografia contemporânea sustentar que os seguidores de Clio, em diferentes épocas e lugares, consideram vários aspectos do passado como

memoráveis (batalhas, política, religião, economia) e apresentam o passado de maneiras bem distintas, concentrando-se em fatos ou estruturas, em grandes personagens ou pessoas comuns, de acordo com a ótica de seu grupo social. (BURKE, 2000).

Para além da formação da memória, Halbwachs aponta que as lembranças podem, a partir desta vivência em grupo, ser reconstruídas ou simuladas. Pode criar representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, no que imaginamos ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica. A lembrança, segundo Halbwachs, “é uma imagem engajada em outras imagens” (HALBWACHS, 2004, p. 76-78), ou então “ a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (idem, 2004, p.75-6).

As lembranças podem ser simuladas quando ao entrar em contato com as lembranças de outros sobre pontos comuns em nossas vidas acaba por expandir nossa percepção do passado, contando com informações dadas por outros integrantes do mesmo grupo. Por outro lado, afirma Halbwachs, não há memória que seja somente “imaginação pura e simples” ou representação histórica que tenhamos construído que nos seja exterior, ou seja, todo este processo de construção da memória passa por um referencial que é o sujeito (idem, 2004, p. 78; 81). Tanto em *Zaca* (1985) como em *Paredes Cinzentas* (1987), Edla Pacheco faz uso da memória coletiva para expor suas lembranças ali descritas e que fazem parte da memória de um grupo.

A memória individual não está isolada. Frequentemente, toma como referência pontos externos ao sujeito. O suporte em que se apóia a memória individual encontra-se relacionado às percepções produzidas pela memória coletiva e pela memória histórica (idem, 2004 p. 57-9).

Todo indivíduo possui suas lembranças pessoais. Entretanto, ele está inserido em um contexto, participando de uma sociedade, e é nesse contexto que ele consolida suas lembranças. A memória individual sofre influências das diversas memórias que nos rodeiam. Estas diversas memórias constituem a memória

coletiva, que garante a identidade do indivíduo, como integrante de uma determinada sociedade.

Henri Bergson (1990) enfatiza que a memória é a conservação do passado, e a psicologia social de Halbwachs (2004) que a entendia como uma reconstrução do passado operara algumas mudanças na concepção da memória como individual e coletiva. Para Bergson, existia uma diferença entre a matéria e a memória. A respeito das idéias do filósofo, Ecléia Bosi diz que a oposição entre o perceber e o lembrar centrou o esforço científico e especulativo de Bergson no princípio da diferença: “de um lado, o par percepção-idéia, par nascido no coração de um presente corporal; de outro, o fenômeno da lembrança” (BOSI, 1994, p. 46).

A idéia de memória pura de Bergson se opõe à memória coletiva de Halbwachs (2004); para este a memória coletiva não se confunde com a individual. Ecléia Bosi (2003) diz que a “lembrança bergsoniana, enquanto conservação total do passado e sua ressurreição, só seria possível no caso (afinal, impossível) em que o adulto mantivesse intacto o sistema de representações, hábitos e relações sociais de sua infância” (BOSI, 2003, p.55). Como os ambientes se modificam e as pessoas também são modificadas pelas experiências novas a todo instante, a ‘qualidade íntima’ da memória é modificada, e o grupo surge como lugar de junção da memória dos indivíduos que dele participam:

[...] Se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros de um grupo. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. [...] (HALBWACHS: 2004, p. 55).

Halbwachs (2004) numa tentativa de diferenciar a memória coletiva e memória histórica, faz uma análise distinta entre memória autobiográfica e memória histórica. As lembranças reúnem-se em duas categorias de memórias, das quais o indivíduo participa, adotando atitudes diferentes diante de cada uma. A autobiográfica é ocupada pelas lembranças ligadas à sua personalidade, à sua vida pessoal. A histórica destina-se à sua participação como membro de um grupo que

contribui para “evocar as lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo” (HALBWACHS, 2004, p.57), de acordo com o que explica o autor.

Essas memórias se diferem, porém, muitas vezes se confundem, por apresentarem pontos de interseção em alguns casos, mas cada uma segue seu próprio caminho.

De acordo com Ecléia Bosi, a vida urbana dispersa as pessoas, e a memória já não pode ser sustentada por aqueles que viveram nas ruas da cidade, que viram uma arquitetura que não existe mais. Daí “a importância da coletividade da memória” (BOSI, 2003, p.70), de buscar pelas lembranças das pessoas, individualmente, o rosto de um tempo, de uma cidade, de um grupo de pessoas que viviam de determinado modo, reconstituindo assim, parte da vida social.

A definição de Halbwachs de que a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva é justamente a perspectiva que os romances de Edla Pacheco exploram. Assim nessas obras, assistimos cada vez mais, um desdobramento dessa condição através de personagens que assumem o lugar do múltiplo, integrando em suas vozes um número expressivo de outros protagonistas para legitimar a coletividade da memória. A memória individual às vezes confunde-se com a coletiva, pois esta muitas vezes se apóia sobre ela em situações que precise confirmar algumas lembranças ou dar-lhes precisão, e mesmo para preencher algumas de suas lacunas. A memória coletiva envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas.

A união dessas memórias possui um caráter prático. Para voltar ao seu próprio passado, o indivíduo freqüentemente necessita apoiar-se nas lembranças dos outros, reportando-se a pontos de referências que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. O funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos, que são as palavras e as idéias as quais o indivíduo não inventou e que retirou do seu meio.

Esse fato demonstra a importância de um estudo paralelo dessas duas memórias uma vez que se completam, dependem de uma a co-existência da outra. Durante a existência, o indivíduo arquiva suas lembranças pessoais, mas também

participa de um grupo social e entra em contato com uma série de fatos dos quais se lembrará, mesmo tendo conhecido somente por meio de jornais ou de depoimentos daqueles que deles realmente participaram. Esses acontecimentos ocupam um lugar na memória da comunidade, mas, para grande parte dos indivíduos, essas lembranças representam o sentimento de confiança que se tem na memória dos outros, já que não foram vivenciados e por ser a memória do outro a única fonte daquilo que o indivíduo quer repetir. Essa memória emprestada serve ao indivíduo como bagagem de lembranças históricas. Distinguem-se, portanto, duas memórias:

[...] uma interior ou interna, a outra exterior; ou então, a uma memória pessoal, a outra memória social. Diríamos mais exatamente ainda: memória autobiográfica e memória histórica. A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso. [...] (HALBWACHS, 2004, p.59).

A memória autobiográfica apóia-se na memória histórica, uma vez que toda a história de nossa vida faz parte da história geral. Quando analisamos o nosso passado, muitas vezes o relacionamos a fatos nacionais. Mas é na história vivida, e não na história aprendida, que se apóia a nossa memória. Halbwachs explica o sentido de história em relação a nossa memória:

[...] Por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto.[...] (HALBWACHS, 2004, p.64).

De acordo com Umberto Eco (1994), nenhum indivíduo vive o presente imediato, uma vez que ligamos coisas e fatos graças à função adesiva das memórias pessoal e coletiva (história e mito). Acrescenta, ainda:

[...] Nosso relacionamento perceptual com o mundo funciona porque confiamos em histórias anteriores. [...] Aceitamos como verdadeiras uma história que nossos ancestrais nos transmitiram, ainda que hoje chamemos estes ancestrais de cientistas. [...] (ECO, 1994, p.136).

Se nossas verdades se apóiam em relatos de nossos antepassados, o idoso ganha um papel importante na construção de nossa memória, pois sua própria existência revela uma época, ele é a prova viva de um quadro temporal que não vivenciamos. Halbwachs diz:

[...] Geralmente, é na medida em que a presença de um parente idoso está de algum modo impressa em tudo aquilo que nos revelou de um período e de uma sociedade antiga, que ela se destaca em nossa memória não como uma aparência física um pouco apagada, mas com o relevo e a cor de um personagem que está no centro de todo um quadro que o resume e o condensa[...] (HALBWACHS, 2004, p. 70).

A história vivida se distingue da história escrita: ela tem tudo o que é necessário para se construir um quadro vivo e natural em que um pensamento pode apoiar-se, e dar sustentação à memória.

Porém as lembranças são reconstruídas no presente, pois retomam os fatos passados com a ajuda de dados emprestados do presente. Com o afastamento temporal dos fatos, a lembrança destes parece ocorrer em conjuntos, mas a precisão vai se perdendo, bem como a individualidade de cada fato. A imagem, várias vezes, é reconstruída a partir de relatos e depoimentos, sem que o indivíduo se dê conta que aquela não é uma lembrança fiel, conservada pela sua memória.

Alcançar a realidade histórica é algo que requer um movimento de distanciamento da individualidade para se atingir o ponto de vista do grupo, a fim de ver como um determinado acontecimento marca uma data e por que este penetrou num círculo das preocupações, dos interesses e das paixões nacionais.

É importante observar como as lembranças históricas construídas na infância são influenciadas pela presença das lembranças das outras pessoas. Se o indivíduo se lembra de um acontecimento da infância, mesmo sem entender em um dado momento seu sentido histórico, é porque, naquela época, sentia que os outros

indivíduos ao seu redor, os adultos, preocupavam-se com aquilo. Assim, mais tarde, ela passará a compreender melhor a importância de tal acontecimento.

Também importante neste processo, assinala Halbwachs, são as percepções acrescentadas pela memória histórica: [...] os quadros coletivos da memória não se resumem em datas, nomes e fórmulas, que eles representam correntes de pensamento e de experiência onde reencontramos nosso passado porque este foi atravessado por isso tudo. [...] (HALBWACHS, 2004: p. 71).

A memória apóia-se sobre o “passado vivido”, o qual permite a constituição de uma narrativa sobre o passado do sujeito de forma viva e natural, mais do que sobre o “passado apreendido pela história escrita” (HALBWACHS, 2004: p.75). Em Halbwachs, a memória histórica é compreendida como a sucessão de acontecimentos marcantes na história de um país. O próprio termo “memória histórica”, desta forma, seria uma tentativa de aglutinar questões opostas, mas para entender em que sentido a História se opõe à Memória, para Halbwachs, é preciso que se atenha à concepção de História por ele empregada.

A memória coletiva é pautada na continuidade e deve ser vista sempre no plural (memórias coletivas). Ora, justamente porque a memória de um indivíduo ou de um país estão na base da formulação de uma identidade, que a continuidade é vista como característica marcante. A História, por outro lado, encontra-se pautada na síntese dos grandes acontecimentos da história de uma nação, o que para Halbwachs faz das memórias coletivas apenas detalhes:

[...] O que justifica ao historiador estas pesquisas de detalhe, é que o detalhe somado ao detalhe resultará num conjunto, esse conjunto se somará a outros conjuntos, e que no quadro total que resultará de todas essas sucessivas somas, nada está subordinado a nada, qualquer fato é tão interessante quanto o outro, e merece ser enfatizado e transcrito na mesma medida. Ora, um tal gênero de apreciação resulta de que não se considera o ponto de vista de nenhum dos grupos reais e vivos que existem, ou mesmo que existiram, para que, ao contrário, todos os acontecimentos, todos os lugares e todos os períodos estão longe de apresentar a mesma importância, uma vez que não foram por eles afetadas da mesma maneira[...] (HALBWACHS, 2004, p. 89-90).

A história de uma nação pode ser entendida como a síntese dos fatos mais relevantes a um conjunto de cidadãos, mas encontra-se muito distante das percepções do indivíduo. Daí a diferenciação estabelecida por Halbwachs entre Memória e História (HALBWACHS, 2004: p.84).

Mesmo partindo de uma concepção diferenciada acerca da disciplina histórica, Pierre Nora, na tentativa de pensar a ponte entre História e Memória, assim como Halbwachs, as opõe radicalmente. Para Nora, a memória tornou-se objeto da história, sendo por esta filtrada, o que impede o estabelecimento de diferenças entre memória coletiva e memória histórica. Mas do que isso, fala-se muito em memória atualmente, mas porque a memória já não existe e tudo aquilo que se considera memória é, para Nora, história. Com isso, restam apenas “lugares de memória” (SEIXAS, 2004: p.40-1). Nora acaba por retomar parte do pensamento de Halbwachs, acerca das relações entre história e memória: [...] a história começa somente do ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. Enquanto uma lembrança subsiste, é inútil fixá-la por escrito. [...] (HALBWACHS, 2004: p. 85).

A diferença entre o que defende Pierre Nora nos dias de hoje para o que afirmava Halbwachs na década de 1920 é que para Halbwachs as lembranças seriam incorporadas pela história à medida em que deixassem de existir ou à medida em que os grupos que as sustentavam deixassem de existir. Nora, por outro lado, entende de forma mais ampla que a categoria memória deixou de existir porque passou a ser reivindicada pelo discurso histórico. Ao expor a caracterização de memória e história, Pierre Nora nos afirma um ponto importante para pensarmos os romances de Edla Pacheco: a memória e a história constituem a tessituras dos romances, misturam-se entre as representações de sua vontade de absoluto nas consciências individuais e a vontade de verdade no esforço de compreender o que foi vivido. Sendo flexível, a memória pode construir uma história diferente.

Le Goff aponta o interesse cada vez maior dos historiadores pelas relações entre história e memória (LE GOFF, 1994, p. 07). Para o historiador, a aplicação à história dos dados da filosofia, da ciência, da experiência individual e coletiva (que) tende a introduzir, junto destes quadros mensuráveis do tempo histórico, a noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos” (LE GOFF, 1994, p. 13). Essa permeabilidade da história à memória

tende a diluir um pouco os termos colocados na chave de oposição de Pierre Nora, relativizando a precisão reflexiva da história e a natureza flutuante da memória pois “o tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da memória, que atravessa a história e a alimenta” (LE GOFF, 1994, p.13).

Segundo Pinto, os caminhos teóricos e epistemológicos a que se pode chegar à memória são vários, mas todos tratam, com estratégias distintas, com um problema central: “o peso do passado nas representações feitas em torno dele, seus usos, suas conexões com o contexto - suas projeções políticas, sociais, intelectuais” (PINTO, 1998, p. 290-1).

Sendo assim, são os dados presentes que são matéria prima para a memória. O passado é a referência de ambos, o passado como temporalidade apesar de que a diferenças entre memória e história sejam nítidas, conforme se pode ver com Pierre Nora. O passado é matéria prima da memória e da história, as quais são elaborações discursivas. Em literatura, isso explica os fatos que aconteceram em outro tempo diferente daquele quando as coisas foram narradas. Assim:

[...] Mais do que pura representação, a memória afirma-se diferentemente da história pela capacidade de assegurar permanências, manifestações presentes pelas muitas transformações pelos cortes que fragmentam o tempo. Memória como lugar de persistência, de continuidade, de capacidade de viver o hoje inexistente. Ao realizar essa projeção do passado no presente, identificando as marcas de uma continuidade pouco notável, a memória nega a alteridade de que a história trata: onde a história encontra diferenças, a memória produz semelhanças, lógicas, regularidades, inventa-se assim, o mesmo, o igual, para sublinhar a identidade que, na passagem de uma temporalidade à outra, se perde. O tempo não é, na busca processada pela memória histórica, algo a ser simplesmente reencontrado: para a memória nascida dessas perdas - nunca houve perda, nunca houve corte. O tempo costurado é mostrado uno, sem fissuras, sem obstáculos em sua trajetória.[...] (PINTO, 1998, p.292-3)

Já Michel Pollak (1989) não vê com tanta tensão as relações entre história e memória ou entre a memória oficial (nacional) e aquilo que denominou “memórias subterrâneas” em referências às camadas populares. Para Pollak, estas memórias marginalizadas abriram novas possibilidades no terreno fértil da História Oral. Não se trata de historicizar memórias que já deixaram de existir, e sim, trazer à superfície memórias “que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira

quase imperceptível” e que “afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exarcebados” (POLLAK, 1989, p.3-15). É por isto, que se pode afirmar, nos dizeres de Henry Rousso, que a “história da memória tem sido quase sempre uma história das feridas abertas pela memória” (ROUSSO, 2002, p.95).

Mais do que isso, o que a emergência destas memórias vem ocasionando, conforme aponta Pollak, é a disputa entre memórias, ou luta entre a memória oficial e as memórias subterrâneas. Este embate que se trava pela incorporação destas memórias marginalizadas, silenciadas, é um embate pela afirmação, sobretudo, de uma identidade que, por pertencer a uma minoria, encontra-se marginalizada (POLLAK, 1989, p.3-15).

A escrita histórica como concebida nestes tempos idos do estudioso da sociologia da memória transformou-se profundamente até os dias atuais. E se a memória retornou ao meio acadêmico com tamanha força, isto, sem dúvida, decorre das questões que o tempo presente vem colocando ao historiador e à sociedade atual.

A questão da memória está na interseção entre história e identidade coletivas. Assim, a memória é imprescindível para a reconstituição do passado, seja individual ou coletivo, sendo considerada, portanto, um recurso fundamental para a apreensão da identidade e da história. Halbwachs (2004) propôs o exame do homem enquanto sujeito inserido na trama coletiva, exame este que não pretendia reduzir o homem ao coletivo. Assim, afirmou a existência da memória individual, mas destacou que a mesma se inscrevia em quadros sociais. Para Halbwachs (2004) a memória coletiva se refere a uma identidade coletiva que explica uma experiência e um passado vivido por participantes de um mesmo grupo. Dito por ele:

[...] se a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apóia-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela, nem por isto deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente à sua substância. A memória coletiva por outro lado, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. [...] (HALBWACHS p. 53).

Explicitando melhor essa questão, ele menciona: “Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (HALBWACHS, p. 51). Para ele a memória não consistiria em reprodução do passado, envolvendo sim reconstrução do mesmo a partir de experiências coletivas. Lembrar não consistiria em reviver, mas refazer, reconstruir com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. Logo, a memória não seria sonho, mas trabalho. Tampouco a memória seria individual, pois seria coletiva. É com base na coletividade que Edla Pacheco, através de seu discurso, fornece pistas e indica caminhos para o leitor entender o campo político-histórico da cidade de Goiás nos idos 1885.

[...] - Logo que entrei para o quartel admirava a disciplina, a educação e o respeito que notava entre os militares. Mas, com o correr do tempo, as coisas foram clareando em minha cabeça. Não sei se a política já mandava nos quartéis, ou só então eu descobria aquela podridão toda. E, aí, revoltei-me contra tudo e contra todos. Então, era só para servir de bucha de canhão que defendíamos os direitos dos homens? Que lutávamos pela integridade e segurança da pátria? Que dávamos a vida nas guerras pela liberdade dos povos/ Pra depois sermos manobrados por esses coronéis de cabeça cheia de merda? Ah, quando descobri isso revoltei-me, meu filho. Desaforo o que fazem com a gente. Seremos dirigidos, manejados como briguelas, sem vontade própria, para satisfação íntima desses bobocas do sertão. É demais! Está, aí, Zaca, a razão de minha revolta contra a política. Ela , em si, está no seu papel. Mas entrar e dominar outras áreas independentes, fazer sentir sua força e sujeira no nosso meio militar, aí é que não está certo. Não concordo com esse estado de coisas. Desaforo muito grande. Nós, militares, que estamos aí dia e noite de fuzil na mão para defender a pátria sermos transformados em fantoches, em cabos-de-chicote desses vagabundos ignorantes? Ah, isto, não! No concordo mesmo. (Zaca, 1985, p.238)

[...] A humanidade é por natureza má. Quanta raiva viceja por aqui entre irmãos do mesmo sangue. Não precisava disto tudo. Combate é combate. Luta é luta. Mas o que vejo é uma perseguição acirrada aos vencidos. Querem é matar. Sujar as mãos de sangue. Seja sangue de inocente ou culpado. A ordem, o desejo é um só: matar! Meu pai. Ah, meu pai. Por que fico aqui a matutar, a quebrar a cabeça para entender essa mortandade toda se a sua morte ainda não foi vingada? O senhor, sim merecia ter um herdeiro adulto quando de seu assassinato no interior. Deles, sim, quisera sentir o calor do sangue sujando minhas mãos. E eu me aliviaria dessa mágoa, desse ódio violento, dessa ardência que me queimam o peito desde menino. [...] (Paredes cinzentas, 1987, p. 115).

A memória do sujeito dependeria do relacionamento com sua família, classe social, escola, enfim dos grupos de referência e pertencimento do indivíduo em questão. A lembrança enquanto conservação total do passado torna-se impossível na medida em que o adulto não poderia manter intacto o sistema de representações, hábitos e relações sociais da sua infância. Isto porque, qualquer mudança do ambiente atingiria a qualidade íntima da memória, amarrando, então, a memória da pessoa à memória do grupo, e, esta última, à esfera maior da tradição, que representaria a memória coletiva de cada sociedade. Halbwachs distingue dois tipos de memória: memória autobiográfica e memória histórica. “A primeira se apoiaria na segunda, pois, toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e denso. Bosi (1994) levanta o seguinte questionamento:

[...] Qual a forma predominante de memória de um indivíduo? O único modo correto de sabê-lo é levar o sujeito a fazer sua autobiografia. A narração da própria vida é o testemunho mais eloqüente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória. [...] (Bosi, 1994).

Pela maneira do confronto percebe-se que enquanto a história se apóia em pontos culminantes cuja importância alcança o auge, a memória não dispensa o detalhe, a tudo que se diz do passado. Vê-se que, por isso, a memória é mais próxima da ficção do que a história. A ficção cria mais elementos para dar o efeito de continuidade. *Zaca e Paredes Cinzentas* fazem parte desta lista.

De acordo com Bérghson, segundo citado por Halbwachs, “o passado permanece inteiramente dentro de nossa memória, tal como foi para nós; porém alguns obstáculos, em particular o comportamento de nosso cérebro, impedem que evoquemos dele todas as partes” (HALBWACHS, 2004, p.12). Entretanto, essa não é a visão de Halbwachs, que não acredita estarem as imagens do passado no indivíduo, mas na sociedade, “onde estão todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado, as quais nós representamos de modo

incompleto ou indistinto, ou que, até mesmo, cremos que provêm completamente de nossa memória” (HALBWACHS, 2004). Dessa forma, refazemos as imagens do passado que acontece segundo linhas demarcadas e delineadas por nossas outras lembranças ou pelas lembranças dos outros.

O homem, no presente, se conecta às suas origens pela memória. Enquanto a memória trabalha para evitar a fragmentação, e mesmo para evitar o presente, preenchendo todos os vazios com detalhes que criam o efeito de continuidade, a história reconhece o presente e também a fragmentação. A memória toma o tempo vivo do passado, misturando-o ao presente, acomodando-o aos interesses do presente. Segundo Pimentel Pinto (1998), com isso, a memória rejeita o novo, e cultua o passado como forma de não perdê-lo. Quando falamos em história é preciso distinguir entre uma história entendida no sentido de uma experiência vivida (história vivida), comum a cada um e a todos; e uma outra, a história entendida como articulação de sentidos, lugar de problematização e de crítica como campo de produção do conhecimento, história como operação intelectual.

Se, na história, o passado é visto racionalmente, como conhecimento, passível de ser investigado, questionado, problematizado; na constituição da memória, ele é tomado subjetivamente, e bastante tomado de mito e de culto. Assim, a memória é aproximada, por Pierre Nora, da história como experiência vivida. Enquanto a história reconhece a passagem do tempo, que representa e dilui, a memória refuta essa passagem e cria o fio condutor que fará permanecer o tempo contínuo, a *durée* bergsoniana. Narrar é uma forma de permanecer na posteridade. Memória escrita é narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Edla Pacheco faz parte de grupo seletivo de mulheres que conseguiu publicar seus livros, porém ainda se encontra quase que no anonimato. A autora ainda não foi reconhecida à altura dos méritos de sua obra. Espera-se que esta pesquisa ajude a despertar o interesse acadêmico pela mesma. Seu nome ainda não integra as grandes historiografias literárias. Até o presente momento nenhum analista se dispôs a analisar o seu legado. Sua prosa ajuda a compreender um pouco mais a sociedade goiana do final do século XIX até final do século XX. Sociedade esta formada por militares, padres, mulatos, negros, 'criados', pobres, mulheres que lutaram contra toda uma sorte do destino. A escritora apropria-se dos acontecimentos da história em seu texto literário, e apresenta diferentes tipos sociais.

A proposta de uma pesquisa centrada na memória e na reconstituição de uma identidade sócio-cultural de autoria feminina levou à percepção de que a literata reconstruiu tipos sociais comuns à época e ao lugar em que a trama se desenvolve. A partir desses tipos sociais, a autora faz o entrecruzamento da literatura e da história o que possibilita o reconhecimento de sua obra como uma fonte privilegiada de conhecimento das relações histórico-sociais em Goiás, do final do século XIX até quase o final do século XX. A exploração da obra de Edla Pacheco leva a perceber que a romancista compôs um mosaico da sociedade goiana, revirou os autos do passado, e através de seus romances, efetuou um arranjo de personagens singulares até então fadados ao esquecimento.

O compromisso com a memória e do interdiscurso com a história, lhe proporcionaram, em alguns momentos de sua obra, reflexões sobre o tempo e lugar. Estes, além de terem singularizado a narrativa, constituem uma grande fonte de contribuição literária, pois sua obra registra as implicações e contradições de quase dois séculos da sociedade vilaboense.

Ao longo desta pesquisa percebeu-se que a interdiscursividade pressupõe um universo histórico, social e cultural muito amplo, pois exige do leitor a capacidade de

compreender e perceber a presença de outros textos e de aplicar ali o seu conhecimento de mundo e o reconhecimento de remissões a outros fatos. Fica evidente aí a necessidade de que se estabeleça o 'pacto de leitura', que faz com que o leitor assuma a sua posição de navegador à deriva do texto.

Respaldando-se em André Trouche(2005), Hayden White(1995), Linda Hutcheon (2000), Phillippe Lejeune (2008), Georg Lukács (1966) e outros, procurou-se realizar uma interpretação que dialogasse com a autora, sua produção e o contexto em que viveu. Ao investigar-se a trajetória social da romancista, delinearam-se as estratégias dos agentes em busca da distinção e do processo de construção de escrita de Edla Pacheco. Nesse aspecto, acena-se também para a importância de seu acervo, uma vez que a partir de seu legado e das apreciações críticas do mesmo é possível compreender as singularidades de seu processo criador.

As análises de *Zaca e Paredes Cinzentas* nos possibilitaram revisitar faces extremamente ricas da sociedade vilaboense e compreender que Edla Pacheco mergulhou no mosaico que compôs, muitas vezes, se equiparando aos tipos que recriou.

Espera-se, que esta pesquisa contribua para o reconhecimento do valor literário de Edla Pacheco. Acredita-se que aqui foram reunidos subsídios capazes de aguçar e despertar o interesse de outros pesquisadores. Sabe-se que ainda são muitos os caminhos a serem percorridos pela crítica. No que tange ao texto de extração histórica, por exemplo, inúmeras abordagens poderão ser desenvolvidas em análises variadas. O caminho teórico e analítico aqui percorrido traduz um pensamento mais de antítese do que propriamente de tese. As leituras das obras de Edla Pacheco e as fundamentações teóricas sobre o romance histórico e sobre a metaficção historiográfica delinearam e traçaram o percurso de uma investigação no território de narrativas de extração histórica. No campo da sociologia, podem-se desenvolver análises em diversas construções simbólicas no que se refere às relações de gênero, da sexualidade e gerações, da arte e do patrimônio cultural, do conflito e da violência.

Finalizando, destaca-se mais uma vez que, tão importante quanto o estudo da obra de Edla Pacheco e seu reconhecimento no cânone literário goiano, é a

preservação de seu acervo particular. Seus registros precisam figurar no seu devido lugar entre os agentes que constroem a crença e que integram o campo de forças da literatura goiana e, quiçá, brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHARD, Pierre. *Memória e produção discursiva do sentido*. In ACHARD, P. et al. (Org.). *Papel da memória*. Tradução e introdução José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

AGUIAR, Joaquim Alves. *Espaços da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1998.

ALENCAR, José de. *Coleção de romances ilustrados de José de Alencar*. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. (volumes de 5 a 7).

_____. *Como e por que sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990.

ALMEIDA, Nelly Alves de. *Estudos sobre quatro regionalistas*. 2ª ed. Goiânia: Ed. Da UFG, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. De Eudoro de Sousa. Lisboa, Guimarães e Companhia Editores, s/d.

BACZKO, B. *Imaginação social*, in Enciclopédia Einaudi, vol. 5, Portugal, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. A pessoa que fala no romance. In: *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1993. P. 134-164.

_____. *Marxismo e a filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas de poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forence Universitário, 1981.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo. Brasiliense, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo. Brasiliense, 1994.

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

BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira: o Pré-modernismo*. 2ª Ed. São Paulo, Cultrix, 1997. Vol.5

_____. *História concisa da literatura brasileira*, 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

BOSI, Ecléia. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 10 ed. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso* 8ª ed. Campinas, Unicamp, 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas do gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BURCKHARDT, Jacob. *Reflexões sobre a História*. Trad. De Leo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1961.

BURKE, Peter. "História como memória social". In: *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2000, p. 67-89.

_____. (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

_____. *A Escola dos Annales 1929-1989: a revolução francesa da historiografia*. São Paulo: UNESP, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 1º e 2º volumes, 2ª ed., revista, São Paulo: Martins, 1964.

_____. et.al. *A personagem de ficção*. Séria Debates/Literatura. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Literatura e Sociedade*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CASTORIADS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil: panorama histórico-literário*. In: *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711- 2001)*. São Paulo: Escrituras Editoras, 2002.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: realismo, Naturalismo, Parnasianismo*. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1969. Vol.3

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre et alli. *Papel da memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

GABNEBIN, Jeanne Marie. " O início da história e as lágrimas de Tucídides". In: *Margem*. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e dos Programas de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais e História da PUC- SP. São Paulo: Educ/Fapesp, nº 1, 1992, pp.9-28.

_____. "Verdade e memória do passado". In Projeto História. Trabalhos da memória. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo: Educ/Fapesp, nº 17, novembro de 1998, pp. 213-21;

GOMES, Ângela de Castro. *A Guardiã da Memória*. In: Acervo – Revista do Arquivo Nacional. V.9, nº 12. Rio de Janeiro, jan/dez, 1996, p.20-23.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro, 10ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HEGEL, Georg Fredrich. *Filosofia da história*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. De Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

ISER, Wolfgang. "Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica". In: ROCHA, João Cezar de Castro. (org.) Teoria d ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser. Trad. Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999, p. 19-33.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

_____. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro Guanabara, 1986.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: *História e Memória*. Campinas: Ed.UNICAMP, 1994.

_____. *A nova história*. Trad. Maria Helena Arinto e Rosa Esteves. Coimbra: Almedina, 1978.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico de Rosseau à Internet*. (org) Jovita Maria Gerheim Noronha: tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2008.

LOWENTHAL, David. *The Past is a Foreign Country* – Londres: Cambrigge University Press, 1999.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

____. *La Novela historica*. México: Era, 1966.

MILTON, Heloisa Costa. *O romance histórico e a invenção dos signos da história*. In: CUNHA, Eneida Leal; Souza, Maria Eneida de. (orgs.). *Literatura comparada*: Salvador: Editora da UFBA, 1996, p. 67-75.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 1992.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares” (tradução de: Les liex de Mémoire. Paris: Gallimard, 1984.) In: *Projeto História*. São Paulo: Brasil1993.

ORLANDI, Eni Puclcinelli. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. 4ªed. Campinas: UNICAMP, 1997.

____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas, UNICAMP/Pontes, 1987.

PALACÍN, Luís. & MORAES, Maria Augusta de S. *História de Goiás (1722-1972)*. 6ª ed. Goiânia: Ed. da UCG, 1994.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória, In: ACHARD, P. et al. (Org.) *Papel da memória*. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

PINTO, Milton J. e Fausto Netto (org.), *O indivíduo e as mídias*. Rio de Janeiro, COMPÓSDIARORIM, 1998.

POHL, E. J. *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte. Itatiaia; São Paulo. Edusp, 1976.

POLLAK, M. *Memória, esquecimento e silêncio*. In: *Revista Estudos Históricos*, n.3,v.2. Rio de Janeiro,: Vértice, 1989, p.3-15.

PRIORE, Mary Del (org.) *História das mulheres no Brasil*. 2ª ed., São Paulo: Contexto, 1997.

ROUSSO, HENRY. “A memória não é mais o que era” In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta (Coords.). *Usos e abusos de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, P. 93-101.

SAAD, Edla Pacheco. *Zaca*. Goiânia: Kelps, 1987.

____. *Paredes Cinzentas*. Goiânia: Kelps, 1988.

____. *Um homem enfrenta o destino*. Goiânia: Kelps, 1992.

_____. *O Major*. Goiânia: Kelps, 1996.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. S. Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 2005.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para que Crítica Feminista? (Anotações para uma resposta possível) In: VI SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 11 a 13 de set. de 1995, Rio de Janeiro. Anais: NIELM, p. 138-149.

SEIXAS, Jacy Alves de. "Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais" in BRESCIANI, Stella & Naxara, Márcia (org.) Memória e (res)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. Unicamp, 2004 pp.37-55.

SILVA, Tereza Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

TELES, Gilberto. *A poesia em Goiás: estudos goianos I*. 2ª Ed. Goiânia: UFG, 1983.

_____. *Estudos goianos II: A crítica e o princípio do prazer*. Goiânia: Ed. da UFG, 1995. (Coleção Documentos Goianos, 27, v.2)

TROUCHE, André Luiz Gonçalves. *América: História e ficção*. Niterói: EDUFF, 2005.

TURCHI, Maria Zaira. "Graciliano Ramos: memórias cruzadas". In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.p.205-231.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. De José Laurênio de Melo. 2ª ed. São Paulo, Edusp, 1995.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. De Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo, Edusp, 1994.

XAVIER, E. *Por uma teoria do discurso feminino*. In: *A mulher na literatura V/ III*. Org. por Nádia Battela Gotlib. Belo Horizonte, UFMG, 1990.

_____. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.

ZILBERMAN, Regina. O Romance Histórico - Teoria & Prática. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Lukács e a Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

ANEXOS

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
ESTADO DE GOIÁS- COMARCA DE GOIÁS
CARTÓRIO DE REGISTRO CIVIL E TABELIONATO DE NOTAS

João Hermínio Lacerda e Silva - Oficial
Márcia Lúcia Pucci e Silva e Beatriz Pucci e Silva Cunha e Cruz-Substitutas
Pollyana Cristina Pires-Escrevente Autorizada

CERTIDÃO DE ÓBITO INTEIRO TEOR

Certifico a pedido da parte interessada que, revendo neste cartório a meu cargo o livro de registro de óbito, referente o de nº C-12, nele, às fls. 102vº, sob nº 6.527- consta o assento de óbito do seguinte teor- "Aos vinte e sete dias do mês de outubro do ano de mil novecentos e setenta (1970), nesta cidade de Goiás, em cartório compareceu EDWARD PACHECO SANTANA, que exibindo atestado de óbito firmado pelo Dr. Jerônimo de C. Bueno, clínico, residente nesta cidade, dando como causa da morte colapso periférico, insuficiência cardíaca, e que fica arquivado, declarou que hoje, à uma hora; em Goiás-GO, Praça Manoel Alves nº 17, faleceu JOSÉ GONÇALVES PACHECO, do sexo masculino, cor parda, profissão militar, natural de Goiás-GO, viúvo, com a idade de 94 anos, domiciliado e residente em Goiás-GO, filho de José Gonçalves Pacheco e Rita Francisca Póvoa, ambos já falecidos, o sepultamento será feito, no cemitério local. E para constar lavrei este termo. Eu João Hermínio Lacerda e Silva, oficial, escrevi e assino (Ass) João Herminio Lacerda e Silva.

Com relação ao pedido feito é o que me cumpre certificar.

O referido é verdade e dou fé.

Goiás, 17 de fevereiro de 2009

Registro Civil e Tabelionato de Notas

João Hermínio Lacerda e Silva
Beatriz Pucci e Silva
Pollyana Cristina Pires

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
ESTADO DE GOIÁS- COMARCA DE GOIÁS
CARTÓRIO DE REGISTRO CIVIL E TABELIONATO DE NOTAS

João Herminio Lacerda e Silva - Oficial
Márcia Lúcia Pucci e Silva e Beatriz Pucci e Silva Cunha e Cruz-Substitutas-
Pollyana Cristina Pires-Escrevente Autorizada

CERTIDÃO DE NASCIMENTO DE INTEIRO TEOR

Certifico a pedido da parte interessada que, revendo neste cartório a meu cargo o livro de registro de nascimento, referente o de nº A-06, nele, às fls. 182, sob nº 097- consta o assento de nascimento do seguinte teor- " Aos quatorze dias do mês de setembro de mil novecentos e dezoito, neste Districto de Sant'anna e Capital de Goyaz, em meu Cartório Districtal compareceu o Capitão do Batalhão de Polisia do Estado, José Gonçalves Pacheco, natural desta Capital, e em presença das testemunhas abaixo assignadas declarou que, no dia douze do corrente mês, pelas desenove horas, nesta Capital, em a casa de sua residência, à rua Senador Caiado, nasceu uma criança do sexo feminino, a que se deu o nome de **EDLA**, que é filha legitima d'elle declarante e de sua mulher Dona Maria do Carmo Pacheco, casados nesta Cidade; que são avós da criança pelo lado paterno, o fallecido alferes do Exército, José Gonçalves Pacheco e sua mulher Dona Ritta Francisca Povoá, esta aqui residente, e pelo lado materno, o cidadão Joaquim Rodrigues de Siqueira e sua mulher Dona Darminda da Costa Siqueira, ambos já fallecidos. E para constar lavro este termo que, comigo o declarante, assignão as testemunhas. Eu Joaquim dos Santos Guimarães, escrivão escrevi e assigno. Joaquim Xavier dos Santos Guimarães, (as) José Gonçalves Pacheco. Como TTº Octavio de Vellasco, (as) João José de Almeida.

Com relação ao pedido feito é o que me cumpre certificar.
O referido é verdade e dou fé.

Cidade de Goiás, 11 de dezembro de 2008.



Beatriz P. C. Cruz
Beatriz Pucci e Silva Cunha e Cruz
Sub-Oficial

