

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA NA LITERATURA GOIANA:
DOIS AUTORES, DUAS OBRAS.**

Patrícia Espíndola Borges

GOIÂNIA
2009

Patrícia Espíndola Borges

**A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA NA LITERATURA GOIANA:
DOIS AUTORES, DUAS OBRAS.**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre na área de Literatura e Crítica Literária.
Orientadora: Prof^a. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima

GOIÂNIA
2009

B732m Borges, Patrícia Espíndola.
A metaficção hitorográfica na literatura goiana : dois
autores, duas obras / Patrícia Espíndola Borges. – 2009.
96 f.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Departamento de Letras, 2009.

“Orientadora: Prof^a. Dra. Maria de Fátima Gonçalves
Lima”.

1. Literatura goiana. 2. *A casca da serpente* – literatura
goiana – metaficção historiográfica. 3. *Sete léguas de paraíso* –
literatura goiana – metaficção historiográfica. I. Título.

CDU: 821.134.3(817.3).09(043.3)

A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA NA LITERATURA GOIANA: DOIS AUTORES, DUAS OBRAS.

Patrícia Espíndola Borges

Orientador: Prof^a Dr^a. Maria de Fátima Gonçalves Lima

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em Literatura e Crítica Literária

Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Gonçalves Lima (Orientadora)

Doutora em Letras

Universidade Católica de Goiás – UCG

Prof.^a Dr^a Lacy Guaraciaba Machado (UCG)

Doutora em Letras

Universidade Católica de Goiás – UCG

Prof.^a Dr^a Débora Cristina Santos e Silva (UEG)

Doutora em Letras

Universidade Estadual de Goiás – UEG

GOIÂNIA
2009

AGRADECIMENTOS

Ao todo poderoso Deus Jeová, por ter me abençoado durante toda a minha vida; aos meus pais, que sempre me apoiaram durante a minha caminhada acadêmica; às minhas irmãs, que, de certa forma, tiveram de prorrogar seus estudos acadêmicos para que eu prosseguisse nos meus; ao meu esposo, por toda paciência e carinho que teve comigo durante essa jornada; à minha orientadora, pelo voto de confiança e dedicação durante as orientações; aos amigos e familiares em geral, por terem acreditado no meu potencial e na minha vitória; ao professor Alcides Ribeiro Filho, pela confiança e apoio; e, por fim, à Biblioteca Nacional, pois se não fosse pela bolsa que esta Instituição me proporcionou não alcançaria esse alvo tão sublime.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo discutir a metaficção historiográfica nos livros *A Casca da Serpente*, de José J. Veiga e *Sete Léguas de Paraíso*, de Antônio José de Moura, baseando-se nos estudos teóricos de Hayden White, George Lukács, Aristóteles e Linda Hutcheon, dentre outros. Inicialmente discuti-se a concepção de história e literatura e seus respectivos discursos. Em seguida, faz-se uma breve evolução do romance, enfatizando as semelhanças e distinções existentes entre o romance histórico e a metaficção historiográfica. Valeu-se das características desta, em especial a paródia, a ironia e a excentricidade, para analisar os romances selecionados, de modo a comprovar que o discurso metafictional historiográfico é recorrente nas respectivas tramas, *A casca da serpente* e *Sete léguas de paraíso*. Complementando essa interpretação, recorreu-se a alguns aspectos simbólicos e metafóricos de modo a realçar e reforçar os objetivos propostos. Traçou-se um paralelo entre as narrativas do *corpus ativo* com referência na teoria explicitada por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoievski*. No final do estudo, evidenciou-se como a literatura tem o poder de subverter a história, transformando-a em outros discursos, fazendo com que essa tome uma nova roupagem, levando o leitor a refletir e contestar os componentes do discurso historiográfico.

PALAVRAS-CHAVE: História. Literatura. Metaficção Historiográfica. Paródia. Ironia.

Abstract

This essay aims to discuss the historiography metafictional in the books “*A Casca da Serpente*”, by José J. Veiga and “*Sete Léguas de Paraíso*”, by Antônio José de Moura, based on theoretical studies of Hayden White, George Lukács, Linda Hutcheon and Aristóteles, among others. Initially, discuss the conception of history and literature and their respective discourse. Then make a soon evolution of the novel, emphasizing the similarities and distinctions between the historical novel, and historiography metafiction. To be Worth to the features of this, especially the parody, irony and eccentricity, to analyze the novels selected in order to prove that the discourse historiography metafictional recurs in their plots, “*A Casca da Serpente*”, and “*Sete Léguas de Paraíso*”. Complementing this interpretation, we resorted to some aspects of symbolic and metaphorical in order to enhance and strengthen the proposed objectives. He drew a parallel between the narratives of the active corpus with reference to the theory explained by Bakhtin in Problems of Dostoevsky's poetics. At the end of the study, emerged as the literature has the power to subvert the story, transforming it into other discourses, making it take a new look, taking the reader to reflect and challenge the components of historiography discourse.

Keywords: History. Literature. Historiography metafiction. Parody. Irony.

INTRODUÇÃO

Diversos episódios da história do Brasil, recentes ou antigos, têm sido abordados literariamente por inúmeros escritores de todo o país. Em Goiás, este fenômeno não passou alheio ao olhar atento dos ficcionistas, especialmente dos romancistas. A este veio, que imbrica história e ficção na tessitura da obra literária, os teóricos têm chamado de ficcionalização da história (WHITE, 2000) ou Metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991).

Se, por um lado, por vários anos, o discurso histórico foi o grande alvo dos relatos escritos, o discurso literário, por sua vez, após a modernidade, desponta para a glória. Visto que a literatura goiana, no decorrer de sua trajetória, utilizou-se de situações reais para fazer o seu construto artístico, muitas vezes com foco no ocorrido, a recriação literária do discurso histórico narrado no *corpus ativo* motivou os questionamentos que geraram esta pesquisa. Ao serem levantadas as hipóteses, a questão central foi sobre quais seriam os recursos básicos utilizados pelos narradores para recriarem o histórico (seria o pastiche, a paródia, a ironia, o humor?), além disto, qual seria a base de suas abordagens: o romance histórico ou a metaficção historiográfica?

Os desafios, gerados a partir das perguntas aplicadas às narrativas *A casca da serpente* e *Sete léguas de paraíso*, levaram a reflexão do papel do literato na sociedade: seria ele um mero reproduzidor dos fatos ou um criador de possibilidades interpretativas? Com a intenção de responder a essas perguntas, foi feita a opção por esses romancistas e suas respectivas obras, uma vez que eles, além de propiciarem o envolvimento do leitor crítico com os atrativos da história, também o facultam discernir o conjunto de procedimentos narrativos que cada um ativou para construir seu romance, e, assim, permitem um estudo paralelo entre os primórdios do romance e o romance atual.

Como objetivo geral, este trabalho procurará desenvolver um estudo sobre a metaficção historiográfica na literatura goiana, estudando particularmente dois autores e duas obras representativas deste seguimento na literatura do estado: José

J. Veiga, com *A casca da serpente* e Antônio José de Moura, com *Sete léguas de paraíso*.

Como objetivos específicos, pretende-se estudar as relações existentes entre literatura e história; o discurso literário e o discurso histórico; o romance histórico e a metaficção historiográfica; analisar os aspectos desta nas obras do *corpus ativo*; levantar as semelhanças existentes no processo de construção das obras em análise.

A partir dos estudos das obras citadas, com esse enfoque específico, perceber-se-á o poder que a literatura tem de subverter a história, transformando-a em outros discursos, fazendo com que esta tome uma nova vestimenta, levando o leitor a refletir e contestar a “história tradicional”.

Os movimentos messiânicos ocorridos em Canudos, estudado, principalmente com base na obra de Euclides da Cunha, *Os sertões*, e em Meia-Ponte dos Pirineus (Goiás) que relata o mito de Santa Dica foram muito bem explorados por estudiosos da área de humanidades, principalmente pelos historiadores. A Literatura também explorou o mais puro néctar desses fatos, com sua linguagem incontestável e ímpar, fazendo desses atos atrozos verdadeiros momentos de poesia. É neste contexto que se enquadra à obra de José J. Veiga, *A casca da serpente*, que fala de Canudos, e a de Antônio José de Moura, *Sete léguas de paraíso*, que retrata o mito de Santa Dica.

Ao transformar esses fatos históricos em componentes de uma ficção, dando mais ênfase ao discurso adotado para a construção do texto e “ao que poderiam suceder” (ARISTÓTELES, 1979, p. 1451), além daquilo que a história mostra, esses autores romperam com a tradição, evoluindo do consenso para o dissenso. Funde-se, nesse ponto, história e ficção, de modo a valorizar o discurso de ambas, dando assim uma nova roupagem ao Romance Pós-Moderno. Isto faz da personagem histórica um tipo *ex-cêntrico*, aproveitando tanto as verdades quanto não verdades para construir a trama e reconhecendo as diferenças, constituindo desse modo mais um dos paradoxos da Pós-Modernidade (Hutcheon, 1991).

O presente estudo será desenvolvido, sobretudo, a partir de pesquisa bibliográfica, de modo a confirmar, com base nas teorias selecionadas, o que foi proposto nos objetivos.

Alguns pesquisadores já fizeram como *corpus* de seus estudos as obras que são bibliografias ativas desse projeto, contudo todos deram um enfoque diferente do que será dado nesta pesquisa.

Em relação ao mito de Santa Dica, por exemplo, o pesquisador Lauro de Vasconcellos faz uma pesquisa sobre esse assunto como tema da sua dissertação de mestrado em Agronomia, sob o título *Santa Dica: encantamento do mundo ou coisa do povo* (1991). Em sua pesquisa, Lauro de Vasconcellos tem como foco central a versão histórica, baseada em fatos e depoimentos de pessoas próximas de Dica que presenciaram toda a situação ocorrida com ela e seus seguidores. O autor evidencia também os aspectos geopolíticos de Goiás naquele determinado momento histórico, e faz, ainda, uma relação com outros movimentos messiânicos brasileiros. O pesquisador A. Guimarães, em sua obra *Santa Dica: sua vida de milagres (s/d)* também relata sobre esse mito, e, assim como Vasconcellos, também evidencia o aspecto histórico. Logo, essas obras servirão de base para que se possa traçar um paralelo entre o discurso da história e o da literatura.

Tratando-se de uma relação específica com a obra *Sete léguas de paraíso*, a professora Dr^a. Maria Zaira Turchi, em sua tese de doutorado intitulada *Literatura e antropologia do imaginário* (2003), faz uma análise dessa obra, mas trabalhando o imaginário e não a metacficção historiográfica, foco desta pesquisa. A doutora Maria de Fátima Gonçalves Lima também estuda a obra *Sete léguas de paraíso*, em uma análise publicada na Revista *Estudos: humanidades* (2005, p. 941-971), entretanto, para tal estudo, a autora valeu-se de uma análise estrutural da narrativa, o que também não é o enfoque central dessa pesquisa.

Em relação à obra *A casca da serpente*, poucos teóricos a usou como *corpus* de suas pesquisas. Pelo o que é conhecido em publicação, especificamente em Goiás, somente Maria Luíza Ferreira Laboissière, em *A transfiguração da realidade em José J. Veiga e Miguel Jorge*, fala do autor, de suas obras, referenciando *A casca da serpente*, de forma generalizada e valorizando a transfiguração da realidade, sem se aprofundar na metacficção historiográfica, como se pretende fazer neste trabalho.

A proposta para desenvolvimento do tema será elaborada em capítulos, tópicos e subtópicos, sendo que a estrutura ficará a seguinte: no primeiro capítulo será elaborada uma relação entre o discurso da história e o discurso literário, mostrando como cada um desses tem os seus próprios postulados sobre um mesmo acontecimento. Em seguida, será feito um levantamento sobre o que estudiosos identificam como romance histórico e a metacficção historiográfico. Isto gerará uma distinção entre ambos, sendo que a fundamentação teórica para aquele terá base

nos postulados de Lukács, e esta, com referência nas pesquisas de Hutcheon. Cada um dos assuntos discutidos será abordado em um tópico distinto, objetivando maior clareza na exposição das idéias dos autores.

No segundo capítulo, dividido em três tópicos, será abordada a obra *A casca da serpente*. O primeiro tópico premiará a relação discurso histórico e discurso literário, com fulcro nessa obra, evidenciando o fazer artístico de José J. Veiga. O segundo relatará sobre a metáfora maior da obra, presente na casca da serpente. Este tópico observará a metáfora e a carga simbólica presentes tanto no título da obra, como nas ações da personagem histórica de Antônio Conselheiro. O terceiro tópico, por fim, faz uma análise minuciosa dos aspectos metaficcionalis historiográficos presentes nesse *corpus* em estudo, enfatizando quesitos de suma importância, como a paródia, a ironia, a excentricidade, seus processos narrativos, suas peculiaridades linguísticas e suas concepções ideológicas.

No terceiro capítulo, dividido em três tópicos e alguns subtópicos, o objeto de estudo será a obra *Sete léguas de paraíso*. Primeiramente, fará uma breve trajetória histórica de Benedita Cipriano, a fim de propiciar um melhor entendimento sobre os aspectos parodiados. No primeiro tópico, será feita uma análise da obra com base nos postulados da metaficção historiográfica e no fazer artístico do autor, elucidando o processo narrativo adotado, as particularidades linguísticas utilizadas e sua ideologia. O segundo tópico e seus respectivos subtópicos, para que reforce o caráter artístico da narrativa, levantará a simbologia da água com base na semiótica, registrando o poder das águas – seja no seu aspecto otimista, seja no aspecto obscuro – e a importância desse simbolismo para a subversão da história.

O quarto capítulo analisará as respectivas obras do *corpus ativo*, com referência em Bakhtin (2008). Para tal estudo será usado como base teórica a obra *Problemas na poética de Dostoiévski*, ressaltando as semelhanças existentes na construção artísticas dos dois autores estudados.

Finalmente, nas considerações finais, serão estabelecidas as relações estético-literárias entre os dois autores, revelando o que foi alcançado no decorrer da pesquisa, observando se os objetivos apresentados para a pesquisa foram alcançados, além de ressaltar as possibilidades de novos estudos a partir deste, uma vez que nenhum estudo esgota as possibilidades interpretativas existentes em uma obra literária.

1. A EVOLUÇÃO DO ROMANCE – UMA ABORDAGEM DOS FATOS HISTÓRICOS

No contexto da pesquisa histórica, há limitação dos fatos em um determinado foco, pois, nem sempre, é possível abranger as sequelas paralelas e os coadjuvantes de um determinado processo, já que enfoque maior é as personagens centrais e suas ações. Na literatura, quase sempre, o processo é inverso, uma vez que o texto artístico busca naquilo que a história deixou de lado o cardápio central de seu trabalho, acrescentando ainda questionamentos gerados pelo discurso criado pela história oficial e suas possíveis respostas aos mesmos. Dessa maneira, a literatura realiza uma fusão entre o real e o imaginário, fundamentando-se na verossimilhança, ou seja, no que, se não é, poderia ser.

1.1. Literatura e história

Aristóteles foi o primeiro a estabelecer a diferença entre poesia (literatura) e história. Para o autor:

[...] 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 [...], diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história (ARISTÓTELES, 1979, p.145).

Neste sentido, a literatura tem maior relevância que a história e, comentando a diferenciação aristotélica, Hayden White acrescenta:

Os historiadores se ocupam de eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, eventos que são (ou foram) em princípio observáveis ou perceptíveis, ao passo que os escritores imaginativos – poetas, romancistas, dramaturgos – se ocupam tanto desses tipos de eventos quanto dos imaginados, hipotéticos ou inventados (2000, p.137).

Temas como natureza humana, cultura, sociedade, história e discursos das ciências humanas dificultam tentativas de definir os conceitos da Literatura e da História. Hayden White (2000), em sua obra *Trópicos do discurso*, examina os problemas entre descrição, análise e ética. Reduzindo as distâncias entre o discurso histórico e o discurso literário, colocados ambos como “construto” humano e, como tal, sujeitos às vicissitudes da subjetividade. Segundo White (2000), o discurso espelha ou repete as fases pelas quais a consciência deve passar no processo de apreensão, de forma a organizar a “realidade concreta”. Em face dos obstáculos impostos pela ciência, deixa de se formar excludente de conhecimento, conseqüentemente, história e a literatura seriam como que duas faces da mesma moeda. Assim, o que diferenciaria essas duas áreas do conhecimento é o discurso adotado – o que White denominará de *tropos* - por cada uma delas para concretizar a ação.

A separação entre Literatura e História é contestada devido aos vários aspectos que têm em comum, que se entrelaçam, pois ambas podem retratar o mesmo acontecimento, enveredando-se entre a realidade e a verossimilhança, materializando o fato em construtos, convencionando-os em forma de narrativas. Além disso, são construídos a partir de relações intertextuais e apresentam linguagem não transparente.

Ao longo da história, a narrativa serviu de palco, tanto para os aspectos de cunho real, como o ideal, pois consolidou o seu discurso de várias maneiras, seja na tragédia e na comédia; na epopeia e nas autobiografias de viagens; nas crônicas e nas novelas de cavalaria; ou mesmo nas biografias e nas histórias romanescas. Dentro do romanesco, vários romancistas deram vazão a um romance histórico de cunho mais tradicional; outros deram uma nova roupagem, inserindo mais ficção do que “fatos reais”, e ainda existiram aqueles que só fizeram das ações históricas – principalmente das personagens – planos de fundo para criação de suas narrativas. As múltiplas possibilidades de abordagem da história pela ficção é geradora do primeiro passo do nosso estudo, pois essas várias formas da literatura trabalhar a “realidade” fizeram com que a crítica distinguisse e caracterizasse a evolução deste processo de construção literária. Deve ser evidenciado como o romance que enfoca aspectos históricos evoluiu no seu modo de captar os acontecimentos. No entanto é necessária, antes, uma breve abordagem sobre o processo de evolução do romance em geral.

1.2 O romance e seu processo de evolução

O romance surgiu com o declínio da Idade Média, se transformou no decorrer dos séculos e alcançou o seu ápice no Romantismo e Realismo, entre os séculos XIX e XX. Porém, é neste período que também se tem a crise da narrativa.

Walter Benjamim (1980), no seu texto *O narrador*, revela que o ato de narrar está no seu fim, pela pobreza de experiência comunicável, gerada, principalmente pela Segunda Guerra Mundial. Para tanto,

A arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando [...] Ele é antes de tudo uma manifestação secundária de forças produtivas históricas seculares que aos poucos afastou a narrativa do anônimo discurso vivo ao mesmo tempo que tornava palpável uma nova beleza naquilo que desaparecia. (BENJAMIM, 1980, p. 59)

O romance entra em crise no auge do capitalismo, pois a informação passa a ser o foco da comunicação. Os narradores buscaram fonte na experiência oral, mas, ao deixar o lado épico da verdade, segregaram-se, tornando a narrativa possível só na imprensa. O que gerou a decadência da mesma.

Se, por um lado, as narrativas partiam do convívio, da troca de experiências orais, o romance surgiu a partir da solidão do indivíduo, “já que não consegue exprimir-se exemplarmente sobre os seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar” (BENJAMIM, 1980, p. 60). Consequentemente, escrever um romance significa levar o incomensurável ao auge, na representação humana.

Uma análise que coincide com a de Benjamim é a de Georg Lukács (2000) em *A teoria do romance*, que coloca o romance como um gênero do mundo burguês. Tal gênero traz um herói problemático, que busca a totalidade, já que ela não se encontra evidente. A afirmação do romanesco se encontra na múltipla inutilidade da busca e da luta.

Quanto ao procedimento narrativo, o romance narra uma história e, simultaneamente, diz como o faz. Assim, a dinâmica artística é o centro da narrativa.

O romance não assimila a realidade como calcificada, entretanto, por ser capaz de imitar o seu conteúdo, é esquivo, absorvendo o real para transformá-lo em movimento do enredo.

No romance moderno, a problemática em relação à representação do real se amplia. Para Débora Cristina Santos e Silva (s/d) esse problema evidencia preocupações “com a complexidade de suas próprias formas, com a representação dos estados íntimos da consciência, com um forte sentimento de ordem niilista por trás da superfície ordenada da vida e da realidade, e finalmente, com a libertação da narrativa” (SILVA, D. S. s/d). Este gênero, nessa fase, desfaz a consistência e a linearidade, possibilitando ao leitor decifrar as lacunas existentes e preenchê-las.

Na modernidade, a autoridade do narrador desaparecerá, transformando tudo em subjetividade, instaurando uma perspectiva polifônica e dialógica na narrativa, o que levará a instauração de tempos interiores, por fim, busca à metalinguagem em seus romances.

Para reforçar a evolução do romance, em seguida, analisar-se-á como os acontecimentos históricos foram abordados ao longo dos tempos. Para tal, dar-se-á ênfase no romance histórico, conceituado por Georg Lukács e, logo após, a metaficção historiográfica, teorizada por Linda Hutcheon.

1.2.1 Romance Histórico: à luz da visão de Georg Lukács

A narrativa denominada “Romance” surge com a ascensão da burguesia, no século XIX, no auge do Romantismo, e nesse mesmo período envereda-se por algumas vertentes, entre elas a histórica. Nesse veio, a narrativa revela uma preocupação ideológica de valorização do passado (distanciamento do tempo), através da aquilatação de seus elementos básicos – valores, figuras, episódios e outros. Ao narrar uma história desse gênero, à época, o autor deveria fazê-lo de modo a identificá-la como crise, mostrando a essência da época, as disputas sociais, mas revelando o reflexo do passado no presente, as inovações e progressos causados por esse intervalo de tempo.

Com base na obra de Walter Scott, G. Lukács relata que esse momento dialético se explica pelo fato de:

A Inglaterra do século XVIII encontrava-se em um médio a gigantesco processo de transformação econômica, em um período que se cria nas condições econômico-sociais da Revolução Industrial, por seu aspecto político e um país pós-revolucionário. No domínio teórico e crítico da sociedade burguesa, na elaboração dos princípios da economia política desempenha um papel mais importante que na França na realização concreta da história enquanto história (LUKÁCS, 1971, p. 17 *tradução nossa*).

Uma das definições mais importantes da literatura moderna sobre o que seja Romance Histórico vem de Georg Lukács (1971), que afirma a coexistência, em um mesmo universo diegético, de eventos e personalidades históricas e de eventos e personagens inventados, criando um efeito de real a fatos e personagens, tais como são conhecidos no substrato cultural do leitor. Nesse tipo de romance, prevalece a lógica da ficção, na qual submete: a) as personagens históricas; b) as personagens e os fatos devem ser fidedignos aos que realmente existiram; c) o protagonista deve ser um tipo; d) os personagens históricos devem ser relegados a papéis secundários e a enunciação deve ser posterior ao enunciado (narrador ulterior). Em outras palavras, distante, afastado emocionalmente dos fatos, evitando a subjetividade, dando noção de veracidade, de sinceridade, de sujeito de enunciação.

Como Lukács teve a obra de Walter Scott como foco central de seu estudo, observou-se que o interesse do romancista na construção dos seus personagens seria, sobretudo, o da “vivificação humana de tipos histórico-sociais” ou o resgate de traços humanos “em que se manifestam abertamente as grandes correntes históricas” (LUKÁCS, 1971, p. 34). Desse modo, os personagens alienam-se às justificativas dos fatos às descrições dos “mistérios do coração humano, cujos movimentos descuidam os historiadores”, tipificando-se (LUKÁCS, 1971, p. 44 *tradução nossa*). Ainda sobre a obra de Scott, Lukács (1971) revela que este vai construir os seus personagens de modo humanitário, com razão e emoção. Já os seus heróis têm face de medianos, visto que resolvem os problemas impostos pelos conflitos de modo igualitário, democrático e têm ainda a face prosaica, uma vez que ela surge de combates cotidianos, de seu local de origem, em defesa da transformação daqueles que pertencem àquele meio. Sendo de origem popular e com uma missão difícil a cumprir, o herói scottiano surge do seu próprio esforço e, depois de alcançados os objetivos almejados, volta ao seu habitual.

O grande objetivo poético de Walter Scott na transformação das crises históricas na vida do povo consiste em mostrar a grandeza humana que,

sobre a base de uma comoção de toda a vida popular, se libera em seus representantes mais significativos(LUKÁCS, 1971, p. 55 *tradução minha*).

O pensamento estético de Lukács está ligado a aspectos políticos e ideológicos, especialmente ao Marxismo. Sua escrita critica a sociedade burguesa e tem a democracia como política social. Dentro dessa perspectiva, a literatura deve constituir-se em um meio para uma reflexão da realidade, ou seja, essa deve aproximar-se ao máximo do real.

De fato, o discurso lukácsiano pressupõe um equilíbrio entre o antagonismo capitalismo X socialismo, pois o estimulador seria a democracia. Para que isto ocorra, é desnecessário colocar os personagens em um mesmo patamar, tanto os considerados periféricos quanto aqueles tidos como centrais. Esse aspecto democrático prevê a integração das diversas camadas sociais por um mesmo objetivo.

É nesse espírito que o teórico preconiza a continuidade da literatura clássica e se opõe às inovações literárias, pois, para ele, aquela era múltipla, ramificada e total, diante da realidade. Logo, se se retomasse às epopeias, às obras da Idade Média, por exemplo, poder-se-ia observar a ficcionalização das ações de relevância histórica, abrangendo uma visão mais ampla dos acontecimentos e o maior número de envolvidos possíveis no fato ocorrido. Destarte, a base sólida para o surgimento do romance histórico clássico, sem superficialidade, foi assim formalizada:

[Na época da Restauração] nasce um pseudo-historicismo, uma ideologia da imobilidade, de retorno à Idade Média; e esta tendência coloca abaixo a bandeira do historicismo, da polémica contra o espírito “abstrato” e “não histórico” da Ilustração. A evolução histórica se acomoda sem escrúpulos aos interesses destes objetivos políticos reacionários, e a mentira interna da ideologia reacionária alcança alturas ainda maiores pelo fato de que na França a Restauração se viu forçada economicamente a aceitar socialmente ao capitalismo, que para depois seria forçado a ser adulto; inclusive se viu na necessidade de apoiar-se parcialmente, tanto no aspecto econômico como no político. (...) E é sobre esta base sobre a que se há de escrever novamente a história. Chateaubriand se esforça em revisar a história antiga e rebaixar com o historicamente velho modelo revolucionário do período jacobino e napoleônico. Tanto eu como outros pseudo-historiadores da oposição creem na enganosa figura idílica da insuperada sociedade harmoniosa da Idade Média. Esta concepção histórica do Medievalo será decisiva para a confirmação da época feudal na novela romântica da Restauração (LUKÁCS, 1971, p. 25 *tradução minha*).

Segundo Nicolas Tetulian (2008, p. 170), “O romance histórico vem a propósito de uma vigorosa diatribe contra a sociologia vulgar na interpretação da

literatura”. Eminentemente, o que se propunha para essa escrita era um maior rigor, critério, ao abordar os aspectos históricos, sem desvirtuá-la, mas mantendo o caráter literário. A intolerância a essa vulgaridade e a confusão entre ideologia discursiva e a representação do mundo, que resulta da criação artística, tem dupla motivação: a repulsa que Lukács tem por toda alteração da história, e a negação dele por toda alteração da imanência artística pelo tesismo ou ideologismo.

O fanatismo, para Lukács, se relaciona com uma realidade que coloca raízes profundas na sociedade burguesa tardia. A consciência democrática é a única solução, por isso a necessidade das personalidades históricas. Assim, para conscientizar as pessoas da importância de conhecer todas as etapas do processo de construção social e o seu papel de cidadão é necessário evidenciar que para se ter uma sociedade igualitária é preciso fazer uma caricatura das grandes figuras/personagens, dando ênfase aos menos favorecidos do processo civilizatório.

Para Linda Hutcheon (1991, p. 141), “no século XIX a história e a literatura eram consideradas como ramos de uma mesma árvore do saber, uma árvore que buscava interpretar a experiência com o objetivo de orientar e elevar o homem”.

No romance histórico, devem-se captar todos os fatos, ou seja, não se deve focar em uma única imagem. É necessário captar de modo multiforme os acontecimentos históricos, dando justa proporção aos acontecimentos. Além disso, é fundamental que os acontecimentos históricos sejam precursores do presente, pois esse diálogo é um de seus distintivos, vista a influência dos mesmos para a evolução do processo civilizatório. Portanto, a evidência de que todos os fatos pertencentes a um determinado momento histórico são relevantes, não só os que se destacam, faz o diferencial nessa narrativa.

Quanto aos pressupostos estéticos, Nicolas Tertulian (2008) ressalta, com base em Lukács, que o romance histórico visa a exemplificar a tese do autor, da autenticidade histórica e o grau de valor estético. O grau de profundidade alcançado, a densidade e a pregnância cultural não se desvincula do processo histórico. Para tanto, essa visão, no processo literário, será analisada no nível estético e não no nível da convicção do escritor.

No aspecto de equilíbrio da trama, para que haja um verdadeiro romance histórico, é necessário que os aspectos históricos se permeiem na veracidade dos fatos, equilibrando-os com os aspectos literários, mas é válido lembrar que essa deve estar embasada sempre nos fatos históricos. Isto traz a ideia de aproximação

do romance à autenticidade épica, a fidedignidade entre personalidades históricas e o modo de vida que levavam, enfocando tanto os da alta quanto da baixa sociedade. Essa forma de pensar se deve à influência marxista presente na obra lukácsiana.

Lukács (*apud* TERTULIAN, 2008, p. 176) ressalta que:

O maior acontecimento histórico pode parecer que é inteiramente vazio e irreal no drama, enquanto acontecimentos menos importantes, que a história pode ter nunca conhecido podem dar a impressão do fim de uma época, do nascimento de um novo mundo. Basta pensar nas grandes tragédias de Shakespeare, *Hamelet* ou *Lear*, para ver claramente até que ponto um tal destino pessoal pode suscitar a impressão de uma grande mudança histórica.

Esse pressuposto de Lukács visa a definir bem as leis de cada gênero literário, opondo-se a (con) fusão dos gêneros. Inevitavelmente, Hegel vai ser a base desse pensamento, principalmente no que diz respeito à distinção de épica e drama, sendo aquela a focalização exaustiva da vida que inclui a totalidade dos objetos, e este a focalização da totalidade do movimento, tornando-se a expressão da condenação da alma. Enquanto o romance reflete a direção dos momentos da história, o drama se preocupa com os movimentos culminantes. Confirma-se, portanto, que cada gênero terá sua forma específica de tratar a história, valendo-se, não só da veracidade, como também da estética de cada tipo de produção literária. Assim surge a origem da tese de Lukács:

Surpreendente por seu aparente dogmatismo estético, no sentido que ela canoniza uma modalidade de matéria literária, tese que defende que, no romance histórico as personagens históricas de primeiro plano, “os indivíduos mundialmente históricos”, no sentido de Hegel, só podem ser personagens secundários (*Nebenfiguren*), ficando a cena central ocupada pelos representantes da vida normal, cotidiana enquanto no drama histórico as coisas seriam inversas e haveria coincidência entre os conflitos históricos reais e a trajetória espiritual das figuras de primeiro plano. (TERTULIAN, 2008, p.177)

A separação entre história civil e literária está definitivamente abolida nos romances históricos. Essa revolução não se define bem na linha de Hegel. Visto pelo aspecto dialético, conseqüentemente, Georg Lukács abarca a totalidade dos processos históricos para mostrar as divergências de níveis, respeitando-os, algo imperceptível por muitos críticos. Todavia, a pertinência do marxismo foi de suma relevância para essa nova concepção estética, das relações sócio-históricas das obras literárias. Assim, Lukács, dentre os marxistas, conseguiu mostrar, com a

sagacidade necessária, como a história particular é tanto interiorizada como objetivada no nível de criação, fantasia.

Contrapondo os romances “históricos clássicos” (os que não estão de acordo com o modelo scottiano), a tese de Lukács não limita o projeto literário como pano de fundo das transformações sócio-históricas, mas o detém de ideologias próprias para explicar as contestações sobre a estética dos novos romances históricos.

Enfim, a trama literária dessa modalidade narrativa deve sempre se basear em lutas de classes, visando à democratização. Quanto à estética literária, essa nunca pode sobressair ao fato histórico, no máximo, se igualarem, estética e fato, em um romance histórico. As personagens históricas relevantes só podem tomar o papel secundário na intriga do romance transfigurando-se em tipos, sendo o herói gerado a partir de uma necessidade e fim momentâneo, com base no meio que se encontra intrinsecamente relacionado. Assim, o papel de destaque na intriga seria dos diferentes grupos sociais e suas interações.

1.2.2 A metaficção historiográfica com referência em Linda Hutcheon

A crítica e a teoria literária foram, ao longo dos anos, aperfeiçoando-se, contradizendo-se e expandindo-se. As evidências aparecem quando se faz a comparação entre teóricos de épocas e pensamentos distintos, buscando as semelhanças e divergências entre ambos. No caso de Lukács, com o seu *Romance histórico*, e Linda Hutcheon, com a *Metaficção historiográfica*, percebe-se nitidamente a relevância de teóricos anteriores para a construção de seus pressupostos teóricos.

Por se tratar de um termo muito polêmico e com várias divergências a seu respeito, tomou-se como opção não usar o termo “Pós-moderno” e suas variantes nesta dissertação, mesmo que Linda Hutcheon considere a metaficção historiográfica uma vertente da Pós-modernidade. Esta complexa divergência pode ser explicada com referência em alguns pensamentos: a) com base em uma sequência de teorias e períodos, os considerados pós-modernos não podem rejeitar o modernismo, visto que tiveram, de certa forma, as raízes arraigadas nele, porém podem aproveitar os aspectos positivos desse, não em uma visão nostálgica, como salientaram Jameson e Eagleton. Portanto, o pós-modernismo faz uma

interpretação livre do modernismo, examinando-o criticamente, ressaltando seus erros (incapacidade de lidar com a ambigüidade e a ironia, negar o passado) e acertos; b) visto as divergências existentes entre teóricos de um mesmo momento, inádeptos aos aspectos positivos do considerado pós-modernismo, como Jameson e Eagleton (*apud* HUTCHEON, 1991), consideraram-no periodicizante, sem autenticidade presente; c) Peter Blurke, dentre outros, (*apud* HUTCHEON, 1991), considera-o como um repensar do modernismo, sendo que os próprios modernistas perceberam e começaram esse repensar.

A metaficção historiográfica, segundo Linda Hutcheon (1991), começou na década de 60. Foi um movimento para fora da moldura e para dentro da história contemporânea, caracterizando-se por especular abertamente sobre o deslocamento histórico e suas consequências ideológicas, bem como sobre a forma como se escreve a respeito da “realidade” do passado, sobre aquilo que se chama de fatos conhecidos, de determinada era ou momento. Dessa forma, a metaficção historiográfica explora a história fundindo-a com a ficção, eliminando as fronteiras tradicionalmente estabelecidas por Aristóteles, constituindo assim um de seus paradoxos.

Dentro da metaficção não existirá dialética, como se pressupõe Lukács, porém uma auto-reflexão que se distingue do seu considerado oposto, sendo esse o contexto histórico-político. Isto leva às chamadas narrativas totalizantes da nossa cultura e ressalta como fazemos construtos linguísticos dos acontecimentos. O modo como reescreve a história não faz desse um desistoricizado ou anistórico, embora questione seus pressupostos e não é nostálgica em sua avaliação crítica. De acordo com essa tendência, deve-se reaver a história conforme as hipóteses que os historiadores deixaram em seus escritos, de modo, se possível, irônico, baseando-se na paródia.

A metaficção historiográfica subverte a história pela ironia, não pela rejeição, logo sempre será uma reelaboração crítica, pois é esse o papel fundamental da ironia. Contudo, há primeiramente a inserção e só depois a inversão. Na maior parte dessas escritas, é a narrativa que constitui o foco central, e essa serve como desafio, uma vez que mostra a diferença e não a homogeneidade.

A paródia, desse modo, se apresenta como uma das características fundamentais da escrita metaficcional historiográfica, posto que incorpora e desafia o objeto parodiado, obrigando a si mesma ter originalidade. A paródia não faz só um

diálogo entre o passado e o presente, mas uma repetição com distância crítica, por meio da ironia, podendo realizar tanto a mudança como a continuidade cultural. Contrário a essa afirmação, Jameson (*apud* HUTCHEON, 1991, p. 47) substitui a paródia pelo pastiche, imitação ridicularizada, mas Hutcheon contesta dizendo que não há nada de aleatório ou sem princípio na paródia e que a ironia e o jogo não lhe excluem a seriedade e o objetivo proposto.

A metaficção historiográfica é vista como a intersecção entre produtor, texto e receptor, constituindo-se dos contextos social, ideológico, histórico e estético. Consequentemente, ela ultrapassa a auto-reflexão e situa o discurso em um sentido mais amplo, uma vez que é fundamentalmente irônica e crítica em relação ao passado e presente.

Com a valorização do discurso adotado na escrita de um texto e da sua recepção pelo público leitor, surge a denominada “morte do autor”, conceituada por Roland Barthes (*apud* HUTCHEON, p. 106-107) que a definirá do seguinte modo:

O autor, como uma figura moderna, um produto de nossa sociedade, na medida com que, tendo surgido da Idade Média com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, revelou o prestígio do indivíduo, da “pessoa humana” – como se diz com maior nobreza. Portanto, é lógico que, na literatura, tenha sido o positivismo, síntese e auge da ideologia capitalista, que mais atribuiu importância à “pessoa” do autor.

O gerador central desse desaparecimento do autor se dará pelo fato de um sujeito sustentar a linguagem,

Finalmente, fora da própria literatura (a bem dizer tais distinções se tornam superadas), a linguística acaba de fornecer para a destruição do Autor um instrumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la. (BARTHES, 2004, 60)

Com a morte da figura do autor, tem-se o aparecimento do leitor, pois este construirá um novo texto a partir daquilo que se leu, uma vez que fará a sua própria leitura. Estas possibilidades interpretativas geradas por cada leitor geram o denominado hipertexto, isto é, a partir de uma escrita surgem várias reescritas, a todo o momento que é lido cria-se uma nova interpretação, um novo texto. De

acordo com Tony Bennet (*apud* HUTCHEON, 1991, p. 110), os textos só existem para serem lidos de determinadas maneiras, assim como os leitores só existem para ler de determinadas maneiras: mas não se pode concedê-los como identidade virtual isolada. Schiffer (*apud* OLIVEIRA, Éris Antônio 2007) vai salientar que “não há obra de arte, pictural ou literária, poética ou musical, que não se preste, de direito como de fato, a diferentes leituras, que não se ofereça, no princípio, a outros níveis de interpretação, do mais imediato ao mais sofisticado”.

Para que o texto adquira sentido, não é necessária somente uma visão do escritor e do leitor, é imprescindível a contextualização, da qual pode surgir tanto a irônica leitura do receptor, como uma visão paródica. Sobre essa afirmação Bakhtin complementarmente ressaltando que

A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais. (BAKHTIN, 2004, p. 41)

Há evidências muito fortes de que o acoplamento de uma enunciação em um discurso se deve à valorização da palavra em cada época, às pessoas as usam com um determinado repertório, em um viés sócio-ideológico. A cada grupo dispõe um tipo de gênero mais veemente e, a cada forma de discurso, um tema é mais recorrente. Por isso, de uma forma minuciosa, revela-se a grande importância da enunciação, na qual as palavras adquirem seus signos ideológicos, exercem uma organização hierárquica das relações sociais anteriores a cada enunciação, em todos os traços idênticos de outras enunciações proferidas anteriormente.

Na realidade, o ato de fala, ou, mais exatamente, seu produto, a enunciação, não pode de forma alguma ser considerado como individual no sentido estrito do termo; não pode ser explicado a partir das condições psicofisiológicas do sujeito falante. A enunciação é de natureza social. (BAKHTIN, 2004, p.109).

Quando acontece o ato da fala, o que se fala é tão somente um conteúdo de um discurso citado, ou seja, é o discurso no discurso, ou a enunciação na enunciação. Segundo Bakhtin (2004, p.144),

O discurso citado é visto pelo falante como a enunciação de uma outra pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situado fora do contexto narrativo. É a partir dessa existência autônoma que o discurso de outrem passa para o contexto narrativo.

O discurso de um passa para outro contexto, porém, devido a sua independência, conserva os seus traços originais, seu conteúdo, sua integridade linguística e sua autonomia primitiva. Na enunciação do narrador, mesmo tendo integrado uma composição de outra pessoa, o novo texto é marcado por diferenciais pautados na elaboração de regras sintáticas, estilística e composição da forma que não apresenta algo idêntico, e sim parcial. Na concepção de Bakhtin,

Naturalmente, há diferenças essenciais entre a recepção ativa da enunciação de outrem e sua transmissão no interior de um contexto. É conveniente levar isso em conta. Toda transmissão particularmente sob forma escrita, tem seu fim específico: narrativa, processos legais, polêmica científica, etc. Além disso, a transmissão leva em conta uma terceira pessoa, há pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. (BAKHTIN, 2004, p.146)

Complementando a visão bakhtiniana, Julia Kristeva (2005) salienta que não há mais uma unidade mínima de um texto, possui uma mediação entre sua estrutura e o contexto cultural no qual está inserido, há uma regulação entre a transformação diacrônica e sincrônica que define a estrutura literária. Existe, neste sentido, uma espacialização que funciona em três dimensões: sujeito, destinatário e contexto, coexistindo um conjunto de elementos sêmicos em diálogos ou conjunto de elementos ambivalentes. A concepção de construção de um texto se liga na construção de um diálogo, buscado em outros textos, que se contextualizam para fornecer um sentido no contexto de sua enunciação.

Kristeva (2005) acredita que se insere no conjunto dos textos o texto literário, que pode ser evidenciado como uma estrutura-réplica de outro texto, pois enquanto o autor vive a história, a sociedade se escreve no texto, dando um sentido ambivalente, e que comporta dois discursos em um diálogo. O texto literário apresenta-se como um sistema de conexões múltiplas que se pode descrever como uma estrutura de redes paragramáticas. Essas estruturas paragramáticas condizem com as redes de todos os textos do espaço lido pelo escritor, que será lido pelo leitor, formando o modelo tabular com dois gramas parciais: gramas escriturais que é o texto como escritura, e gramas leituras, que é o texto como leitura. Então, o

construto de um texto traz implícitas as leituras feitas por seu criador que perpassa para o leitor, e esse o interpreta utilizando também as suas leituras.

O caráter criativo da escritura é de suma relevância na construção do texto. Para Ricoeur (*apud* OLIVEIRA, 2007) esse aspecto criativo da linguagem é imprescindível na semântica da linguagem. Para dar ênfase a essa fala, Jung (*apud* OLIVEIRA, Éris Antônio, 2007) vai salientar que

quem fala por meio de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes, comove e subjuga, elevando simultaneamente aquilo que se qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, por isso eleva o destino pessoal ao destino da humanidade, impulsionando em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram à humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobre-viver à mais longa noite.

Barthes (2004) em seu estudo *Inédito – teoria, por uma concepção de texto* dispõe que o texto é uma superfície fenomênica de uma obra literária, uma tessitura de palavras que nelas são inseridas e organizadas, impondo um sentido estável. “A despeito do caráter parcial e modesto da noção (não passa, afinal, de objeto, perceptível pelo sentido visual), o texto participa da glória espiritual da obra, de que ele é servidor prosaico mais necessário” (BARTHES, 2004, p.261).

Das características expostas por Barthes (2004), uma relevante para o presente estudo é o campo da redistribuição de uma língua inserido em um texto. Para ele, todo texto é um intertexto, pois outros textos anteriores estão presentes no que é escrito na atualidade. “[...] todo texto é um tecido novo de citações passadas. Passam para o texto, retribuídos nele, trechos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagem sociais, etc.” (BARTHES, 2004, p. 276). A teoria barthesiana reforça as características essenciais da metaficção historiográfica, pois esta se fundamenta na releitura crítica do passado.

Após todas as exposições acerca do construto de um texto, pode-se considerá-lo pronto por via de outro texto, dentro de um contexto, formando-se sempre um novo texto. Se existe sempre um novo texto mediante a um novo leitor, como lê-lo nesta perspectiva de texto sempre em movimento? Para alcançar tal possibilidade, Humberto Eco (2005) vê na interpretação um processo de afastamento do autor de sua obra, logo sua intenção não é mais a relevância e sim a intenção do leitor.

Poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado de ser autor (assim como da intenção do autor) e das circunstâncias concretas de sua criação (e, conseqüentemente, de seu referente intencionado), flutua (por assim dizer) no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis. (ECO, 2005, p.48).

Segundo Eco (2005), para que haja uma interpretação, é preciso haver critérios, e eles são baseados em relações do microcosmo e macrocosmo; um ao outro, que aproxima, neste sentido, dos estudos de Michel Foucault (1990) que alude acerca da semelhança entre as coisas, relações de similaridade ou de equivalência que fundamenta e justifica o uso das palavras em um texto.

Para Foucault (1990) a interpretação evidencia um novo olhar, “[...] uma relação nova, que através dela se estabeleceu entre as palavras, as coisas e sua ordem – tudo isso pode ser agora trazido à luz” (FOUCAULT, 1990, p.328). A palavra já sofre um peso da natureza humana, não mais pode ser interpretação sem considerar tal fato.

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

A história, no passado, foi utilizada na crítica dos romances em uma visão realista. Já na metaficção historiográfica problematizou-se esse modelo a fim de questionar a relação história-realidade-linguagem. Assim, a metaficção historiográfica repensa a história, todavia não a relega, pois está condicionado pela textualidade.

A eliminação entre a arte de elite e a arte popular constitui outro paradoxo característico da metaficção historiográfica que tem como finalidade a ampliação da cultura de massa. Assim, esta se limita a estabelecer uma contradição metalinguística de estar dentro e fora do processo.

A periodização da metaficção historiográfica, para Hutcheon (1991, p. 43), é

Um empreendimento contraditório, pois, ao mesmo, suas formas de arte usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convicção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para a sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado.

Linda Hutcheon (1991) vai estabelecer pressupostos da metaficção historiográfica. Nesta, o personagem se define como “ex-cêntrico”, um marginal, uma figura periférica, fazendo adoção da ótica da pluralidade, este só não pode ser considerado tipo. É, enfim, um personagem que rompe com a tradição, com o centro, instaurando o discurso da margem, da não-totalidade, da diferença e do descontínuo. Para Hutcheon (1991), na metaficção historiográfica, há aproveitamento das verdades e das mentiras do registro histórico, não reconhecendo o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade textualizada, rompendo com a tradição: evolução do consenso para o dissenso, reconhece a valorização das diferenças, das margens, sendo que, há elocução, sem aspirar ir para o centro, ou sem reivindicar ser o centro. Logo,

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistema de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (HUTCHEON, 1991, p.127).

Essa teorização da metaficção historiográfica explicitada por Hutcheon, pode ser observada na construção dos romances em estudo *A casca da Serpente* de José J. Veiga e *Sete Léguas de Paraíso* de Antônio José de Moura, pois os fatos narrados nos romances ocorreram extratextualmente. No primeiro, Antônio Conselheiro, Guerra de Canudos – Bahia, Brasil; no segundo, o mito de Santa Dica Meia-Ponte dos Pirineus – Goiás, Brasil. Embora os acontecimentos tenham existido como fato, o acesso a eles só foi possível anos depois. No entanto, essa posse da história só foi recriada nos romances, após pesquisas em documentos materializados em forma de textos, já que as narrativas orais podem ficar perdidas no tempo ou mudar a direção dos acontecimentos. Destarte, é preciso fazer uma espécie de arqueologização do passado.

Finalizando a evolução da literatura frente aos fatos históricos, Bárbara Foley (*apud* HUTCHEON, 1991) coloca-se a mostrar a evolução das romances de cunho histórico. Ela reforça a ideia de que o distintivo entre o romance histórico e

metaficção historiográfica é que naquele os personagens constituem uma descrição microcós mica dos tipos sociais representativos, enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências no desenvolvimento histórico disso; sendo que figura(s) histórica(s) entra(m) no mundo fictício dando um tom de legitimação extratextual às generalizações e aos julgamentos do texto, reafirmando a legitimidade de uma norma que transforma o conflito social e político num debate moral. Já na metaficção historiográfica, os personagens não descrevem minúcias dos tipos sociais representativos; enfrentam complicações e conflitos sem relevância no processo histórico; não importando qual é o sentido disso, mas na trama narrativa, muitas vezes atribuível a outros intertextos; as figuras históricas imbricam no mundo fictício dando caráter extratextual às generalizações e aos julgamentos do texto, que são imediatamente atacados e questionados pela revelação da verdadeira identidade intertextual das fontes dessa legitimação, reafirmando esta de uma norma que transforma o conflito social e político num debate moral.

Com as fontes teóricas acima relatadas e as outras ainda a serem apresentadas, analisar-se-á, a partir do próximo capítulo, o corpus ativo *A casca da serpente* e *Sete léguas de paraíso*.

2. ASPECTOS METAFICCIONAIS HISTORIOGRÁFICOS EM A CASCA DA SERPENTE, DE JOSÉ J. VEIGA.

A Casca da Serpente, de José J. Veiga é um romance que une história e ficção. O livro transfigura o sentido dilemático da vida, apontando o homem dividido entre oprimido e opressor, mas que acredita na possibilidade da realização do seu ideal regenerado, livre, no qual todos os sonhos possam existir.

José J. Veiga, ao elaborar seu romance *A casca da serpente* – assim como Mário Vargas Llosa em *A guerra do fim do mundo* (1999) e Sándor Márai em *Verdicto em Canudos* (2002) – faz uma releitura de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. No entanto, ele relata apenas determinados momentos finais da guerra. As referências a Euclides da Cunha remetem perfeitamente à história real, em outros momentos, parte do real para criar o ficcional, e ainda existem aqueles episódios que são frutos da imaginação – faculdade do estatuto de obra literária. O crítico Antonio Cândido (2002) afirma que a fantasia nunca é pura e refere-se constantemente à realidade, gerando uma indagação sobre o vínculo entre fantasia e realidade, que serve para refletir sobre a função da literatura.

Para fazer uma boa releitura do enredo desta obra em estudo, é necessário evidenciar, logo de início, o que se trata de discurso histórico e discurso literário, usando como base para materialização da teoria na obra de J. Veiga.

2.1 O discurso literário e o discurso histórico: com base no fazer artístico de *A casca da Serpente*

Ao falar do discurso literário, deve-se ressaltar que ele não é independente, necessita de outros discursos para complementá-lo, o que não tira a sua relevância, principalmente por sua maneira ímpar de trabalhar a língua(gem). Sobre isso, Dominique Maingueneau afirma:

O discurso literário não é isolado, ainda que tenha sua especificidade: ele participa de um plano determinado da produção verbal, e dos *discursos* constituintes, categoria que permite melhor apreender as relações entre

literatura e filosofia, literatura e religião, literatura e mito, literatura e ciência. A expressão “discurso constituinte” designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma. Levar em conta as relações entre os vários “discursos constituintes” e entre discursos constituintes e discursos não-constituintes, pode parecer uma custosa digressão, mas esse agir aumenta de maneira ponderável a inteligibilidade do fato literário. (MAINGUENEAU, 2006, p. 60)

Sobre a questão discursiva, Foucault supera uma abordagem basicamente linguística do discurso, uma vez que amplia sua visão para além da palavra e do texto em si:

Os discursos são feitos de signos. Mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato de fala. É esse mais que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (FOUCAULT, 1987, p. 56)

A linguista Orlandi (1987, p. 153), referenciando Pêcheux, explica que cada tipo discursivo gera um determinado tipo textual, direcionando a um interlocutor específico, com um objetivo específico:

Um tipo de discurso resulta do funcionamento discursivo, sendo este último definido como a atividade estruturante de um discurso determinado, para um interlocutor determinado, por um falante determinado, com finalidades específicas. Observando-se sempre, que esse "determinado" não se refere nem ao número, nem a presença física, ou à situação objetiva dos interlocutores como pode ser descrita pela sociologia. Trata-se de formações imaginárias, de representações, ou seja, da posição dos sujeitos no discurso.

Para Dino Del Pino (*apud* CARVALHAL, 1996, p. 52), o discurso metaficcional historiográfico traz uma verdade localizada, breve e provisória, contrapondo às verdades cristalizadas, que impõem totalizações semânticas. A verdade localizada configura-se mediante (des)continuidades das verdades cristalizadas. Logo, reescreve o passado com criticidade, de acordo com a (re)visão/(re)leitura de quem narra os fatos.

Para melhor compreensão do discurso adotado por José J. Veiga é necessário lembrar, segundo Figueiredo (1994), que o autor busca se inspirar na cultura popular nordestina que vivifica o Conselheiro até hoje, quando defende que as pessoas possuidoras de fé no beato, na lua cheia de setembro, depois da missa, podem vê-lo rezando ao pé do cruzeiro santo com os braços abertos. Mas ninguém pode chegar perto dele para não tirar-lhe a atenção em sua missão. Crê-se que está apoiado em seu bastão santo, ajoelhado, rezando, e sua vestimenta está tão azul quanto o céu.

A obra *A Casca da Serpente* se inicia relatando a negociação de Antônio Beatinho e Bernabé José de Carvalho com o general Artur Oscar para a rendição do restante da população de Canudos, pois já se encontravam esgotados de tanta guerra. Historicamente, isto é real, esses dois homens seguidores e auxiliares de Antônio Conselheiro se renderam e consigo levaram mulheres, crianças e velhos, cerca de trezentos. Todos foram mortos, embora tivessem recebido garantias de que não o seriam. Na obra de J. Veiga, o senhor Bernabé sobrevive e continua sua caminhada ao lado do Bom Jesus Conselheiro.

Para denunciar o cientificismo das classes dominantes da época, o discurso adotado no romance vale-se de uma nova concepção de crença do mundo burguês, da cultura popular e do mito. Sobre isso, Chauí (1981, p. 83) ressaltará que

o mundo burguês é laico e profano, mundo desencantado que se re-encanta não só pela magia da comunicação de massa (a forjar uma comunidade transparente de emissores/receptores de mensagem sem autor), pois quem fala é a voz da razão, mas também pela magia de uma sociedade inteligível de ponta a ponta. Desse mundo desencantado, os deuses se exilaram, mas a razão conserva todos os traços de uma teologia escondida: saber transcendente e separado, exterior e anterior aos sujeitos sociais, reduzidos à condição de objetos sócio-políticos manipuláveis (as belas almas e as consciências infelizes dizem, eufemisticamente, 'mobilizáveis'), a racionalidade é o novo nome da providência divina. Talvez tenha chegado a hora da heresia do povo: a ciência é o ópio do povo.

O discurso científico, denunciado na obra de José J. Veiga se deve pelo fato deste, diferente do discurso literário, ser feito tanto por uma autoridade, no saber científico ou não. Pode também ser feito apenas por aqueles que executam tarefas determinadas pelos detentores dessa autoridade. O que caracteriza um discurso científico é a impessoalidade e o vocabulário apropriado para a construção do texto.

Ao tratar da morte do Conselheiro, o narrador de *A casca da serpente* subverte a história para criar a sua obra. Nesta obra, Antônio Vicente Mendes Maciel sobrevive à Guerra de Canudos e, mesmo doente e frágil, foge com alguns seguidores pela única saída segura, que ainda não estava guardada pelos federais, esta dava acesso a Serra da Canabrava. A saída de fato existia, mas não serviu como fuga para o Conselheiro, uma vez que este faleceu no dia 22 de setembro de 1897, de disenteria.

Por ser uma obra metaficcional historiográfica era necessário que se fizesse uma relação intertextual de tal forma que a paródia se encontrasse presente. Para tanto, José J. Veiga recria a morte do Bom Jesus, fazendo com que os federais

acreditem numa armação feita por alguns sobreviventes. Estes encontraram o corpo de um carpina chamado Balduino, morto por tiros no dia 22 de setembro, vestiram-no com as o camisolão do Conselheiro para que os federais cressem que aquele cadáver era o de quem eles tanto almejavam, contaram-lhes uma história na qual o Conselheiro morrera no dia 06 de setembro, consequência do bombardeio que derrubara as torres da igreja nova. Realmente a data da morte do “suposto” Conselheiro condiz com a real, assim como o bombardeio a Canudos e a derrubada das torres da igreja, mas deve-se salientar que o messiânico não morreu vítima da guerra, como J. Veiga relata em sua obra. Isto revela que o romance mostra o que poderia ter acontecido, despreocupando-se com a verdade e se apegando apenas ao verossímil.

Essa relação entre o caráter verossímil e o real deve-se à distinção entre arte e história. Lefebve (1986) evidencia que a história se cria a partir do imutável, enquanto a arte surge a partir da intenção humana, e modifica-se constantemente. Nesse caso, o discurso histórico, do cotidiano, se faz pelo fato de ter funções específicas sendo eficaz ou interessado, tendo uma determinada finalidade, sendo adequado a cada situação, por isso o significante sobrepõe-se ao significado, dando um tom de transparência ao texto, facilitando a compreensão do mesmo. Já o discurso literário é tomado como algo desprovido de finalidades específicas, obrigatórias, desligando-se do referente prático, nesse sentido o significante perde espaço para o significado, fazendo o jogo do real-irreal, de opacidade, duplicidade, levando o leitor a aguçar a sua imaginação criadora.

José J. Veiga desfaz a ‘verdade absoluta’ em torno da história de Canudos e o fecho da guerra, dando uma nova vertente para o fato, subvertendo o que fora dito em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, colocando em dúvida tudo o que a história tradicional havia dito, dando assim voz aos menos favorecidos e vencidos.

Assim, para explicar assuntos que envolvem natureza humana, cultura, sociedade e história, os críticos ou teóricos tentam deixar de lado a personalidade, mas Hayden White (1994, p. 13) diz que todo discurso genuíno dá relevância às diferentes opiniões na elaboração das dúvidas quanto à autoridade que exhibe de sua própria superfície. Isso ocorre para demarcar o que parece ser uma nova área da experiência humana, definindo os seus contornos, identificando os elementos e discernindo os tipos de relação que predominam entre eles. O próprio discurso deve-se adequar à linguagem utilizada na análise do campo, aos objetos que o parecem

ocupar. Esse discurso se organiza por meio de um movimento pré-figurativo mais trópico que lógico. Sendo o “trópico o processo pelo qual o discurso constitui os objetos que ele apenas pretende descrever realisticamente e analisar objetivamente” (WHITE, 1994, p. 14). Essa definição contribui sobremaneira para a compreensão da obra *A casca da serpente*, na qual o narrador faz a sua própria visão da história, criando, assim, os seus tropos sobre a história da Guerra de Canudos.

O que leva a conceituação de um texto como literário, histórico ou científico, dentre outros é a forma discursiva adotada. Percebe-se que a narrativa em estudo pode ser classificada como metaficção historiográfica pelo tipo de discurso que adotou para a construção do texto. Sobre a formação discursiva Orlandi (1998) afirma que:

É a formação discursiva que determina o que pode e deve ser dito, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada. Isso significa que as palavras, expressões etc. recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas. Na formação discursiva é que se constitui o domínio de saber que funciona como um princípio de aceitabilidade discursiva para um conjunto de formulações (o que pode e deve ser dito) e, ao mesmo tempo, como princípio de exclusão do não-formulável (ORLANDI, 1988, p.108).

Com base no discurso adotado pelo narrador de *A casca da serpente* e nas fontes históricas fundamentadas na elaboração da obra, é pertinente distinguir o discurso literário do histórico. Enquanto aquele visa à linguagem, o construto linguístico como fonte criadora e reveladora de sua produção, tendo a palavra como ferramenta de trabalho, este busca os fatos, a experiência, a comprovação com base científica para comprovar o que será elaborado posteriormente pelo construto linguístico. Logo, se o discurso histórico traz o signo como primeiro plano, o literário o relega a segundo. Este discurso tem uma peculiaridade ímpar. Com outras palavras, o discurso literário se constrói e materializa sobre um mundo imaginário (ficcional) e o ponto de partida desse discurso é a ruptura com o mundo da realidade que se instaura a partir da criação de um universo imaginário conduzido pelo narrador.

Ao abordar a dimensão da violência da Guerra de Canudos, o romance retoma a passagem de *Os Sertões* que fala do degolamento dos prisioneiros para deixar claro que daquela vez o arraial seria mesmo destruído, mostrando, assim, a soberania da República. Esse fim ocorre na obra de José J. Veiga, no mesmo dia

que aconteceu na realidade, e o narrador ainda usa a passagem de Euclides da Cunha para compor seu relato

[...] Esse lance final da luta está contado em cores vivas pelo repórter Pimenta da Cunha em seu livro de 1902. “Canudos não se rendeu”, diz ele. “Exemplo único em toda a história, resistiu até ao esgotamento. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 05 de outubro no entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados. Caiu o arraial no dia 5. No dia 6 acabaram de destruir desmanchando as casas, 5.200 cuidadosamente contadas. (VEIGA, 2001, p.14).

Quando se refere ao achamento do cadáver do suposto Conselheiro, J. Veiga usa a mesma data do real, 06 de outubro e, curiosamente, o mesmo local, sendo que o suposto corpo também é fotografado, tem a cabeça decepada e exposta para evitar que outros pudessem tentar fazer o mesmo e mostrar a soberania da República.

[...] a divulgação dessa ata, a publicação de fotografias do cadáver na imprensa de todo o país, e a exibição da cabeça em algumas cidades, tudo isso alcançou o resultado desejado de convencer a opinião pública de que o facinora que havia derrotado três expedições militares e quase fizera o mesmo com a quarta, estava finalmente morto, para desagravo e glória das forças, da ordem e do progresso. (VEIGA, 2001, p.13).

A obra *A Casca da Serpente* contempla o conceito de poesia [de literatura] de Aristóteles (1979), segundo o qual a obra literária não se preocupa em relatar o que aconteceu, mas sim o que poderia acontecer, pois relata o que possivelmente ocorreria se Antônio Conselheiro tivesse sobrevivido às condições subumanas de Canudos e se os seus seguidores conseguissem sobreviver aos ataques dos militares. Para Hayden White (2000) a literatura comporta o real, o imaginário, o inventado e o hipotético. Aplicando-se ao *corpus ativo*, para a construção da Nova Canudos (Itatimundé), o narrador fundamentou-se no final trágico de Canudos para que pudesse reconstruir o ocorrido, de modo a propiciar, imaginariamente, que alguns seguidores de Antônio Conselheiro e este fugissem do dia dois de outubro, sem rumo, sustentando o desejo de sobreviver e fazer seus sonhos se tornasse realidade. Assim, para Todorov (*apud* Linda Hutcheon),

A literatura não é um discurso que possa ou deve ser falso [...] é um discurso que, precisamente, não pode ser submetido ao teste da verdade;

ela não é verdadeira nem falsa, e não faz sentido levantar essa questão: é isso que define seu próprio *status* de 'ficção'. (Hutcheon 1991, p. 146).

Complementando a fala de Todorov, com base em Northrop Frye (2000), a poesia (discurso literário) e a história usam discursos distintos. O poeta pode criar uma versão irônica, como é o caso de *A casca da serpente*, mas só pode lidar com a história na medida em que esta lhe dá esse pretexto irônico para a sua criação. Conseqüentemente, o poeta busca a nova expressão para relatar os fatos e não novos acontecimentos, sendo suas ideias formas de pensamentos ou mitos conceituais, unificados por uma metáfora. O historiador tem suas ideias propostas no real, sendo a pesquisa a base de seu trabalho, sendo a escrita uma simples organização desse processo, ele tende a confiar suas imitações verbais da ação a acontecimentos humanos, procurando, indutivamente, a causa humana. A fusão desses discursos gera a meta-história, obras que se aproximam do poético ou tornam-se míticas na forma, sendo essa a maneira mais comum da história chegar ao público. Isso traz de volta a questão de que esses discursos se complementam e se servem, não para questionar a verdade ou a mentira, mas para enfatizar a verossimilhança.

Linda Hutcheon (2001) acentua que não existe só uma verdade, mas que só existem verdades no plural, ou seja, visões/versões. Assim, o autor de *A Casca da Serpente* cria a sua versão do final da Guerra de Canudos deixando ali, vivos, além dos que conseguiram fugir com o Conselheiro, Dasdor, sobrinho do Antônio Beatinho, uma mulher chamada Maria Marigarda, prima do Bom Jesus Conselheiro, o jabuti Viramundo, que era de Antônio Beatinho e agora de Dasdor e o burro Ruibarbo que também pertence ao menino. Além disso, na nova terra que buscam para construir a cidade perfeita aparecem cientista, escritor, fotógrafo, escultor, músico, e outros tipos de pessoas, principalmente retirantes que procuram um lugar para viver melhor.

2.2. A metáfora maior: a casca da serpente

Para considerar a “casca da serpente” como uma metáfora, como será analisada a seguir, é necessário que se leve em conta toda trajetória de Antônio Conselheiro, tanto o real/histórico como o ficcional.

O Bom Jesus Conselheiro, na releitura veigiana, recomeça nova vida e se transforma, torna-se outra pessoa. Essa mudança acontece na forma de agir, pensar e vestir. Assim, sua modificação é completa, pois até sua essência foi transformada, pois Antônio Conselheiro deixará a velha personalidade de lado e revestirá de uma nova, assim como uma serpente. Agora ele não dará conselhos, vai ouvir as pessoas e sugerir idéias. Destarte, toda essa carga metafórica desencadeada pelo discurso adotado na elaboração da obra gera a sua relevância.

Sobre a “metáfora”, Ricoeur (2000, p. 155) vai salientar que é

Um acontecimento semântico que se produz no ponto de intersecção entre vários campos semânticos. Essa construção é o meio pelo qual todas as palavras tomadas conjuntamente recebem sentido. Então, e somente então, a torção metafórica é simultaneamente acontecimento e uma significação, um acontecimento significante, uma comunicação emergente criada pela linguagem.

As mudanças de atitude de Antônio Conselheiro, comparadas a metamorfose de uma serpente são bem semelhantes. Se a cobra desde o Éden é sinônima de persuasão, pois com promessas fantasiosas e sedutoras consegue convencer a mulher a comer do fruto proibido, a figura messiânica do Conselheiro também o é, já que ele convenceu uma multidão a seguir os seus ideais, em busca de uma vida paradisíaca após a morte. Contudo, quando as ideias propagadas geram ameaças ao seu poder, ele renova as suas forças em uma nova personalidade, deixando os velhos costumes de lado e envereda-se por outros caminhos. Isso se dá quando o messias de Canudos troca o camisolão por roupas comuns, toma hábitos de higienização e modifica o seu discurso; do mesmo modo a cobra troca toda a sua pele, regenerando-se, revitalizando-se. Assim como a mudança de casca simboliza revestir-se de uma personalidade, a roupa também pode ser. Portanto, quando fazem esse processo de desnudar, os seres purificam-se, redimem-se dos antigos hábitos, envolvendo-se a outros que se adéquam melhor a atual circunstância, e mesmo que retomem alguns hábitos antigos, algo do passado o lapidará, fazendo os ajustes necessários a essa nova vida.

Outra simbologia interessante relaciona-se à peçonha da serpente. O veneno da cobra tem o poder de transmutação. Antônio Conselheiro era dotado de “peçonha”: o poder do discurso persuasivo. Sua pregação, veneno injetado através da palavra, levava os famigerados que ali se encontravam a seguir seu amo. Passavam a compartilhar dos ideais ‘inoculados’. Pode-se abstrair também a possibilidade do auto-envenenamento, que possibilitou o beato a reconhecer os seus exageros espirituais, para renascer em uma dimensão mais concreta, atingindo novamente os seus seguidores, só que desta vez sem um aspecto monopolizante.

Na obra, entretanto, para que fosse possível essa recriação da história de Canudos e de Antônio Conselheiro, foi necessário que o narrador partisse do fim da guerra para criar a sua versão para essa serpente. Tendo morrido no período do combate, essa serpente renascerá em outro mundo, com outra nova roupagem, assim diz Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 954) quando se referem ao símbolo da víbora:

O réptil simbolizaria aqui uma cópia da vida dos deuses. Mas a passagem da alma dos defuntos por essa cópia também teria como efeito prepará-la para a sua nova vida, de certa forma, divinizada. Aqui, mais uma vez a serpente é imaginada como o agente das transformações físicas e espirituais.

Com o Bom Jesus a situação de transmutação é semelhante, visto que ao trocar a sua casca, após a sua recriação literária, ele admite ser um novo homem, não divinizado como antes, mas que continua respeitado entre os seus.

Chega-se, então, a escama, também sinônimo de rito de passagem, que conforme Chevalier e Gheerbrant (2006) remetem ao limite entre o céu e a terra, mas pode simbolizar o obstáculo existente para se ver o céu, portanto, é preciso que elas, as escamas, caiam dos olhos para que os homens enxerguem o espaço divino. Comprova-se, com esse símbolo, a importância da transformação ocorrida por Antônio Conselheiro, o tio Antônio, para a construção do artístico, pois o exagero pela busca da sublimação espiritual fez com que ele se cegasse diante das necessidades básicas da condição física humana. Assim, foi necessário que sua casca, escama, se soltasse para que ele pudesse presenciar as limitações humanas e só após isto, revestir-se de uma nova escama, alcançando agora o equilíbrio entre o céu e a terra.

Desde a fuga de Canudos, as pessoas notavam que o Conselheiro estava mudando suas concepções e valores sobre a condição humana em relação ao mundo, tanto no aspecto religioso como pragmático. Agora, ele parecia mais apegado aos problemas e às necessidades de seus seguidores. Tomou uma linguagem mais singela para se expressar, porque as pessoas reclamavam que ao fazer seu discurso bíblico, usava palavras incompreensíveis, distante do vocabulário daqueles que o ouvia e, para que chegasse à finalidade da comunicação, resolveu simplificar sua linguagem. Preocupado com o equilíbrio, adotou uma política na qual não comportava exageros, muito menos rezas excessivas, cheias de pedidos de graças impossíveis, valorizando o agradecimento e, mesmo assim, de maneira bem ponderada.

As atitudes de mudança tomadas pelo protagonista reverenciam uma sátira contundente contra as superstições e desejos dos moradores de Canudos. Ao retirar a casca, o ex-herói, visto antes como um deus, acima de qualquer designação humana, transformar-se-ia em um ser humano sem privilégios, com as limitações inerentes ao homem, igualando-se aos seus vassalos. Nesse sentido, Frye (1957) vai enfatizar que os satiristas divertem-se com tais superstições, principalmente com a visão messiânica dos acontecimentos, sem fazer com que os fiéis se sintam feridos.

Qualquer pessoa realmente devota saudaria por certo um satirista que cauterizasse a hipocrisia e a superstição, como o aliado da verdadeira fé. Desde, porém, que a hipócrita com o jeito exato de um bom homem seja bastante denegrado, também o bom homem pode começar a parecer um pouco mais amorenado do que era. (FRYE, 1975, p. 227-228)

No caso de Antônio Conselheiro, o romance faz dele um ser que perde a sua posição superior: deixa de ser pastor de um rebanho para se tornar uma simples ovelha, submetendo-se a regras e normas, assim como as outras pessoas. Frye (1975) ainda salienta que a importância de tal sátira não é denegrir o romanesco, mas evitar que grupos de convenções dominem o conjunto de experiência literária. A atitude do desnudar para tomar uma nova vestimenta dá ao protagonista do romance uma nova perspectiva, submetendo-o a realidade tangível, sem devaneios, inferiorizando-o em relação ao sublime dando ao personagem um caráter artístico maior, pois a partir do instante que se instaura uma nova concepção de vida em

Itatimundé, contrariando os princípios vividos em Canudos, aproxima-se, de certa forma, a sátira da paródia.

Ao elaborar a construção da Nova Canudos, os pioneiros tentam consertar os erros cometidos anteriormente. O primeiro gesto de mudança começa com o Conselheiro que agora pede a opinião de todos antes de tomar qualquer decisão, ao contrário de antigamente, quando decidia tudo sozinho. O ambiente de discussão criado levou-o à conclusão de que deveriam organizar tudo com bastante cautela, para que a cidade tivesse o mínimo necessário para sobreviver. Percebe-se que já não se preocupam somente com o espiritual, mas também, e principalmente, com o material, adotando uma visão pragmática e utilitarista da vida, concebendo o homem como um ser dual, que tem corpo e espírito, que precisa alimentar igualmente a ambos.

A preocupação com as necessidades materiais mudou os hábitos das personagens, diminuindo as rezas. Desde que saíram do arraial de Canudos, o Bom Jesus não rezava com tanta frequência Primeiro por estar debilitado e, segundo, por Beatinho não se encontrar entre eles, uma vez que a função de puxar a reza era sua. Na Canabrava, liam trechos da Bíblia e só, a intenção central era procurar meios para encontrar um local adequado para construir uma nova comunidade. Em razão disso, ficou decidido que em Itatimundé,

Para começar, lá não se ia rezar tanto, isso já estava decidido. O tempo que antes era gasto em orações, agora seria empregado em obras para melhorar a vida das pessoas, evitar aqueles sofrimentos do corpo que até entopem a comunicação com Deus. Era bem possível que Deus tivesse largado mão de Canudos justamente para se livrar de tanta lamuriação mal apresentada. Na Nova Canudos as pessoas iam falar a Deus com clareza, já depois de terem trabalhado em coisas úteis para elas, e comido com decência. (VEIGA, 2001, p.53).

Essas transformações se deram até mesmo na vida íntima (higiene pessoal), uma vez que antigamente ele abominava a ideia de banho diariamente. O narrador explica, dizendo que

Em Canudos nunca se soube que o Conselheiro tomasse banho. Dos guerreiros que tinham contato com ele, alguns falaram no cheirum que ele exalava; e parece que ele mesmo falou na igreja contra o banho das mulheres. Pois não é que agora, vendo o Sinésio lamentar a falta de um pedaço de sabão para lavar o corpo, que isso de lavar só com água não tira o encardido, o Conselheiro quis saber se estavam tomando banho na bacia da mina. [...]

- Pois eu vou experimentar essa bacia. Estou precisando limpar o ceroto. Também sou filho de Deus – disse o velho. (VEIGA, 2001, p.29-30).

Ao vê-lo banhar-se, as pessoas ficaram espantadas, imaginando que ele podia até criar mania de limpeza, mas isto não aconteceu. Como o seu cabelo molhou, precisava penteá-lo, já que nunca fez isso, mas no acampamento só havia o pente do Bernabé e, temendo que quebrasse aquele único objeto, aconselhou-o que penteasse o cabelo enquanto estivesse seco, para facilitar a ação. Apesar de parecer uma criança repreendida, quando lhe disseram isso, ninguém fez chacotas, respeitavam-no, pois o viam como um ser puro, humilde, simples e sem malícia, chegando até a ser ingênuo.

O clímax do descamar se encontra no banho completo feito por essa personagem, porque é nesse instante que ele tira de si todos os vestígios da velha personalidade, purificando-se, redimindo-se para uma nova etapa de sua vida, como um batismo para a razão.

A atitude de tomar banho e pentear os cabelos dessacraliza-o como figura messiânica (que só preocupa com o espiritual) e coloca-o como um ser que também necessita de cuidados mínimos com o físico para sobreviver. O Modernismo caracteriza esse processo como ex-centralização, que segundo Linda Hutcheon (1991), leva o centro para a margem. Aplicando esta concepção ao caso de Antônio Conselheiro, tido como um ser incontestável, um verdadeiro deus para aquele povo, o fato de não fazer tudo aquilo que era inerente aos humanos, não houve nenhum problema, visto que se localizava em posição central, mas quando deixa a sua soberania de lado e passa a se igualar aos outros humanos, os menos favorecidos, ele deixa de ser o supremo para ser aquele que está fora do centro. Enfim, essa atitude de higiene pessoal é abordada por J. Veiga com um tom de humor e ironia, características frequentes dessa tendência literária.

Toda essa transformação do Conselheiro aplica-se até mesmo pelo nome da obra, a metáfora de *A casca da serpente*. Esta metáfora transformar-se-á em símbolo, pois a partir do momento que ultrapassa a realidade, sugere valores morais, filosóficos ou estéticos (LEFEBVE, 1986).

Para Ricoeur (2000), uma obra, só por ser ficção apresenta interesse pelas imagens. Aplicada a obra veiganiana, esta concepção revela a criação da metáfora viva presente na transformação da personagem Antônio Conselheiro, o tio Antônio.

Nos relatos sobre Canudos, o Bom Jesus morreu desnutrido, devido à falta de higiene do local e a má alimentação, mesmo porque este vivia em jejum, rejeitando a comida que sustentava o corpo, pois que o importante para ele era o alimento espiritual.

Porém, ao sair de Canudos, sente necessidade de alimentar o físico, por isso passou a questionar seus seguidores: se ninguém prepararia a janta ou se não iriam jantar. No entanto, tentava disfarçar dizendo que por ele não, pouco se portava pelo alimento. Entretanto, quando os moradores conseguiram algo para alimentar, mesmo que pouco, ele não cedia sua parte para os outros. Destarte, fica explícita nesta sua atitude a sua recriação dessacralizada, porque experimenta uma personalidade contraditória, paradoxal e este conflito, dualidade, desordem entre o real e o imaginário é uma característica da metaficção. Assim, quando o Antonio Conselheiro, na pele de tio Antônio fingia ser o antigo conselheiro, quando dizia não ter fome, realizava uma pseudo metamorfose, pois oscilava entre a casca nova da serpente e a antiga. A nova casca – o tio Antônio se revestia da antiga casca, o Antônio Conselheiro, para depois se cobrir da nova, o tio Antônio, e permanecia assim aos olhos das pessoas.

Ao abordar a religiosidade em sua obra, o narrador coloca esta como a responsável pela catástrofe ocorrida em Canudos, uma vez que os fiéis acreditavam que iriam receber tudo pelas mãos de Deus, sem esforço algum, não se dando ao trabalho de lutar por aquilo que almejavam. Logo, se eles só pediam, Deus permitiu toda aquela atrocidade para que eles “acordassem” e percebessem a necessidade de ação, atitude, e que antes de tudo devem preocupar com o bem estar físico, depois com o espiritual, pois somente com aquele fortalecido é que se pode alimentar este. Neste sentido, o romancista atribui o comodismo das pessoas à religiosidade, principalmente daqueles menos favorecidos, por isso é que a pobreza toma conta dos locais que mais clamam pela providência divina. Em detrimento desse assunto, percebe-se que há uma subversão da história tradicional na metáfora da casca da serpente, pois ao adotar a medida ‘mais trabalho menos reza’, transpõe para uma nova realidade, em um tom de crítica e reflexão paródica, evidenciando mais ainda, o caráter metaficcional historiográfico.

Uma das evidências da revisão crítica do passado encontra-se no aspecto prático de vida proposto na obra, já que esta é laica e a “história” de Canudos tramita pelo messianismo, apego às orações (bem estar espiritual) e abandono ao

bem estar físico, preocupando-se, quase que exclusivamente, com o espiritual. Ao contrapor este princípio, foge-se, ao mesmo tempo, de uma visão subjetiva da realidade para uma racional, servindo-se de uma sutil ironia para tal ação, usando para isso a mudança adotada por Antônio Conselheiro na Nova Canudos.

Se o Bom Jesus era visto por muitos como um deus, abarcando inúmeros adeptos aos seus pensamentos, desde o período de sua existência e mesmo após a sua morte, pode-se considerá-lo como uma figura mítica, visto que imitava ações que raiavam pelos limites concebíveis do desejo, além de estar relacionado à figura de Jesus por algumas semelhanças básicas e imprescindíveis. Para Frye (1975), o mito é morte e ressurreição, como é o caso do protagonista da obra de J. Veiga, pois ressurge, tal como a mitológica Fênix, das próprias cinzas e para criar uma nova dimensão e expectativa, para poder se equiparar ao seu povo, tomando o discurso e a posição dos mesmos. Essa seria a metáfora da casca que precisa morrer, ficar seca e ser retirada, para que possa surgir a inovação de uma existência, uma nova fase na vida, não só dele, o beato, mas como de todos os seus adeptos, visto que se iguala a eles.

A metáfora presente na figura do Conselheiro é, como casca de serpente, considerada a expressão viva de todo um ideal da translação do sentido. Conforme Ricoeur (2000), em uma metáfora viva toda potencialidade adormecida de existência parece como eclodindo, toda capacidade latente de ação, como efetiva. Inserida no contexto de *A casca da serpente*, a mutação sofrida no decorrer da obra faz com que a metáfora tenha sentido no discurso adotado pelo narrador na construção dos fatos, uma vez que toda metamorfose sofrida encontra-se nas atitudes e nas decisões tomadas pela personagem, criadas a partir da transfiguração da história, que translada para a ficção. Recriam-se outros universos ficcionais, que ressurgem da história da história, como que renascidas ou revividas por uma nova casca de serpente do mito de toda narrativa.

Não há metáfora no dicionário, ela não existe senão no discurso; neste sentido, a atribuição metafórica revela melhor que qualquer outro emprego da linguagem o que é uma palavra viva, que constitui por excelência uma instância de um discurso. (RICOEUR, 2000, p. 152)

Dessa forma, a metáfora viva que se realiza por meio da expressão “casca da serpente” serve para embasar o processo da criação literária, uma vez que a

obra tramita entre o real e o ficcional, dando asas a este, possibilitando que o discurso adotado para construção da trama sirva-se principalmente da paródia, porque faz uma revisita ao passado de maneira irônica.

Enfim, Ricoeur (2000) revela a metáfora viva igual à fala, portanto, se ela é a concretização do discurso polissêmico, é ela também que é capaz de provocar todas as mudanças pertinentes. Desse modo, chega-se ao senso da metáfora maior da obra ser a própria casca da serpente, pois, além de estar inteiramente em ação, uma vez que gera uma muda um discurso até então dito padrão, quebra paradigmas e cria outro discurso a partir do anterior, satirizando-o, para validar o artístico.

2.3 Aplicações da teoria da metaficção historiográfica em *A casca da serpente*

Historicamente, Antônio Conselheiro é um líder nato, pois sempre ficou como o centro dos discursos, mas quando se trata de Itatimundé, ele toma o discurso da margem, já que todos os moradores têm poder de opinar sobre as decisões que serão tomadas. O vulgo Conselheiro torna-se tio Antônio, deixa de lado a barba grande, o camisolão azul, as sandálias franciscanas e passa a se vestir com calça, camisa, chapéu, botinas, da mesma forma dos outros homens. No romance de J. Veiga, o personagem Tio Antônio deixa o caráter messiânico de lado e passa a ser um humano comum, pragmático, que em tudo se iguala aos demais, até mesmo nas necessidades fisiológicas. É claro que, ao fazer esta releitura percebe-se uma dose de humor e ironia, característica própria da paródia, sendo esta um elemento fundamental da metaficção historiográfica. Toda essa transfiguração de Antônio Conselheiro pode ser explicada por Bakhtin (1987, p. 22) quando explica a imagem grotesca, afirmando que esta se dá por um estado de transformação, metamorfose, seja no estágio de morte e nascimento ou crescimento e evolução, sendo que a sua relevância está na ambivalência. É nesse sentido que a releitura veigiana se distanciará do *pastiche* (imitação grosseira, pejorativa, recorte, colagem) e aproximará da paródia, visto que seu enredo é irônico em relação à história oficial. Como diz Frye (2000), existem enredos que tomam formas típicas, pois trabalham com ações típicas, como é o caso da obra em estudo.

Para Linda Hutcheon (1985), a paródia dá uma nova versão do passado, muitas vezes, irônico. Esta ironia comporta tanto o sentido literal quanto o irônico da

elocução, pois é preciso de ambos para que haja polissemia. O leitor entenderá melhor essa ironia se tiver certo conhecimento dos fatos parodiados. Neste sentido, Hutcheon caracteriza a paródia como irônica, jocosa ao desdenhar o ridicularizado, logo esta seria uma imitação do passado, mas com essas diferenças que o distinguirá do texto oficial.

Quando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia. (HUTCHEON, 1985, p. 35).

Na ex-centralização do Conselheiro, o narrador começa relatando a primeira vez que teve de se desfazer das “toxinas acumuladas” sem a presença de seu auxiliar Beatinho, que o ajudava nessas horas. Os homens que o acompanhavam naquele momento ficaram desconcertados.

Mas não havia problema nenhum. Não entendo o embaraço deles, o Conselheiro chapou:

- Estão acanhados por quê? Eu só quero aliviar a bexiga e a barriga, e não preciso de ajudatório para isso. Basta me levarem para trás daquela pedra ali, e me deixarem lá: Vamos, molezas!

- Bela escolta eu arranjei. Se demorarem, eu faço aqui mesmo no bangüê, e vocês vão ter que aviar outro. (VEIGA, 2001, p.17).

Ao fazer essa humanização, o caráter paródico fica explícito, pois cai o seu caráter messiânico e surge um ser colocado em situações simples e, em alguns casos, até ridículas do cotidiano. Como centro, o Conselheiro parecia um ser superior, não tendo de se expor a “certas situações pouco engrandecedoras e agradáveis”. Para Hutcheon (1985), a paródia pode ser uma crítica séria, alegre e genial zombaria, podendo transitar de uma intenção de admiração, respeitosa ao ridículo mordaz. E, para a autora, a ironia participa do discurso paródico como estratégia para que o decodificador interprete e avalie o texto. Assim,

Nada existe em paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou burla, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica <<transcontextualização>> e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia, não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no <<vaivém>>

intertextual (boncing) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação (HUTCHEON, 1985, p.48).

A recriação artística de J. Veiga se instaura a partir dos elementos parodiados da história oficial. A arte de parodiar encontra o seu ápice na recepção do leitor, e considerar a paródia como artístico é de suma relevância, pois ela é feita para ser comovente, ultrapassando os limites de si mesma, buscando significação no leitor, estando sempre em renovação. É o que Lefebve (1986, p. 11) mostra em relação ao real e o artístico:

É imperioso, portanto, que exista analogia de estrutura entre as coisas do mundo e as construções da arte para que as segundas possam, se não copiar as primeiras, pelo menos reproduzir nas combinações específicas um mecanismo apto a provocar efeitos semelhantes.

Diante do exposto, fazer uma relação entre o objeto base e a recriação é sempre necessário e, no caso da paródia, essa não tem a intenção de 'copiar', mas de 'reproduzir nas combinações específicas' o discurso de outrem, dando-lhe o toque de intertextualidade e originalidade. Lefebve (1986) ainda salienta a importância das imagens, mostrando o poder que elas, tidas como fascinantes, têm sobre o ser. As imagens são o que a natureza parece imaginar-se de si mesma, elas ganham consistência e dão a impressão de estar prestes a realizar-se, concluir-se em si e por si. Nesse mesmo prisma, encontramos a paródia definida por Hutcheon e materializada na obra de J. Veiga que parte das imagens existentes e para o imaginário, ironizando o discurso de outrem, materializando agora a imaginação de modo paródico, gerando, a partir daí, novas imagens e recriações.

Assim, o narrador faz das coisas simples do cotidiano motivo de espanto, ironia e humor. Isso, em relação a Antônio Conselheiro, sai ideia de que este é um ser sublime e coloca-o como um humano qualquer, que depende da ajuda alheia, tem necessidade como todos, tanto no que diz respeito ao funcionamento do físico como da mente. Conforme Portoghesi,

no lugar da fé nos projetos centralizados, e das angustiadas pela salvação, a condição pós-moderna está gradualmente substituindo a concretude de pequenas lutas particularizadas por seus objetivos precisos, capazes de ter um grande efeito porque modificam os sistemas de relações (PORTOGHESI *apud* HUTCHEON, 1991, p. 87).

Reforçando o caráter descentralizador e heterogêneo, Lefebve (1986) empreende à obra literária um valor pluralizante, constituída do jogo de imagem realizante-irrealizante, transpondo do real para o figurado, do denotado para o conotado, isolando ou expondo, de acordo com a situação.

Quando a personagem Dedé de Donana tem uma crise intestinal, suja as calças, o chão e até a botina de Bernabé, o narrador relata isto de uma forma bem humorada e debochada. A necessidade de um relato desses em uma obra é para conferir-lhe um aspecto de cômico, subvertendo o caráter sério (aspecto histórico) e dando ar de metaficção historiográfica. No momento desse acontecimento, o Conselheiro está próximo, assistindo tudo, o que confirma, deste modo, a sua socialização com coisas hilárias, grotescas e corriqueiras da condição humana, deixando de participar somente das coisas relacionadas com o caráter espiritual dos homens.

A liberdade do metaficcionalista histórico ao elaborar sua obra é explicada por Jim Sharpe, quando diferencia a escrita de um historiador com a do literato

Os historiadores não são livres para inventar seus personagens, ou mesmo as palavras e os pensamentos de seus personagens, além de ser improvável que sejam capazes de condensar os problemas de uma época na narrativa sobre uma família, como frequentemente o fizeram os romancistas (1992, p. 340).

Para Lynn Hunt (2001), os historiadores veem a literatura moderna como predisposição para explorar o movimento da linguagem e do significado em todos os aspectos, sendo que os escritores modernos vão além da cópia literal da realidade, contestando-a, enquanto os historiadores procuram narrar de forma que mostre o acontecimento como verdadeiramente ocorreu. Na obra *A casca da serpente*, a contestação se torna evidente pela estrapolação da história da Guerra de Canudos, contestando o fim trágico de Conselheiro, dando-lhe a possibilidade de refazer a sua trajetória, consertando os prováveis erros cometidos no passado. Além disso, lança mão de um recurso linguístico peculiar, mesclando formalidade, informalidade e oralidade, reforçando o aspecto linguístico das personagens envolvidas na obra. A discussão acerca da relação da literatura com a história tem sido objeto de estudo de vários críticos e teóricos devido às suas correlações e divergências.

A literariedade da obra de José J. Veiga está expressa a partir da metáfora “casca da serpente” que, carrega um traço de sentido marcado pela

singularização, a nova roupagem que é dada à figura de Antônio Conselheiro. De acordo com Chklovski, em seu artigo *A arte como procedimento*,

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é o meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte. “A vida da obra poética (a obra de arte) se estende da visão ao reconhecimento, do concreto ao abstrato”. (CHKLOVSKI, 1974, p. 45)

A singularização, expressa na nova versão do beato, revela uma nova personalidade de Antônio Conselheiro e contribui para que se tenha um romance dotado do caráter de metaficção historiográfica. Para reforçar isto, o narrador cria uma sobrevivente no arraial, Dona Marigarda, que, no decorrer da obra, descobre que é prima do Bom Jesus Conselheiro. Esta mulher é contemplada em uma perspectiva revolucionária, tem voz ativa, expõe idéias. Ao chegar a Serra da Canabrava ela ajuda a cuidar do seu primo (agora chamado Tio Antônio) e dos outros que ali se encontram e, no decorrer do tempo, ela se apaixona por um dos moradores do arraial e acabam se casando. Neste aspecto, a obra também difere dos relatos históricos, nos quais não aparecem nem mulher, nem criança com liberdade de expressão, além dos animais.

Euclides da Cunha, ao falar sobre a guerra, não se preocupa em evidenciar as mulheres, a não ser como rezadeiras e donas de casa, ou seja, tem-se uma visão arcaica em relação à figura feminina. Essa concepção pode até estar relacionado com o fato de Euclides não ter se dado bem com as mulheres que passaram em sua vida, além, claro, do fato de o Conselheiro ser beato. O narrador de *A casca da serpente* aborda a mulher de maneira mais presente e persuasiva. Dona Marigarda, por exemplo, não aceitou, em momento algum, imposição de ordens e normas sobre ela. Tinha opinião própria e fazia o que era pertinente e necessário, contestando, às vezes, até o próprio primo.

Os animais também estão presentes no romance de J. Veiga. Tanto o burro Ruibarbo quanto o jabuti Viramundo são valorizados, não sendo vistos como meros seres irracionais. O burro não representa só mão-de-obra nem o jabuti um animal inútil, todos ali os respeitam e cuidam deles sem discriminação. O tratamento dado pelo autor aos animais beira o processo de antropomorfização.

O menino Dasdor também tem seus desejos atendidos, principalmente quando se refere ao seu carinho pelos animais, mas com a condição de que permaneça obediente às regras de boa conduta e às pessoas mais velhas. Em Itatimundé, o Conselheiro se preocupa até mesmo com a formação escolar das crianças, discutindo a importância da educação na vida de um ser, corrigindo assim os erros cometidos em Canudos (que não se preocupava com o aprendizado empírico) e, num viés mais crítico, em todo o Brasil.

Em Itatimundé, criou-se uma nova concepção de sociedade. Todos que ali chegavam, seja por curiosidade, necessidade ou passeio eram acolhidos pelos que ali se encontravam. José J. Veiga, ao criar a versão da Nova Canudos, mostra que nenhum local vive sem cultura, tecnologia, atualização, ou seja, longe da realidade. Por isso é que lá aparece músico (Chiquinho Gonzaga), fotógrafo, aventureiro, anarquista, cientista, gringo, escritor, etc. Esses artistas e visitantes ajudam a criar uma nova mentalidade para o povo daquele sertão, até mesmo para tio Antônio. Todos se entretêm e aprendem com cada um dos que passam naquele local.

Apesar da narrativa se passar de 02 de outubro de 1897 e chegar até os anos 60 do século XX, mostrando a evolução do tempo, fica evidente um aspecto negativo dos sonhos dos homens, que cada vez mais vão perdendo suas raízes, seus valores, suas relações. Sendo que essas mudanças aniquilam o homem, que adere assim a uma nova ordem, coisificando-se num universo materialista e niilista. Essa desestruturação ganha o discurso da margem e toma um caráter ex-cêntrico.

Com base em todo o processo de formação social de Itatimundé, a excentricidade que permeia de José J. Veiga fica explícita, pois para ele tantos os menos favorecidos quanto àqueles ditos da alta sociedade comungam dos mesmos ideais, sendo que o que prevalece em todo momento na obra é a voz daqueles que foram silenciados por não se encaixarem em determinados padrões pré-estabelecidos pelo meio, dessa forma, os animais personificados na obra ganham relevância, os seguidores de Conselheiro compartilham das discussões referentes aos problemas sociais, as mulheres tomam o mesmo espaço que os homens nessas discussões, além do fato da soberania do próprio Conselheiro e seres de renome, tanto nas artes como na ciência, que ali se encontravam, não serem vistos como ditadores de normas a serem seguidas, nem se beneficiavam de privilégios quanto a hospedagem, antes, comungavam dos mesmos direitos e deveres que todos os outros moradores detinham.

O narrador ainda parodia algumas passagens/acontecimentos bíblicos para enfatizar a subversão que ele faz da história. Quando Conselheiro decide se lavar, começa a metáfora da modificação, pois o banho não representa só a limpeza do físico, mas de uma ideologia. Em outros momentos, o próprio Tio Antônio se compara a Moisés; cita passagens bíblicas para contextualizar com o que estão vivendo. E, a paródia mais evidente é vista na busca de uma nova terra, para que os sobreviventes possam encontrar paz e equilíbrio. Isso lembra a cena do Dilúvio; da busca da Canaã, a Terra prometida. Sonhadores de um novo mundo, que fogem da miséria, da guerra e vão para as alturas, Itatimundé, onde procuram construir uma cidade baseada na solidariedade e fraternidade.

O sonho, no entanto, era fugaz, pois, como em todos os lugares há barbárie, insânia e pecado, ali também o regime chegou para mutilar, assim como em Canudos e outros fatos históricos. O narrador mostra-se, então, desencantado com o futuro do Brasil, pois nada se concretiza, só a violência e a mesquinhez, limitando os sonhos dos homens.

Ao concluir o romance e dar um fim para Itatimundé, o autor diz que esse local se transformou em depósito de lixo atômico, “sem governante”, ou com um líder fictício. J. Veiga pode estar, nesse momento, lembrando outro fato histórico: o acidente com o Césio 137, em Goiânia, no qual muitas pessoas morreram contaminadas pela radiação, outras tantas ficaram mutiladas, carregando consigo as marcas do descaso e da inoperância do órgãos responsáveis. O lixo retirado do local foi enterrado em Abadia de Goiás, cidade vizinha a Goiânia, em um depósito provisório que se tornou permanente. Quando o autor diz, em sua obra, que na Nova Canudos não tem governante ou esse é fictício, pode-se interpretar como se o local estivesse sem “grandes proteções”. Pode ser também a metáfora do fim daqueles que, de certa forma, “intoxicavam” os governantes incrédulos e que depois de enterrados entram para o esquecimento. Todavia, é bom lembrar que resíduos tóxicos podem persistir e voltar à tona, assim como a Nova Canudos, mesmo que tenha final trágico novamente, já que é a persistência que guia um ideal.

2.4 A liberdade de expressão e a linguagem

Quanto à linguagem, a metaficção historiográfica segue a evolução gerada pelos modernistas, usando uma liberdade de expressão, no qual o narrador dá voz às personagens, de maneira que elas se expressem do seu modo, seja de forma erudita, coloquial, regional, com emprego de gírias, jargões e outras.

N'A *Casca da Serpente*, o narrador busca as origens sertanejas, evidenciando seus costumes e seu modo de expressar, principalmente no modo verbal, em especial a oralidade. Nas falas das personagens percebemos coloquialidade e expressões que são típicas do sertão nordestino. Vale ressaltar que na fala do narrador não possui essas características, uma vez que não pertence a esse meio, pois somente observa os fatos e conta-os, mas com profundo caráter crítico. O narrador é, ainda, eclético, pois cria personagens de vários níveis culturais, e reforma o conflito entre o religioso e o científico.

A narrativa se imbrica em alguns ditados populares, credices e até mesmo passagens bíblicas, sendo estas, parodiadas na obra *A casca da serpente*. Certas expressões como, “engabelar”, “aliviar”, “ir no mato”, “ajutório”, “jiboiar”, “soverteram”, “adonde”, “sior”, “estupora”, “finória”, “inzona” e “sincomode”, dentre outras, comprovam a reprodução das variantes daquela região, que estava longe dos moldes cultos da língua. Isto é perceptível quando eles dizem que o Conselheiro enfeita demais as palavras quando lia e refletia sobre a palavra de Deus, o que não permitia uma boa compreensão por parte dos ouvintes que eram leigos na formalidade linguística. Para Emile Beneviste, “a linguagem é [...] a possibilidade da subjetividade porque sempre contém as formas linguísticas apropriadas à expressão da subjetividade, e o discurso provoca o surgimento da subjetividade porque consiste em situações discretas”. (*apud* HUTCHEON, 1991, p.214).

Nesse contexto, a linguagem utilizada na narrativa reflete a pluralidade linguística evidentes nos intertextos, nas paródias, na ironia. Esta pluralidade gera questionamento acerca de sua originalidade, mas vale ressaltar que a linguagem tem poder de construir discursos, e este nunca se encontra neutro, está sempre imbricado em outro(s).

Percebe-se, então, que na metaficção historiográfica o narrador promove uma reflexão sobre seu passado, sua história, questionando sua inserção nele(a), agenciando uma atitude crítica em relação aos fatos históricos narrados, percebendo que a “história oficial” é produto de homens, que agregam em si valores e

interesses, que também são produtos de uma época. Nesse sentido, são valores que expressam a consciência possível dos homens que fazem e registram a história.

Assim, enquanto na história acontece a suspensão da incredulidade do leitor, na metaficção historiográfica ele deve “suspender sua credulidade” desconfiando, pois a narrativa de metaficção historiográfica tem claros vieses ideológicos e transformacionais, ou quando menos, tem claras intenções de desalienação do leitor, levando-o a questionar as versões oficiais da história, ou no dizer de Hayden White, “toda representação do passado tem implicações ideológicas específicas”. Desta forma, o narrador faz com que o leitor de *A casca da serpente* reflita sobre o passado que lhe é apresentado pela história, questionando-o e criando a sua própria versão.

Sobre essa suspensão da credulidade que a arte provoca, Maria de Fátima Gonçalves Lima (2008) escreveu que

A possibilidade de a arte recriar a realidade, dando corpo a outra verdade, levou Pablo Picasso a afirmar que "A arte é uma mentira que revela a verdade". José Américo de Almeida, em *A Bagaceira*, assim se pronunciou sobre a arte: "Há muitas formas de dizer a verdade. Talvez a mais persuasiva seja a que tem a aparência de mentira". O poeta e crítico de arte Ferreira Gullar assim se manifestou sobre esta transformação simbólica do mundo: "A arte é muitas coisas. Uma das coisas que arte é, parece, é uma transformação simbólica do mundo. Quer dizer: o artista cria um mundo outro - mais bonito ou mais intenso ou mais significativo ou mais ordenado - por cima da realidade imediata. Naturalmente esse outro mundo que o artista cria ou inventa nasce de sua cultura, de sua experiência de vida, das idéias que ele tem na cabeça, enfim, de sua visão do mundo" (1989, p.60) Assim, o que determina prosa da modernidade é a tensão entre função artística e a função metalingüística.

O narrador de *A Casca da Serpente*, como se espera numa obra metaficção, não ficou preso numa simples representação do mundo exterior, numa espécie de cópia de um espaço histórico, e sim, criou outro mundo a partir da história oficial – o mundo da obra de arte. E, como afirma Maria de Fátima Gonçalves Lima (2006), ele

“transfigura um mundo real e, como tal, deixou de exprimir a descrição dos fatos históricos simplesmente, o texto artístico ganhou voz e pensamento, para também ser traduzido numa intencionalidade literária”. Esta intenção literária produz duas conseqüências apresentadas por Maurice-Jean Lefebvre em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (1980). “A primeira, é que esta linguagem se designa a si mesmo na sua materialidade e que a obra se anuncia (e se denuncia) como obra de arte: toda a linguagem literária é necessariamente figurada; ela é o indício da sua própria materialização” (p. 39). A esta realização metalingüística, este autor chamou também de conotação reflexiva que, segundo este crítico, consiste na “propriedade que advém ao discurso através da intenção literária, de se designar a si mesma enquanto discurso literário, enquanto literatura” (Idem

p. 39). A segunda conseqüência vai de par com esta materialização figurativa da linguagem. A obra chama para si novas significações, numa opacidade e pluralidade de interpretações. Esta polissemia abre possibilidade para uma plurissignificação, inclusive, significar as coisas do mundo, numa presença de um certo real que foi chamada de presentificação. (GONÇALVES, 2006)

A “conotação reflexiva” está enunciada em *A Casca da Serpente* na intencionalidade literária expressa na metaficção historiográfica que arranja a obra, ou em todo conjunto metafórico que compõe espírito do romance que, por ser, antes de tudo, literatura, reflete a si mesmo ao mesmo tempo em que realiza a presentificação de um espaço geográfico e humano real. Presentifica, artisticamente, a história de Canudos e de Antônio Conselheiro. Nesta criação, existe um mecanismo denominado “realizante-irrealizante”, defendido por Maurice-Jean Lefebve ao comentar a fascinante posição da “imagem mental que parece ganhar uma certa consistência e dá a impressão de estar prestes a ‘realizar-se’” (1980, p. 12). Aplicado ao contexto do romance *A Casca da Serpente*, esse jogo entre o real e o imaginário é expresso na metaficção historiográfica que enuncia uma verdade sobre o personagem descrito por Euclides da Cunha em *Os Sertões* e cria a metáfora da Casca da Serpente e outras histórias num jogo “ ‘realizante-irrealizante’ construtor de efeitos fascinantes, só encontrados no mundo da arte” (LIMA, M.F.2007, p. 80). Esses efeitos são estabelecidos por níveis diversos e complexos mecanismos, o que, segundo Lefebve (1980), provoca na obra literária um caráter de “duplo movimento: o primeiro, denominado centrífugo e pelo qual ela se abre ao mundo exterior e aos seus problemas e o segundo, centrípeto, tende, pelo contrário, fechar a obra sobre si mesma, a constituí-la como seu próprio fim e como seu próprio sentido” (LEFEBVE, 1980, p. 14).

Em *A Casca da Serpente*, a composição desse duplo movimento pode ser comprovada quando o narrador levanta dados presentes na história de Antônio Conselheiro. Ao apresentar dados da história de Canudos, das personagens e questões sociais da região, a obra produz um movimento centrífugo: levando os problemas da realidade à tona, num retrato realista. Nesse momento, o narrador deixa de lado a questão essencial da literatura e faz um desvio, aparente, do centro da questão do artístico.

Por outro lado, quando o narrador usa o mundo real, apenas como um ponto de partida para criar a metáfora da casca da serpente e construir um mundo metafórico, está diante do movimento centrípeto. Nesse momento, a arte é

manifestada como o centro da existência da metaficção que dobra sobre si mesmo, em puro objeto de linguagem. É o instante denominado de materialização da obra de arte e metaficção historiográfica.

3. ELEMENTOS METAFICCIONAIS HISTORIOGRÁFICOS EM *SETE LÉGUAS DE PARAÍSO*, DE ANTÔNIO JOSÉ DE MOURA

Das várias antonomásias que denominavam Benedita Cipriano, Santa Dica foi, de longe, a mais conhecida. Fincada no interior do Brasil, e de Goiás, ela viveu em uma época de dominação exclusivamente masculina, conseguindo, apesar disso, notoriedade e liderança.

O poderio dos coronéis e da Igreja Católica era evidenciado pelos inúmeros casos de mandos e desmandos, cabendo a parcela pobre, no caso, os sertanejos, a submissão incondicional. O conservadorismo era a marca mais acentuada dos que detinham o poder e, caso alguém ousasse contestar o que era determinado, receberia a ira dos grandes, pagando quase sempre com a vida.

Chamada por seus fiéis de Madrinha, Benedita foi uma das poucas vozes, com força de liderança e comando, capaz de fazer frente aos gritos massacrantes do poder constituído pela Igreja, pelos ricos e pelo Governo. Sua coragem, liderança e altruísmo acabaram por torná-la um mito. O interior do Brasil, assim como todo o resto, clamava por um motivo para a renovação e acentuação de sua crença, debilitada pelas constantes situações de abandono, tanto por parte do governo, quanto por parte de Deus. Um Messias seria, portanto, a redenção daquele povo sofrido e calejado pela insensatez dos poderosos. Messias de saias, sem o vigor dos fortes, sem a intelectualidade dos letrados, manso, assim como é manso o sertanejo.

Se a força da crença dos campestres era usada pelos donos do poder para a manutenção da ordem estabelecida, ela também o foi para o rompimento, ou pelo menos a tentativa, da hegemonia coronelista. A história de Santa Dica se confunde com a do sertanejo, tem basicamente os mesmos ingredientes e, na narrativa *Sete Léguas de Paraíso*, tem também o mesmo cheiro, de estrume e lama, o mesmo gosto, de barro suor e pólvora, a mesma cor, do céu e dos sonhos, e, principalmente, a mesma crueza, do mundo.

Situação semelhante à de outros grandes líderes religiosos como Antônio Conselheiro, Padre Cícero e, mais antigamente e distante, Dom Sebastião, de Portugal, foi vivida pela demiurga, pois levava sobre si a crença e a esperança de um povo sobre a vinda de um messias. Afora Dom Sebastião, que fazia parte do poder constituído, ou melhor, representava o próprio poder, os outros três citados se assemelham quanto ao contexto social e liderança e, sobretudo, na contestação da distribuição de rendas e de terras impostas pelo sistema. Antônio Conselheiro é, dos três, o que mais se aproxima da taumaturga, tanto que ela foi chamada de Antônio Conselheiro de saias e Lagolândia foi vista, por alguns, como a reedificação de Canudos.

Assim como Conselheiro, Dica alcançou uma popularidade muito grande e passou a ser uma verdadeira ameaça aos poderosos, que a perseguiram implacavelmente até conseguirem derrotá-la. A modo do profeta nordestino, Santa Dica queria fundar uma sociedade pautada em seus ideais, considerando principalmente a equidade social, a distribuição justa de bens, produtos e terras, sendo esta lugar de fraternidade, ou seja, a “terra prometida”.

Contudo, apesar das semelhanças, muitas diferenças podem ser percebidas na trajetória dos dois messias, de seus povos e, acima de tudo, de suas regiões. A divergência a ser abordada neste trabalho diz respeito às características naturais, talvez, mais evidentes das duas regiões: a aridez do sertão e a abundância de água do cerrado.

Apesar de a narrativa começar no ano da derrocada de Lagolândia, a história de Benedita Cipriano Gomes, Santa Dica, começa mesmo por volta de 1923, ano de seu nascimento. Desde seus primeiros anos de vida, Dica revela sua força telúrica e poderes que vão além da compreensão humana. De modos solitários, a menina mostra desde a fase pueril sua capacidade de conversar com os anjos.

Dica se faz mulher. Bonita e carismática.

O rosto é de deusa, perfeito – tão perfeito e refletindo tal frescor e tão grande viveza que, produzido por pincel de mestre, poderia ser exibido como a expressão mais bela da mulher. De estatura meã e olhos acesos de escuro fulgor, a cabeleira ondula-lhe cintura abaixo, negra, macia, abundante, sempre sensível, se ela anda, ao vaivém das ancas. (MOURA, 1989, p. 20)

Contudo, não era a beleza seu maior atrativo, embora fosse isso motivo de comentários entre as pessoas que a conheciam, sobretudo os homens, mas a energia e o mistério que emanava de seu ser, cobrindo e contagiando a todos que a cercavam.

Dica ganhou *status* de santa quando foi considerada morta, tomada por um mal estranho à capacidade de compreensão do povo daquela época. Santa Dica, no entanto, volta à vida. Alia-se a este episódio o fato da chegada de um “carneirinho de lã tão basta e branca que quase emitia reflexos de superfície brilhante” (MOURA, 1989, p. 29). Ananias, assim foi chamado. Seria o seguidor da santa, a acompanharia por toda a vida. Havia sido construída a imagem de Santa Dica.

Muitas pessoas chegavam à fazenda Mozondó, mais tarde, Lagolândia, trazidos pelas notícias dos milagres realizados pela demiurga. Chegavam todos os dias, às dezenas, enfermos, necessitados de toda sorte, para ver a santa e conseguir dela bençãos para suas curas e provento para suas carências. Ali chegavam, ali ficavam, e a fazenda foi ganhando dimensões de povoado. Lagolândia, República dos Anjos, Sete Léguas de Paraíso.

O povo constituinte de Lagolândia reconhecia em Dica sua líder suprema, incontestada. Buscava nela remissão para seus pecados, lenitivo para suas dores, cura para suas chagas, provento para suas despensas, água para seus cantis. Médica, curandeira, conselheira sentimental, tudo isso era Santa Dica.

Aquela local, surgido como que do nada, todavia, precisava de organização capaz de garantir qualidade de vida ao povo. Dica se encarregou disso. Leis estabelecidas por um “Conselho Espiritual” permanente, formado por anjos da “falange celeste”, e ditadas pela taumaturga, davam conta da administração local.

O sistema social era na forma de divisão igualitária, de trabalho e de produtos e bens. A demiurga era obedecida cegamente pelos fiéis e romeiros que se tornaram seus seguidores fiéis. Dica pregava a volta de um messias, Dom Sebastião, que destruiria o mundo, restando somente aqueles que pertenciam à ordem da República dos Anjos.

O messianismo de Santa Dica desencadeou, nos poderosos, entre eles religiosos, reações de defesa da “ordem” e uma forte campanha para destruir a liderança da santa foi instalada na região. Dica chegou a ser considerada uma comunista. “Lênin de anquinhas”.

Os primeiros atos contra a santa foram no sentido de denegrir a sua imagem. Depois, a investida que resultou no desfecho trágico: o fim de *Sete Léguas de Paraíso*.

Enquanto metaficção historiográfica, a obra *Sete Léguas de Paraíso* se mostra fiel à construção de um enredo embasado na História, sem perder, entretanto, as características da ficção. Aliás, o viés ficcional da obra se sobrepõe, e muito, ao viés histórico. A ficção de Antônio José de Moura transgride a história, mas não a desfigura.

Santa Dica, enquanto personagem, traz consigo o telurismo comum ao povo goiano. Povo chão, árvore, cerrado. A Madrinha mistura-se à terra molhada da chuva, à abundância fluviométrica do Rio do Peixe, ao orvalho da manhã, à água, fonte da vida. Santa Dica era, pois, isso: fonte de vida daquele povo sofrido.

3.1 Evidências da ficcionalização da história na obra *Sete léguas de paraíso*

Em *Sete léguas de paraíso*, o discurso adotado pelo narrador para a construção da trama revela uma mesclagem discursiva, na qual se funde o erudito, o coloquial, o regional na construção da tessitura linguística. Além disso, há uma relação muito coerente entre o fato histórico e a visão dada pelo narrador, pois foram selecionados os fatos mais relevantes dentre vários e dado a eles um aparato crítico, principalmente em relação aos mais favorecidos da sociedade da época, como as autoridades políticas, religiosas, comerciantes e latifundiários.

A forma adotada por Antônio José de Moura enfatiza o que Gerschman e Vianna (1997) denominam de democracia, visto que esta, por si só, não garante tratamento político justo com as coisas públicas e nem distribuição equitativa de bens. Portanto, não dá garantia total ao indivíduo, pois visa à competição, depende das mudanças econômico-sociais. Logo a democracia passa a ser uma hipótese. É o que se denomina de democracia liberal, buscando a melhor forma de governo, divergente da grega, pois esta via a sociedade democrática como auto-suficiente. A política na obra é tomada como uma entidade falida, sem capacidade de dar auto-suficiência à população, e quando esta busca novos meios para se manter, aquela faz uso da coerção para manter o domínio sobre a situação.

Para Bakhtin (2004), a relativização da verdade e do poder dominante gera o riso, e ao ridicularizar tudo o que se arroga de uma condição imutável,

transcendente, definitiva, celebra-se a mudança e a renovação do mundo. Dessa forma acontece com *Sete léguas de paraíso*, ao ironizar uma verdade absoluta criada pela Igreja e pelo Estado.

Ao criticar comportamentos e valores de determinados entes da Igreja Católica, evidencia os aspectos mais bizarros, mínimos, desmascarando aquilo que seria totalmente condenável para os princípios bíblicos e dogmáticos, mas que são feitos na maior comodidade. Essa crítica aos aspectos incontestáveis mostra como o tempo corroeu a totalidade das coisas e do ser, visto que não se encontra as grandes sínteses imortais, auto-referentes. Para Ricardo Timm de Souza (1998), essa perda de totalidade conduz à solidão, pois o conceito de “verdade absoluta” pode ser perdido e pode também acontecer uma ruptura separando de forma intensa o antes e o depois. Para tanto,

O ser humano é uma fagulha de existência: sua frágil vida de canção pensante, sentinte, existente, consiste na ocupação de um determinado e muito específico intervalo de sentido. É ali que se pode conceber o sentido: na não-solidão do escape à Totalidade; é ali que, em última análise, nenhuma hipocrisia sobrevive, nenhuma pode sobreviver infinitamente, se lhe for dado tempo para encontrar-se com sua própria solidão. Nada resiste humanamente ao convite humano de intervalo, a não ser a desumana redução desse convite a uma função de algum tipo de construto racional, a não ser a negação a este convite que significa mais do que o alcançar-se à eternidade domesticada; a inclinação à sedução da Totalidade. (SOUZA, 1998, p.161)

Ao falar do padre Rafael Hortiz, logo nas primeiras páginas do romance, o narrador mostra-o como um clérigo de comportamento questionável, sobretudo, quanto ao celibato. Elegante, jovial, orgulhoso e narcisista, fazia questão de expor a sua figura, receber agrados das mulheres e recompensá-los. O alibi era os agradinhos devotos, dos quais o padre se deliciava. Ao relatar isso, o narrador usa uma determinada dose de ironia para referenciar a inocência da população quanto aos acontecimentos. Assim, as solteironas iam à igreja com a desculpa de arrumá-la ou levar oferendas, mas iam mesmo era para encontrar com o tal Hortiz. Para livrar a sua consciência de culpa, pensava sempre: “Quem iria, pois prestar atenção e deitar olho de malícia onde não havia pecado, ou se houvesse era pecado só no pensamento, como certa vê em que, temerária ou insinuante, afogueada e cheia de subentendidos” (MOURA, 1989, p. 10).

Padre Rafael Hortiz, possuía ideias contraditórias, pois agia de acordo com situação, como lhe era conveniente. Ao que se percebe ele tinha

Uma identidade móvel, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987).

É definido historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente. (HALL, 2006, p. 13)

Referente à gula, condenada pela Igreja, o romance enfatiza a figura de frei Muller, que adorava ‘trincar um franguinho’ e só faltava entornar o vinho durante a celebração. Por causa disto, e da idade avançada, a confusão com as passagens litúrgicas e os cochilos eram coisas frequentes em sua rotina. Percebe-se que a idade dos padres também era algo questionável, pois eram conservados no sacramento até não conseguirem exercer suas atividades básicas. O fato de eles possuírem experiência não era o suficiente, pois lhes faltava o vigor físico. A situação geraria uma crítica acerca dos padres, que passariam a ser vistos como meros consumidores, sustentados pelos fiéis, uma vez que não “trabalhavam” para tal. Além disso, enquanto deveriam se preocupar com a sociedade, preocupavam-se apenas consigo. A gula, condenada pela a igreja, é, de certa forma, uma prática dos clérigos. Esta atitude exemplifica a fala de Hall, visto que este personagem não tem uma identidade fixa, mas que a modifica (santo diante dos servos e beberrão quando estava só) de acordo com as conveniências.

O discurso adotado pela Igreja para acabar com a soberania de Santa Dica foi o mais dissimulado possível, pois desejava a destruição daquela mulher que ‘ameaçava’ a soberania dos dogmas católicos e do poder político da época. D. Emanuel, não querendo se expor, cria desculpas para forçar e estimular em outras pessoas, seus companheiros inferiores, a caça, a perseguição. “Compreendo, Padre, mas oficialmente não devo me envolver nesse assunto” (MOURA, 1989, p. 11). Estas palavras de D. Emanuel deixam implícitos, quase explícitos, os seus interesses diante da hipoteca do seminário e do palácio episcopal junto a Mutualidade Católica, além do fato do desejo da construção do educandário do Bonfim. Assim, a máscara é colocada para enganar a sociedade e trazer bens para a Igreja. Apesar do desejo de acabar com a ‘feiticeira’, D. Emanuel pede cautela para que não ocorresse o que já ocorrera com movimentos messiânicos anteriores, como o de Padre Cícero, em Juazeiro do Norte, que causou grande alvoroço.

Os religiosos da época ansiavam pela captura de Dica, pois após o seu aparecimento e veneração por parte da população, a romaria de Trindade diminuía cada vez mais. Como a igreja queria ficar livre de qualquer condenação e/ou censura, ela pede para que outros atuem por ela:

Restava, portanto, à Igreja, insistia o bispo, apenas alertar, abrir os olhos das autoridades, insinuar-lhes o caminho a seguir, para evitar desgaste junto aos fiéis, para não se surpreender mais tarde enredada em inúteis querelas, por ser de antemão impossível saber aonde as coisas chegariam, embora não visse por enquanto necessidade de medidas extremas. Mas admitindo que o emprego da força soasse inevitável de uma hora para a outra, sua excelência reverendíssima só esperava que não se cometessem ali os mesmos erros registrados em Canudos, por culpa dos quais a figura do Conselheiro só agigantara, transcendendo o tempo, amotinando as gentes (MOURA, 1989, p. 12).

A preocupação da igreja com a hegemonia ameaçada pela suposta Santa chega aos extremos: o medo de perder a soberania para um ser ‘comum’, sendo ela uma instituição tradicional. Para a garantia da hegemonia, o poder tem de se manter de qualquer forma, mas com sabedoria, para que a situação não reverta contra o centro, pois pela falta de sabedoria, ‘anônimos’ foram endeusados. Assim, a igreja é dessacralizada, vista com um órgão corrompido/corrompível. O autor de *Sete léguas de paraíso*, porém, evidencia que o movimento ocorrido em Lagolândia é praticamente irrelevante frente ao acontecimento de Canudos, fato minoritário.

Nesses eventos messiânicos é pertinente ressaltar a interpretação distorcida da visão de Foucault (*apud* HALL, 2006) sobre o poder disciplinar, visto que tanto em Canudos quanto em Lagolândia o objetivo dos detentores de poder ameaçados pelo declínio era fazer com que a sociedade seguisse as regras impostas por eles. Eles não viam a disciplina como uma forma de manter o equilíbrio social, contudo, principalmente como uma maneira de coerção.

Padre Ortiz fica euforicamente feliz ao receber respaldo de D. Emanuel para a segregação de Dica. A descrição feita desse momento mostra-o como um verdadeiro irresponsável, impossibilitado de raciocinar sobre as consequências de sua atitude, saltitando um desejo egocêntrico, sagaz, maquiavélico. O padre ainda fala com monsenhor Confúcio Jorge Amorim, professor de história do Liceu e amante de guerras, contudo já estava com as ideias fracas e confundias as histórias e os guerreiros, ora invertendo, ora misturando os heróis e os fatos, até mesmo com as batalhas bíblicas. O fato de gostar de guerra fez do monsenhor amigo do coronel

Peixoto Barbosa. Este, por sua vez, admirava do conhecimento livresco daquele, e ainda lamentava o fato do mosenhor não ter escolhido o militarismo, em vez do sacramento. Isso comprova que aspectos divergentes na sociedade acabam por se relacionar de modo bastante irônico na obra: igreja e militarismo, aparentemente divergentes, complementam-se e, juntos, pregam, o falso moralismo dessas instituições: prega a paz, mas apóiam a guerra; pregam a ordem, mas promovem desordem.

Para Maraschin e Pires (2008), quando se reflete sobre a experiência religiosa, deve-se levar em conta que essa está ligada as perspectivas sociais, políticas e econômicas, e que as instituições vigentes e determinantes da forma da sociedade são como fruto da modernidade, na qual se insere, naturalmente, o Estado, a Igreja, a Universidade (ou educação), o Exército, e os papéis políticos e econômicos.

Dessa maneira, baseando-se na relação hegemônica de Igreja, Exército e Estado, vê-se que a personagem que resume essas funções, com ênfase na sandice daqueles que as praticam, evidenciando que não conseguem dominar a si próprio, assim como já simboliza seu nome, Confúcio – confuso, desprovido de razão, lógica. Esse trocadilho é só para reforçar a crítica feita à mistura de órgãos de diferentes funções, mas que se unem para aumentar o poder adquirido, agora imposto.

Quanto ao aspecto financeiro, os padres tentam tirar proveito de tudo, principalmente quando se trata do padre Estilac Ulhoa, buscando recursos financeiros em todas as oportunidades possíveis, até mesmo com pedágio, pois tinha posse de estradas junto com o poder político. Portanto, vê-se que, segundo Baumam (1998), a ação humana não se torna menos frágil e errática, porém, é o mundo onde se insere e procura se orientar visto com essas características cada vez mais acentuadas. Logo, uma vez que os dogmas religiosos pregam a fé, a humildade, a caridade, e a benevolência, em Lagolândia esses preceitos eram totalmente contrariados, em vez de preocupar com o bem-estar social e da moral da igreja, o pároco estava interessado em dinheiro, poder, soberania, riqueza e status. Do mesmo modo, se refere à morte de Deus, mas “como outro, a alteridade mesma de um universo cujos limites não mais se conhece, cuja ordem se faz e se refaz em equações sempre mais complexas e incompletas ou indecidíveis” (WESTHELLE, 2008, p.16). Mais uma vez chega-se ao que Hutcheon denomina como paradoxo.

No geral, a obra ridiculariza a Igreja Católica, colocando-a como uma entidade falida, desmoralizada, só superfície, sem consistência, por isso os meios profanos a sobrepõem com facilidade, e para se manter no poder faz-se necessário até mesmo a coerção.

Antônio José de Moura compara os homens do cerrado goiano aos sertanejos da obra de Euclides da Cunha, *Os sertões*, evidenciando-os como produtos sofridos do meio. Assim como a caatinga, a terra seca é castigada pelas intempéries da natureza, o cerrado, de outras formas, também o é. O sertanejo ainda mais: pelo seu serviço, pelo sol, pela exploração autoritária, tornam-se verdadeiras caricaturas.

O fato de ser ludibriado, na maioria dos casos, pela supremacia política e a religião católica, faz com que esse sertanejo se bandeie para o lado daquele que lhes propõe igualdade, humanidade, mesmo que as condições físicas, financeiras, sociais e culturais sejam menos favoráveis, mas que tenha alguém para ouvi-los, entendendo os seus anseios, suas angústias e reivindicações. É nesse ensejo que surgiu o mito de Santa Dica. Mito que nasceu do povo, era a voz dele, posicionava-se, sempre que preciso, em favor dos menos favorecidos, além de pregar e idealizar uma vida fraternal e igualitária. Assim como outros revolucionários messiânicos, Dica fez com que o povo se evadisse para a busca de uma possibilidade melhor, mesmo que isso só se desse em uma dimensão mais ampla, ou seja, espiritual. Vale questionar por que não seria a Igreja Católica esse refúgio, se pregava dogmas de uma sociedade justa perante o homem e a Deus? Essa entidade estava cercada pela ostentação, luxo, poder e soberania, portanto não tinha um vínculo direto com os seus fiéis, estes eram relegados como dependentes de favores espirituais da igreja e não o contrário. A condução da Igreja endossa os movimentos messiânicos, constituídos, quase sempre, por seres simples, que pregam a liberdade e que se une ao povo, em prol deles, para que, juntos, possam vencer os obstáculos encontrados nesse mundo.

Para Ernest Gellner (1992, p. 14)

A essência da religião não é a persuasão da verdade de uma doutrina, mas sim o compromisso com a posição intrinsecamente absurda que, segundo ele é ofensiva [...] para existirmos, temos de acreditar, e acreditar em algo terrivelmente difícil de acreditar. Não podemos existir apenas por acreditarmos em algo plausível. É esta a particularidade existencialista que liga a fé à identidade mais do que a evidencia.

Contudo, quando se trata de *Sete léguas de paraíso*, percebe-se exatamente o contrário. As pessoas buscam comprovar a sua fé a partir do plausível, daquilo que está acessível a eles e pode ser visto e tocado, algo que eles não conseguiam sentir no catolicismo, visto que se buscava a metafísica, o inacessível. Esse fato possibilita uma rápida aglomeração de fiéis ao redor da demiurga, seguindo os seus conselhos. O que é corroborado por Ernest Gellner (1992), quando apresenta a fé como uma celebração da comunidade.

É de suma relevância ressaltar que os movimentos messiânicos, como o de Santa Dica, retiram elementos básicos dos dogmas católicos e os revestem de nova personalidade, dando-lhes originalidade, alterando o discurso base. No caso de Benedita Cipriano, o fato de ser chamada madrinha, parodia o catolicismo, que põe Maria, mãe de Jesus, como mãe do povo.

Um fato que leva ao ápice a santificação da beata aos olhos do povo foi a sua suposta morte e ressurreição, fazendo, de certa forma, intertexto com a ressurreição de Lázaro e do próprio Jesus Cristo. Ela cai doente, até os médicos já tinham desenganado-a, ficara esquelética, semimorta, somente respirava. Depois de certo momento nem o coração batia, fora considerada morta, mas quando já se preparam para dar-lhes o banho dos defuntos, ela pisca, fazendo-os sentirem alucinados, contudo colocam-na no caixão para ser velada e enterrada no dia seguinte. Todavia, demoraram três dias para fazer o enterro e só no terceiro dia é que ela acorda, dizendo que estava com sono, que tinha dormido muito e precisava se alimentar. Foi um susto geral no primeiro momento, mas logo foi denominado milagre. Enfim, Antonio José de Moura faz de um relato da vida de Dica uma verdadeira paródia da ressurreição de grandes nomes bíblicos. O cordeiro, símbolo cristão-católico, após a 'ressurreição' da santa, é dado a Dica pelas próprias mãos de Nossa Senhora da Conceição, no dia que se comemora essa santa. Esse carneirinho seria o seu

amuleto, o guia da Santa. Esse bicho é tido como se fosse antropomorfizado, ou se fosse mesmo uma entidade espiritual, pois não berrava. Esse carneiro representaria a passividade do rebanho apascentado pela demiurga. Com a chegada de romeiros, em Lagolândia, os conflitos começam a se atenuar, os que detinham de poder queriam que a moça e seus seguidores saíssem dali, pois os coronéis tinham medo de ter as terras. Para que a soberania e a ordem fossem mantidas lançariam mão dos recursos necessários, o coronel Setembrino de Sá a qualquer

aborrecimento disparava a gritar “com seu vozeirão tonitruante, esmurrando o peito e perdigotando o ar: Aqui, cambada, quem manda sou eu; quando quero eu faço, eu relampejo, eu trovejo, eu chovo (MOURA, 1989, p. 32).

Apesar de políticos e religiosos católicos temerem Dica e seu séquito, no primeiro momento, tentando uma saída mais viável, ensaiando discursos como: “se for a vontade de Deus não podemos botar fora essa gente para fora assim na bruta” (MOURA, 1989, p. 30-31), o final da terra santa não foi pacífico.

Ao mostrar a divergência de classes e os desejos implícitos nas ações dos poderosos, faz-se um intertexto com a fábula do lobo e da ovelha, além da história bíblica da paciência de Jó diante das provações que Satanás o propiciou. Relata-se a impossibilidade do homem se tornar um ser angelical, puro, pois todos que tentaram fugir da corrupção mundana acabaram sofrendo consequências graves, como foi o caso de Jesus, que foi crucificado, e dos mártires e bondosos que acabaram manipulados, enganados e devorados pelos mais fortes, pela lei de seleção natural.

Os algozes da santa são apresentados de forma caricata. A descrição do coronel Hermógenes Bastos, o Bastinho, é feita de modo irônico, ridícula: era baixinho, fama de brabo e mão-aberta (somente com os rabos de saias), fiel aos amigos (menos nos assuntos de alcova). Essa descrição se aproxima da teoria defendida por Bakhtin (2004), pois trata-se de um corpo em processo, em metamorfose, em permanente relação com a natureza e com a incessante dinâmica de morte e rejuvenescimento. Este ser se interessa por Dica e esta nem importa com a relevância daquele homem para a sociedade e despreza-lhe a corte:

Jogara-lhe na cara, entre laivos de deboche, a sua nomeada de mulherengo à-toa, ‘desconfia, coronel’, ela disse, ‘o seu dinheiro pode tapar a boca do mundo, mas não consegue esconder os pé de galinha que enginham o seu rosto, dê só uma olhada no espelho, vovô, e queira me dar a benção’. (MOURA, 1989, p. 37)

Essa recusa e humilhação trouxeram como consequências para Dica um forte rival, corroído de raiva, de desejo de vingança, pois ninguém o desafiava, principalmente mulheres, o que fez com que Bastinho se aliasse ao padre Hortiz para acabar com a soberania da taumaturga. A partir de então, espalha-se, pela cidade, impressos acusando Dica de

anarquista, espiritista, maximalista, feiticeira, pêmula da igreja, praga do Cão, desgraça do povo, agente do Mal, êmula da igreja, inimiga da ordem, protodemagoga, Antônio Conselheiro de Saia, Lenine de Anquinhas, iladeadora da boa fé pública (isto mesmo: 'Abaixo a Lenine do Sertão!' 'Morra a Conselheiro de Saia, que ilaqueia a boa fé do povo!', etc.), falsa santa, santa das Arábias, catimbozeira, destruidora dos lares, demolidora da fé, cancro das famílias, exploradora de incautos, princesa de Sabá, besta de Sabaão, quenga do Anticristo, sócia do diabo, excomungada e erege. (MOURA, 1989, p. 38).

A sociedade que repetia as ofensas publicadas pelos reacionários sequer sabiam a significação dos palavrões que pronunciavam, tais como 'Loudun'. Revela-se assim a falta de identidade própria da sociedade, visto que tomam para si idéias de reacionários, mesmo sem saber se essas são mesmo boas. Os boatos e as fofocas só aumentavam, graças às irmãs igrejeiras, aos pichadores, panfleteiros, etc. Esses faziam questão de divulgar as idéias desfavoráveis ao poder de Dica, só pelo prazer de passar para frente o que ouviu. Além disso, o fato poderem fazer revolta sem o auxílio de Bastinho e padre Hortiz os alegravam, pois queriam fazer revolução sem se sujarem, sem serem os culpados.

Esneest Gellner (1992), ao falar de religião e política mostra o oportunismo político conduzindo às ligações mais bizarras e, taticamente, os alinhamentos doutrinários e políticos se mostram muito mais complexos que se imagina, principalmente pelo fato da fé ser baseada em três oponentes fundamentais: o fundamentalismo religioso, o relativismo e o racionalismo iluminista.

Retomando o pensamento socialista, de sociedade igualitária, sem preconceitos e algazaras, Dica promoveu uma campanha para que seus seguidores não bebessem bebidas alcoólicas e que as terras fossem divididas de acordo com a necessidade de cada família, para que todos possuíssem condições básicas de sobrevivência. Nesse caso, repartiam-se o que tinha, para que a comida chegasse aos romeiros ali residentes, presentes.

Como a igreja, na pessoa de padre Hortiz, não vai se assossegear diante da situação de perda de soberania, o clérigo chega a Lagolândia se passando por jornalista, mostrando interesse pela história da demiurga, e quando chega à casa da santa já sabe até demais sobre o que se passa por ali. Vendo o ritual de transe de Dica, resolveram testar se não era fingimento, perfurando-lhe os dedos com alfinetes e agulhas. Se a igreja era tida como o centro para desvendar mistérios espirituais, nesse caso ela falha, deixa a dúvida sobrepor-se a concretude dos fatos. Por não conseguir explicar aquilo que propuseram, tentam explicações para o campo da

bruxaria, “ficara verazmente demonstrada e cabalmente comprovada pela insensibilidade da feiticeira aos alfinetes e agulhas em sua pele” (MOURA, 1989, p. 47).

Moura critica a lentidão dos Correios da época, pois se um doente escrevesse para a demiurga, já no fim de sua vida, era melhor nem escrever, a demora que existia para que as cartas chegassem ao seu destino, no lombo dos burros, era tanta que já chegavam depois da hora, “o que faz provável que num caso ou outro faltasse à enfermidade paciência para esperar as mezinhas, mas nem por isso deixava de morrer murmurando – confio em ti, Santa Dica!” (MOURA, 1989, p. 60).

Quando se trata da questão familiar, Dica dá alguns conselhos um tanto fora dos padrões da época. Se a mulher buscasse conselho para que o marido se livrasse dos vícios, aconselhava-se que esperasse, mas não muito, porque se demorasse mais de um ano o conselho era radical: “desista dele, minha filha, siga a sua consciência, amando, amando sempre, fêmea não vive sem macho, mulher não passa sem homem” (MOURA, 1989, p. 61). Se a masculinidade do marido estava ameaçada, que garrafada para ele, mas se fosse frouxidão crônica, a madrinha dava logo o aviso, “em tudo e para tudo, inclusive a fidelidade, ó menina, há limites e prazo de carência” (MOURA, 1989, p. 61). Quanto se tratava de tomar remédios para curas, não adiantava se o ser não tivesse fé, esperança, poderia fazer de tudo que não resolveria. Mas se o assunto era a morte, era tudo contabilizado de acordo com as atitudes do indivíduo, já que a morte era vista como um acerto de contas com Deus. “Ora, quem paga mais rápido os débitos entra na posse mais cedo. Se tal norma vale para a terra, quem dirá então no céu, para onde quem vai de mudança tem que estar quite com Deus, lá o acerto contábil se faz por cada fração, tanto pecou, paga tanto, tudo dentro da tabela, tudo conforme os conformes, não há taxas imprevistas nem jurinhos perdoados, não se comutam as penas nem se majoram os castigos” (MOURA, 1989, p. 61).

Os ensinamentos de Dica, referenciados nas citações retro, demonstram pleno interesse pela igualdade feminina, além de evidenciar a falta de fé do povo que só pensa em pedir e não age para realizar. Assim, a vida humana é produto de barganha, que necessita de boas ações aqui na terra para que na morte possa usufruir de bons frutos. É pertinente perceber a coerência entre a divindade e terreno, porque enquanto aquela é justa, este é fugaz.

Obstantemente, aplicando-se a teoria de Bakhtin (2004), observa-se que o riso, do cômico, gera a paródia, visto que subverte a ordem pré-estabelecida, pelo deboche, pela sátira da realidade. Nesse sentido, “aspecto festivo do mundo inteiro, em todos os seus níveis, uma espécie de segunda revelação do mundo através do jogo e do riso” (Bakhtin, 2004, p. 73). Portanto, a paródia compreende justamente esse universo de inversão, de deslocamento, de contradição, de dessacralização, próprio da metaficção historiográfica. O palco que encena a paródia, o riso e o cômico, segundo Bakhtin, é o da vida privada, sendo comum a todos os homens, aquele em que não há regras, tudo é permitido, inclusive o grotesco, o obscuro; contrário, justamente, do que apregoa a cultura oficial cerceadora.

Quando se refere ao tempo, o narrador revela, na voz da personagem demiurga, uma crítica àqueles que esperam que tudo venha até si sem nenhum esforço. Portanto, se o tempo é precioso para os homens, imagine para as entidades divinas. Dessa forma, elas menosprezam aqueles que vivem à espera das horas, em função do relógio.

Baseando-se na idéia das águas santas do Jordão, Dica começa a indicar tratamentos com as águas e as especiarias do rio. Para problemas femininos ela receitava: “para regras tão difíceis, Dononha apanhe de olhos fechados, antes que o sol se levante, três pedrinhas do Jordão, faça com elas um chá, beba três xícaras de noite, passe uma xícara nas partes, que o corrimento melhora e o cheiro some das ditas” (MOURA, 1989, p. 63). O Jordão aqui retratado é o Rio do Peixe, que a demiurga o batizou como o rio santo.

Os dias santos defendidos e guardados pela Igreja Católica também foram seguidos pela ‘santa’, mas não os mesmos, foram criados, além dos já existentes, alguns próprios do reduto. Nesses dias os seguidores daquela entidade messiânica não poderiam trabalhar; de forma alguma poderiam visar a lucros materiais naqueles dias. Isso gerou descontentamentos por parte dos empregadores, que se viam ameaçados pelos dias santos, pois nestes dias os seguidores não vinham à mão-de-obra. De modo bem sutil, nota-se uma crítica às pessoas que se escondem debaixo desses dessas datas para não ter que trabalhar. Muitos vivem dos feriados que enfeitam o calendário, pois a vida para eles é apenas curtição.

Para que haja um melhor entendimento da atitude daqueles que estavam no poder, vale ressaltar que

o novo capitalismo colocou as novas gerações na condição de lutar pela sua vida imediata, fragmentária e individualmente. Agindo assim, curvou os indivíduos às necessidades do processo de acumulação capitalista, à lógica de mercado, ao mesmo tempo em que impede de perceberem-se coletivamente diante de sua genericidade. (FREITAS, 2005, p.56)

Com isso, as pessoas lutavam pelo mesmo ideal, porém, cada um tinha o outro como inimigo. No caso da pregação da palavra divina, essa era insignificante, visto que se partia de uma mulher, não estava ligado aos dogmas do catolicismo, e, por fim, não trazia lucros para os latifundiários, comerciantes, além de tirar os fiéis da igreja, sendo estes quem a mantinha.

A mulher, nesta obra, é vista tanto como sinônimo de libertação, de dedicação aos bens sociais, impondo/construindo o seu lugar na sociedade, como no caso de Dica. Já como um ser totalmente submisso aos olhos do marido, que não pode ouvir a voz do marido e entra em desespero, como no caso da 'gordíssima' esposa de Setembrino de Sá.

As amizades da sociedade coronelina se mostram bem interesseira, aparente, efêmera. No caso de Elói, um homem bem relacionado, inteligente, mas que de repente tudo começa mudar ao seu redor, as pessoas o evitam. Dessa forma, as relações são vista como negócio, algo lucrativo, além de serem tratadas no cabresto, conduzidos pelos mandatários.

O discurso utilizado para relatar sobre as fofocas, os boatos, segue o mesmo padrão das faladisses, o narrador parece não querer se responsabilizar pelos fatos narrados, por isso os coloca como "correm boatos", "e com ações que tais, consoante os zunzuns que zunem por aí". Assim como toda nação precisa de um exército, o Reduto dos Anjos também precisava do seu, mas ao passo que não sabiam o que era direita e esquerda, a santa amarra uma palha em um dos pés dos seus soldados para que eles identifiquem os lados na marcha, dessa forma, os fiéis seguiam: pé-com-palha, pé-sem-palha.

A ingenuidade e o desprovir de conhecimento aparecem na figura dos sertanejos seguidores de Dica. Estes eram desprovidos de conhecimentos escolares, mas buscavam aguçar seu fanatismo espiritual na figura da demiurga. No geral, os seguidores de Dica relatados na obra eram pessoas de pouco conhecimento intelectual, de média à baixa condição financeira e que acreditavam que só pela força do trabalho e pela razão era impossível conquistar o espaço almejado na sociedade.

Ser tratada como parteira também era um dos títulos da santa, os fiéis a via como a manejadora, a de interruptora de mortes de mães e bebês. A fé dos seguidores na venerada parteira a transforma na madrinha unânime do reduto. As crianças lhes eram dadas ao batismo que, contudo, era um sacramento realizado na igreja católica: todos os sacramentos com execução destinados aos padres, na verdade, quem os realizava no Reduto dos Anjos era a santa, encontrando, assim, mais uma confusão com a Igreja.

Ao se referir ao latim utilizado pelos padres, a obra ironiza a soberania daqueles que a usava, mas que não conseguia entendimento do público. Usavam-na pela imposição do clero pensando no *status* da mesma, todavia não visavam ao aprendizado dos seus seguidores no primeiro momento, além do fato de terem trabalho dobrado, pois tinham de repetir o dito em português:

Se houvesse alguém de maior atino ali decerto perguntaria para que aquela língua morta de padre se esse mesmo em seguida traduzia a invocação que os confirmandos prosternados e de mãos postas recebiam, O Espírito Santo desça sobre vós e a força do Altíssimo vos guarde dos pecados. E assim seguia (MOURA, 1989, p. 78).

O discurso paródico usado pelo narrador de *Sete léguas de paraíso* condiz com o conceituado por Hutcheon (1985), pois visa incorporar e desafiar aquilo que parodia, reconsiderando a ideia de originalidade. Deste modo,

A paródia é o análogo formal do diálogo entre o passado e o presente que, de maneira silenciosa, mas inevitável, vai ocorrendo [...] é assim que se pode dizer que, em sua forma e em sua contextualização explicitamente social, as construções paródicas pós-modernas se equiparam a desafios contemporâneos no nível da teoria” (HUTCHEON”, 1991, p. 46).

A obra de Moura, no capítulo XV, faz um intertexto com a novela *Dom Quixote*. Relata o metodismo de Osório Santos em suas andanças, vestindo-se como um cavaleiro medieval, de acordo com a situação, pois mesmo velho na idade, tinha mentalidade e aparência de jovem; falava castelhano; vivia em devaneios; falava dos antigos imperadores e dos clássicos literários; e fazia uma boa confusão religiosa nessas situações. Essa retomada é o que Hutcheon (1991) vai denominar de reelaboração crítica sem um retorno nostálgico, denominado de ironia.

No momento das audiências as pessoas tinham se vestir com o máximo de rigor possível, linho de melhor qualidade, engomado, cabelo e barba bem feita,

permanecerem limpos, e não poderia ter manchas de suor, mesmo se o sol estivesse fortíssimo. Como a população de Pouso Alto era muito simples, tiveram que se adaptar à situação, vestindo roupas desconfortáveis e passando por vexames quando não se portavam como se propunha.

Na obra tem-se uma sequência de descrições pejorativas das personagens, tais como ‘nanico alopata’, ‘bastardinho’, ‘vozinha aflautada’, ‘magrez cadavérica’, ‘rosto comprido e nariz de tucano’, ‘personalidade de borra’, ‘temperamento de maricas’, ‘inclinação a xibungagem’, ‘maria-vai-com-as-outras’. Estes adjetivos são utilizados para ridicularizar seres que não estavam no centro, mas que bajulavam os que se encontravam. Portanto, não possuem um caráter íntegro, pelo contrário, são vistos como seres disformes, caricaturescos.

Quando se trata do personagem Gama, observa-se uma ridicularização de seu metodismo. A partir do momento que ele começa punir os coronéis, vistos como intocáveis até então, as pessoas passaram a criar boatos e fofocas acerca dele. Portanto, as pessoas que fogem do vínculo do centro, mesmo estando em uma situação privilegiada, não são aceitas, são excluídas, criticadas. Criticavam até mesmo a intimidade de Gama com sua esposa, com hora certa para começar, terminar e se lavar:

– Cara-metade, é já!
e atirava sobre a brancona de pernas abertas, esperando. Entra nela, dá aqueles tremiliquinhos de galo, o olho do coração fechado, o direito de vigiar o tique-tique dos ponteiros, dá outro tremiliquinho e finalmente anuncia, desmontando-a,
– Cara-metade, o nosso prazo venceu, queira levantar-se, vamos nos lavar. (MOURA, 1989, p. 108).

Alguns dos personagens excêntricos são caracterizados, de certa forma, zoomorfizados, como é o caso daqueles que agem como galos, cavalos e cobras. Mas quando o narrador se refere ao personagem Salim, a coisa parece mais séria: ele nasceu com um cupim na nuca, era corcunda, com chifres, e se o ameaçavam com o laço ele ficava furioso:

danava a mugir, a correr, a escoicear; para mulher não ligava, mas se visse uma vaca de jeito ficava todo influído, partia para cobri-la, quem quisesse morrer que tentasse lhe impedir o intento. Comia muito capim, ruminava, e por várias vezes quis fugir, juntando-se a boiadas de passagem, mas invariavelmente laçado era devolvido aos seus a poder de ferroadas (MOURA, 1989, p. 119).

Essas passagens da obra, assim como outras, enfatizam o poder imaginário do autor em recriar os mitos populares da época, pois traz as lendas para a verossimilhança da narrativa de modo espetacular.

O conflito entre a Dica e seu séquito com os políticos e religiosos, aumentava gradativamente, e piorou quando ela decidiu proteger a Coluna Prestes. Vendo que a situação só piorava para o lado dos que detinham o poder, começaram a organização para a destruição do Reduto, relatada pelo narrador como uma retomada ao fato de Canudos. Porém, para revelar a concretização da sagacidade para destruir a organização de Santa Dica, será necessário um tópico específico.

3.2 Santa Dica: o poder da água na construção da narrativa e do sonho de um povo – Uma complementação simbólica à visão metaficcional historiográfica

Visto que o foco central da pesquisa é a metaficção historiográfica, elucidando o construto literário a partir de fatos cristalizados pela história, a semiótica surge como um reforço neste estudo para extrapolar os limites existentes entre o discurso da história e o discurso da literatura. Isto serve para reforçar a idéia de que a ficcionalização da história ou metaficção historiográfica tem o poder de subverter a história tradicional.

No final da trama de *Sete léguas de paraíso* tem-se uma recriação da passagem de Moisés pelo Mar Vermelho, mas com um desfecho diferente ao dado na Bíblia.

– Ao rio! Completando a desesperada convocação com um ardil, que custaria tantas vidas, vazado nessas palavras: – o que aconteceu aqui, minha gente, é que a Madrinha caiu em transe e o anjo encarnado nela tá dizendo que a nossa salvação é pular no Rio Jordão, o Rei-de-Valia Sueste acaba de falar que é preciso ter coragem, nada de medo, os anjos vão ajudar na travessia. Ao rio, ao rio, ao rio se transformou num eco reproduzido de boca em boca, e então a torrente humana, num ímpeto de elefantes enlouquecidos, jorrou em direção ao Peixe-Jordão, decerto fadado a abrir-se como o Mar Vermelho a Moisés, dando passagem à judiada gente de Deus. Contudo, nenhuma nuvem de escuridade semelhante à do Êxodo baixou do céu plúmbeo e carrancudo, pra confundir e cegar o inimigo, agora em marcha forçada, enquanto, rugindo, estabanada, atropelando-se, a vaga de fanáticos corria que corria, e ia se precipitando do barranco. (MOURA, 1989, p. 277-278)

Como a metáfora das águas, de travessia, é marcante para a elaboração da reconstrução da história, analisar-se-á como Antônio José de Moura constrói essa versão do que poderia ter acontecido com a demiurga e seus seguidores em Lagolândia.

3.2.1 A multisimbologia da água

A água, matéria, carrega simbolismos vários. No entanto, líquida, não possui forma definida, assumindo a forma do continente em que está condicionada, ou na forma em que se apresenta: chuva, orvalho, neblina, garoa. A simbologia da água está, portanto, condicionada a sua apresentação, não possuindo, então, uma simbologia definida, própria, acabada. Depende, o simbolismo da água, inclusive, da região em que ela se encontra, ou se mostra. Nem sempre se pode, de forma engessada e única, atribuir a mesma representação a águas de distintas regiões, mesmo que elas, as águas, se apresentem de forma semelhante ou igual. As que chegam ao nordeste brasileiro, depois de uma longa estiada, certamente, trarão consigo simbolismos e representações diferentes das que banham o centro-oeste, que, normalmente, dão o ar de sua graça durante, pelo menos, seis meses do ano.

A força da personagem Santa Dica está ligada diretamente à força da água, e o simbolismo de um se imbrica no de outro. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 15), “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência”. Porém, enquanto elemento paradoxal, a água se firma em duas vertentes: fonte de vida e de morte.

Antes, todavia, de uma abordagem sobre representação da água, propriamente dita, trataremos de outros elementos ligados a ela: a lagoa (lago) e o rio, ambos são importantes na construção da narrativa, posto que fazem parte do ambiente físico (ambos são compostos do mesmo componente; um derrama água no outro formando derivantes) e interferem no ambiente social e político da narrativa e, por conseguinte, conforme a simbologia, também da personagem e suas atitudes. Outro elemento a ser considerado na construção da simbologia das águas é a chuva, da qual trataremos também, à frente.

“O lago simboliza o olho da Terra por onde os habitantes subterrâneos podem ver os homens, os animais, as plantas, etc.” (CHEVALIER; GHEERBRANT,

2002, p. 533). Sendo o olho da Terra, por onde habitantes subterrâneos podem visualizar os homens, Lagolândia deixa exposta aos olhares, não de seres subterrâneos, mas de pessoas com atitudes subumanas, como o Padre Ortiz, o Coronel Bastinhos, por exemplo. Neste sentido, o lago, tomado, metonimicamente, por Lagolândia, não seria, de fato, o olho do mundo, mas o local para onde os olhares convergem, para onde as atenções se voltam. Os seres submundanos espreitam os humanos para poderem tirar proveito de situações de descuidos e excesso de confiança, em determinadas situações. São como aves de rapina, que atacam suas presas em momentos de descuido. Assim fizeram os algozes dos moradores da República dos Anjos.

O lago representa ainda “a garantia da existência e da fecundidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 533). A existência, em oposição à subsistência, em Lagolândia está diretamente ligada à fecundidade, não das mulheres, mas da terra. E terra fecunda, molhada, trabalhada, é garantia de fartura, que a correta distribuição de produtos entre os habitantes de Sete Léguas de Paraíso asseguraria ser para todos.

O rio, por sua vez, conforme Chevalier e Gheerbrant (2002), considerando o curso das águas, é possuidor de duas simbologias antagônicas: corrente de vida e de morte. O rio do Peixe, que banha Sete Léguas de Paraíso, pode, portanto, simbolizar tanto vida (plena, abundante) para Dica e os seus, quanto à morte, resultado final. O rio representa, ainda, o corpo, morada da alma. A efemeridade da vida (corpo) é análoga à da passagem das águas: “o corpo tem uma existência precária, escoá-se como água, e cada alma possui seu corpo particular, a parte efêmera de sua existência – seu rio próprio.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 782)

O rio do Peixe (rebatizado Jordão, pela santa), o curso, simbolizaria, portanto, o corpo de Santa Dica, que sucumbiu ante a força dos poderosos, enquanto que a água do rio, posto que é alma, logo, eterna, não se findaria, se renovaria.

Santa Dica, teria, de acordo com a narrativa, desaparecido nas águas do rio do Peixe após a investida final das forças normalistas.

– e tão paralisado fiquei, crianças, que não pude atirar! Flutuando rio abaixo, na corrente, o braço esquerdo arrimado a um tronco, o direito a enlaçar uma mulher de longuíssima cabeleira e veste branca espriada

qual lençol sobre as águas. Ela sustinha na mão direita, erguida à laia de capitel, um ser minúsculo, todo algodão, idêntico à miniatura de um anjo: o carneirinho Ananias (MOURA, 1989, p. 279).

O peixe, conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, além de ser um símbolo do elemento água e participar da confusão do conjunto de ruídos que compõem a complexidade das águas, representa ao mesmo tempo “salvador e instrumento de revelação (...). Cristo é simbolizado pelo peixe. Além disso, o peixe é símbolo de vida e fecundidade, em função de sua prodigiosa faculdade de reprodução e do número infinito de suas ovas”.(J. Chevalier e A. Gheerbrant 1990.p.703/704).

Partindo desse pressuposto simbólico, o simbolismo do rio do peixe transfigura a renovação da vida após a morte. Observa-se que aquilo visto pela história, preconizada como verdade, a partir do que realmente aconteceu, não é o que acontece no final da obra de Moura, pois em vez de mostrar que a protagonista seguiu o seu curso de vida, mudando daquele local, constituindo família, ele prefere dar uma versão poética à história, evidenciando o símbolo das águas.

Conforme Chevalier e Gheerbrant

O simbolismo do rio e o fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, morte e renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio pode-se considerar: a descida da corrente em relação ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem para outra. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 782)

Sendo o Rio do Peixe, no romance, símbolo da morte e da renovação ao mesmo tempo, a morte, simbólica, da santa aponta para a possibilidade de seu ressurgimento, em outra ocasião. Santa Dica voltaria com sua falange de anjos para redimir seu povo e conduzi-los à terra prometida (sebastianismo).

A chuva, possuidora de múltiplas simbologias, desempenha fundamental papel em *Sete Léguas de Paraíso*, pois, além de sua importância, recai sobre ela, mais precisamente, sobre sua força, a tragédia do desfecho final da trama.

A chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um fato evidente o de que ela é o agente fecundador do solo, o qual obtém sua fertilidade dela. Daí os inúmeros ritos agrários com vistas a chamar a chuva. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 236-237)

A importância da chuva, como da água, pode, na construção do enredo, ser percebido com evidência em vários pontos da narrativa, como este, por exemplo:

Seja em atenção às rezas e aos benditos das procissões que esvaziavam cabaças e bilhas ao pé dos cruzeiros, chamando com a do Jordão a água cordoada do céu pra salvar as lavouras desidratadas da terra, seja por coincidente decisão de quem manda abrir as torneiras do Alto, a fim de tornar verdolenga esta ou aquela paisagem de baixo – seja por isso ou aquilo, chove regularmente em Lagolândia. Chove às vezes com ternura, o sol mostrando-se alegre para as núpcias da raposa, o ar translúcido em festa, os horizontes sorrindo. Chove às vezes com bruteza, com estilhaços de raio e escândalos de trovão, a terra uma só lezíria, o mundo escurecido, o rio roncando grosso, será o segundo dilúvio? (MOURA, 1989, p. 151)

A chuva é o elemento transportador da água e, seu veículo natural. Assim como o rio, metonimicamente, a chuva pode assumir as propriedades simbólicas da água, ou do rio, ou seja, pode ser fonte de vida ou de morte. A mesma água que dava vida à comunidade da *República dos Anjos*, trouxe-lhe morte. Às vésperas da destruição total de Sete Léguas de Paraíso, a chuva castigava a região:

A noite fechou-se sobre o mundo, carregada de surrões de chuva e presságios negros como o espectro da morte dançando ante os olhos de um moribundo, um moribundo sem fala, órfã de cintilações no firmamento, a metade de queijo crescente da lua envolta num halo amarelo-laranja, de tempos em tempos insinuando-se, dificultosa e tímida, em meio ao gris da colcha densa e esburacada das nuvens. (MOURA, 1989, p. 267)

O charco provocado pelas águas da chuva se mistura com o sangue do povo de Lagolândia. A água deixou de ser fonte de vida, passou a ser indício de morte.

3.2.2 A água, fonte de vida

A simbologia da água enquanto fonte de vida é, talvez, a mais facilmente identificável na obra de Antônio José de Moura. A abundância do líquido da vida na região comandada por Santa Dica é indicador de fartura, de alegria, de qualidade devida, de vida abundante.

Águas claras apontam para frescor, segundo Gaston Bachelard, é a força de um despertar.

A todos os jogos das águas claras, das águas primaveris, cintilantes de imagens, é preciso acrescentar um componente da poesia das águas: o frescor [...] Esse frescor que sentimos ao lavar as mãos no regato estende-se, expande-se, apodera-se da natureza inteira. Torna-se logo o frescor da primavera. (BACHELARD, 2002, p. 34)

Despertar para um novo tempo, uma nova vida. Isso esperavam os sertanejos comandados pela taumaturga. Se as águas claras apontam para o frescor, e este para a primavera, logo as águas claras indicam renascimento, ressurgimento. Santa Dica, ressureta uma vez, ressurgiria novamente. Assim, as águas não seriam apenas fonte de vida, mas fonte de renascimento, de manutenção do novo. Tudo que aquele povo sofrido precisava: o novo, em oposição ao velho, à manutenção da situação. O novo indicando novos rumos, novos caminhos, novas esperanças.

A água, fonte de vida, se materializa no prato do sertanejo, no sonho do caboclo, no desejo do pobre. A abundância de água traz fartura à mesa do sertanejo, serve para fortificar a crença e justificar a luta.

A água, em suas diversas formas de apresentação, na obra de Antônio José de Moura, se torna elemento fundamental na construção do enredo, quer seja para a caracterização do espaço (às margens do Rio do Peixe, local hidroabundante), quer seja para indicação do tempo: chuvoso, mas com visitas periódicas do sol, favorável à plantação e manejo com a terra. O desenvolvimento da trama, no qual a narração se funde à lama da chuva, provocada pelos poderosos, ou mesmo no final, em que o excesso de chuvas se mostrou altamente desfavorável às forças combatentes de Santa Dica.

O certo é que, na obra de Moura, a característica fundamental da água é mesma a da fonte da vida. Fosse uma região tórrida, talvez a força e obstinação dos sertanejos goianos não fossem o suficiente, como foi a dos nordestinos de Antônio Conselheiro, para o relâmpago aparecimento, e destruição, do povoado. A água atua quase que como personagem. A própria personificação de Santa Dica, que por sua vez, seria a antropomorfização da água, fonte de vida e uma personificação do salvador, na realização dos milagres e a aptidão para dirigir seguidores. Daí a relação da Santa com o Rio que também é denominado de Rio do Peixe, pois sabemos que Cristo é simbolizado pelo peixe e exprime a vida abundante. Daí se explica o significado de Santa Dica motivar a verdadeira existência e salvação do campestre goiano.

3.2.3 Água, elemento de destruição

A água, que tem tantos simbolismos benéficos aos olhos do homem também possui o simbolismo mais temido pela humanidade: a efemeridade (da vida). Assim como passam céleres as águas de um rio, rápida também se passa a vida do homem. Do mesmo modo que o rio “Jordão” corria rápido para encontrar-se com seu destino final, também caminhou rápido para o epílogo a *República dos Anjos*:

Ressalvados o vezo milenarista e o fatalismo supersticioso, Lagolândia talvez tenha sido a organização social de vida mais efêmera do planeta. A contar da data em que a voz incorporada de Sueste a insistiu, a República dos Anjos permaneceu de pé dois meses e quatorze dias. (MOURA, 1989, p. 264)

As águas agitadas, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2002), ao contrário das mansas, que simbolizam paz e calma, são representativas do mal, da desordem. As águas do rio “Jordão”, devido às intensas chuvas, estavam agitadas. O rio transbordava anunciando o caos

Na véspera chovera torrencialmente e decerto continuava chovendo forte nas cabeceiras, porque o rio não parava de roncar e o nível de suas águas não baixara senão meio palmo nos barrancos, talvez em tributo à obstinação do sol que na maior parte do dia teimava em furar a cortina opaca das nuvens. (MOURA, 1989, p. 264)

O poder de destruição da água é análogo ao seu poder de renovação. A água pode fazer obra de morte. “As grandes águas anunciam, na Bíblia, as provações. O desencadeamento das águas é o símbolo das grandes calamidades. [...] A água pode destruir e engolir.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p.18).

Se, por um lado, águas claras são representativas de vida, o oposto ocorre quando as águas são turvas. Em períodos de cheias, as águas ficam barrentas, turvas, sujas. Indicativas de maus presságios.

As mesmas águas, que tanta vida ofereceram aos sertanejos, passam a ser a condutora de seus infortúnios. As águas conduzem-lhes à destruição, à morte.

Entretanto, a água, posto que é primavera, renascimento, é esperança do surgimento de uma nova Sete Léguas de Paraíso, sociedade alicerçada na equidade, no equilíbrio entre o ter e o ser, no respeito, na fraternidade. Bendita Cipriano, Santa Dica, Santa Água.

Portanto, o que se vê nesses aspectos simbólicos é a reconstrução do messianismo em Goiás, elucidado em Lagolândia no Mito de Santa Dica, reconstruindo a passagem do povo israelita pelo Mar Vermelho, revelando que mesmo com a destruição de grande parte dos seguidores da demiurga, a travessia desta pelas águas dá esperança da construção de um mundo idealizado, retirando as conturbações vividas na situação anterior à passagem.

4. RELAÇÕES EXISTENTES ENTRE AS OBRAS *A CASCA DA SERPENTE* E *SETE LÉGUAS DE PARAÍSO*

Ao se abordar o processo de construção das obras do *corpus ativo*, é importante focar o que elas têm em comum. Para fazer esta análise, basear-se-á na obra de Bakhtin (2008), *Problemas da poética de Dostoievski*, para que possa retirar o aparato crítico para tal comparação.

Para Bakhtin (2008), o elemento cômico tem um grande peso na construção da narrativa anti-socrática, embora o peso oscile de acordo com cada construção literária.

Tratando-se de *A casca da serpente*, nota-se a abrangência do elemento cômico, no que se refere às atitudes básicas e essenciais da sobrevivência do ser humano. Antônio Conselheiro era um ser visto como um Messias, logo, as pessoas que o cercavam nem notavam que ele tinha limitações e necessidades fisiológicas como qualquer um. Quando ele perde esse *status* e passa a se comportar normalmente, isso se torna motivo de humor e espanto, já que não era algo tão comum assim para aqueles que ali se encontravam. Para tanto, o processo de ‘humanização’ de um ser visto como um deus o torna alvo de situações inusitadas e cômicas, propiciadas, nesse caso, pelos fatos parodiados pela literatura.

No que tange a obra *Sete léguas de paraíso*, as ações que levam ao cômico não estão diretamente relacionadas às atitudes de Santa Dica, mas daqueles que a perseguiam, desvendando os aspectos mais inusitados daqueles considerados os modelos a serem seguidos, como os padres (luxuriosos, avaros, gulosos, irados, soberbos), os políticos (avaros, irados, soberbos, cruéis) e os policiais (soberbos, avaros, luxuriosos, cruéis), desnudando principalmente grandes tabus impostos pela sociedade, como os da relação íntima entre marido e mulher com base nos conselhos da demiurga.

A segunda semelhança encontra-se na libertação

daquelas limitações histórico-memoralísticas que ainda eram inerentes ao diálogo socrático (embora a forma memorialista externa as vezes se mantenha), está livre das lendas e não está presa a quaisquer exigências da verossimilhança externa vital.. (BAKHTIN, 2008, p.130)

Ambas as obras do *corpus ativo* se desvinculam das limitações da história para uma criação artística condensada em possibilidades de acontecimentos. Isto é o que permitirá que as obras sejam consideradas metaficcionalis historiográficas, pois não se preocupam com as barreiras impostas pelo discurso histórico, rompendo-as e lançando mão de uma imaginação criadora, com base na paródia e na ironia. Se o tio Antônio consegue sobreviver ao fim de Canudos, assim como Dica desaparecer nas águas do rio Jordão, pode constatar a livre criação artística, dando a essas personagens históricas uma roupagem desvinculada de preceitos a seguir.

A terceira semelhança consiste na

Fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma verdade, materializada na palavra do sábio que procura essa verdade. (BAKHTIN, 2008, p. 130)

Para que a obra veiganiana fizesse uma boa recriação do personagem histórico de Antônio Conselheiro, foi necessário forjar uma morte para que os perseguidores acreditassem que fosse mesmo ele o defunto e deixassem seguir para Itatimundé sossegado. Essa ressurreição encarnada em tio Antônio revela a necessidade dessa fantasia para uma reflexão das atitudes desenfreadas do poder político e as ilusões vividas por aqueles que acham que Deus faz todas as vontades daqueles que o invocam, sem ação da parte dos invocadores. As atitudes tomadas por aqueles que moram na Nova Canudos indagam a democracia inexistente na sociedade brasileira, logo as atitudes ali tomadas mostram a necessidade que o ser tem, às vezes, de chegar ao inferno para tentar buscar o céu.

O narrador de *Sete léguas de paraíso* revela também a necessidade da morte para que se alcance a vida. Já que a Santa fora perseguida e não poderia realizar os seus ideais nesse plano, ela some nas águas do rio para tomar uma nova vida, livre das perseguições daqueles que detinham de poder e temiam a perda de sua soberania. Se o herói não pode realizar os seus anseios por causa de forças

que os impedem, eles criam mecanismos que possibilitam a execução. Assim, levanta-se uma reflexão principalmente no que tange os repressores dos movimentos messiânicos, isto para não perder a hegemonia.

A quarta semelhança entre as narrativas em análise é a “combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o naturalismo do submundo extremado e grosseiro” (BAKHTIN, 2008, p.130). Essa combinação se encontra presente na aproximação das figuras messiânicas Dica e Tio Antônio com infimos seguidores, sendo que a maioria vinha das camadas mais baixas da sociedade em busca de uma mudança milagrosa para a sua vida, seja no campo físico, material e/ou espiritual. Para que a finalidade das ações messiânicas fossem concluídas era necessária uma figura humana com discurso divino para convencer a grande massa a seguirem seus princípios, os atos desses seres se igualavam a baixa sociedade, enfatizando as mediocridades materiais como prosperidade espiritual. Portanto, teriam uma vida difícil aqui na terra para conseguir o paraíso após a morte. Essa particularidade leva, de certa forma, ao cômico e ao irônico gerado pela paródia pós-moderna, visto que se tem a necessidade de descentralizar o Messias para criar uma figura próxima do submundo.

Em *Sete léguas de paraíso*, assim como em *A casca da serpente*, as figuras messiânicas geram conflitos com toda a força econômica, política, religiosa e cultural para que o submundo tenha a esperança de alcançar o centro. Mas o processo é inverso, desde o momento que reúnem diversos seres com um histórico de vida distinto, aproximando, às vezes, do mais degradado possível, em busca de salvação espiritual, isto gera uma força conjunta, logo o Estado se revolta contra tal atitude e busca a destruição total dos seguidores de Santa Dica, pois esta atitude confirmaria a hegemonia do Estado.

A Nova Canudos criada na narrativa veiganiana faz uma aproximação ainda maior do homem sábio com a perversidade e a baixeza, pois o antigo Messias agirá como um daqueles que se encontram no submundo, em uma fantasia livre gerada pela falsa morte de Conselheiro e a sua ressurreição em Itatimundé.

A quinta semelhança existente entre os romances que compõe esta interpretação tramita entre a ousadia da invenção e do fantástico, com um universalismo filosófico para ver o mundo nos limites dos prós e contras. A narrativa veiganiana surge com referência no fim da Guerra de Canudos, embasando-se

naquilo que poderia ocorrer com os moradores daquele local se tivessem sobrevivido aos ataques militares. Para que essa fantasia se concretizasse foi necessária a invenção de uma saída para um local secreto, onde aqueles que conseguissem fugir tivessem refúgio e esperança de uma nova vida. Mas nota-se que mesmo com toda essa imaginação criadora, ao chegar ao final do enredo, o narrador se mostra convicto de que contra o poder do Estado pouco se pode fazer, principalmente quando se trata de luta travada entre esse e o submundo. Todavia, percebe uma ênfase durante o percurso da narrativa em evidenciar os prós da fantasia e as consequências geradas pela mesma, pois até o clímax da trama tudo gira em torno da construção/evolução da cidade construída nos alicerces da imaginação.

No caso de Lagolândia não foi tão diferente, pois o narrador cria uma estória tramitando entre a realidade e a fantasia, pesando as possibilidades de consequências tanto otimistas quanto pessimistas. Dessa maneira, quando ele faz com que a Santa Dica desapareça nas águas do Jordão evidencia as chances da reconstrução dos sonhos de um povo. Mesmo com tantos mortos, e o desaparecimento da santa, uma força idealizadora se emerge para suavizar a situação e dar esperanças de uma nova vida para todos aqueles que acreditaram naquilo que fora pregado por ela.

Durante as narrativas, tanto os narradores quanto as personagens fazem reflexões de caráter filosófico para embasar as suas utopias. No que tange a imaginação criadora, ambas as obras levantam essas possibilidades de uma nova vida para parodiar a história tradicional, visando aproximá-la ainda mais do artístico. Conseqüentemente as obras se enquadram com perfeição na metaficção historiográfica.

Os narradores do enredo de *Sete léguas de paraíso* e *A casca da serpente* mostram os acontecimentos no plano do inusitado, como se visse tudo pelo alto e conseguisse mostrar os detalhes imperceptíveis por muitos que, até mesmo, presenciavam a situação narrada. Isto é possível pelo fato do narrador se posicionar como onisciente, gerando a possibilidade de ler e ver coisas aparentemente indecifráveis., o que possibilita afirmar a sexta semelhança entre as obras analisadas.

É pertinente salientar que ambos os narradores, ao construir sua trama, deixam evidentes particularidades da vida dos moradores daquelas cidades como se

estes fossem confessores daqueles, mostrando o comportamento de cada um em situações distintas, enfatizando os fenômenos ocorridos na vida daqueles povos seguidores de um pensamento messiânico. Além disso, ao observar o comportamento das figuras idealizadoras, nota-se como, às vezes, o divino e o terreno se contrapõem, que em determinados momentos estão no plano terreno, logo se deparam com o infernal, buscando o celeste.

Mesmo como seguidores fiéis em busca de uma esperança eterna celestial, estas pessoas tiveram de viver as calamidades do mundo terreno, passar por várias limitações físicas e materiais; ainda assim tiveram de conhecer um inferno simbólico refletido nas perseguições e execuções por parte daqueles que não os aceitavam e nem mesmo queriam perder o seu poder, para que, só após toda essa trajetória, talvez, encontrassem o descanso eterno. Essa sétima semelhança revela como o enredo *A casca da serpente* tem o poder de ressuscitar mortos e colocá-los como vivos em sua criação artística, dando-lhe a possibilidade de rever os erros cometidos no passado e tentar mudar a situação para melhor. Em *Sete léguas de paraíso*, ao contrário, o narrador faz com que a demiurga desaparecesse nas águas, carregadas de simbolismos de vida e morte, para lhe dar a chance de refazer o processo messiânico, seja novamente na terra, seja em outra dimensão. Contudo, ainda se encontra uma dualidade de opiniões sobre as transes de Dica. Enquanto uns diziam que o seu corpo estava na terra e o espírito se comunicava com anjos, seres celestiais, outros diziam que o espírito manifestado em Dica era impuro, ou seja, era o próprio Satanás encarnado na figura daquela mulher, proferindo insanidades e desvirtuamentos.

Todos esses movimentos, por mais que buscassem a paz celestial teve conflitos sérios com o poder dominante, definindo-se por inteiro, fazendo com que o enredo tramite entre a terra, o inferno e o céu.

As (pro)visões proféticas pregadas por Dica e Conselheiro e até mesmo as transes daquela, assim como a sua ressurreição, ressaltam aquilo que se pode chamar de 'experimentação moral e psicológica', valorizando a anormalidade e a loucura. No que tange essa oitava semelhança, com referência em Bakhtin (2008, p. 133),

as fantasias os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: neles se revelam a possibilidade de um outro homem e de uma outra vida, ele perde o seu sonho e a sua univalência,

deixando de coincidir consigo mesmo. Os sonhos são comuns também na epopéia, mas aqui eles são profético, motivadores ou precautórios, não levam o homem para além dos limites do seu destino e do seu caráter, não lhe destroem a integridade.

Os sonhos dessas duas figuras messiânicas fazem com que elas se aproximem dos loucos, pois elas fogem da hierarquia básica da sociedade para criar as suas próprias regras de sobrevivência. Para manter esses ideais vivos, foi necessário o sacrifício de várias vidas, na esperança de conseguirem uma vida paradisíaca após a morte. Fica evidente que o desejo dessas pessoas era fazer um céu aqui na terra, com base nas pregações e nas atitudes tomadas pelos fiéis, mas se isto não acontecesse, como foi o caso, que tivessem a esperança de vida eterna nos céus. Essas buscas pela Nova Jerusalém levaram as pessoas a colidirem com seus próprios desejos, pois buscavam melhorias em condições subumanas e, em vez de alcançarem a paz almejada, travaram lutas sangrentas e desiguais. Em Itatimundé, por exemplo, a figura do centralizador do poder volta em uma casca de igualdade, deixando o seu poder de lado e submetendo-se a coisas consideradas inadmissíveis até então. A democracia criada nessas sociedades alternativas é, pois, capaz de gerar a queda daqueles que detém o *status* e poder, pois vários campos do conhecimento conviverão em um submundo em plena harmonia, ampliando as fantasias geradas pela imaginação criadora e pelo devaneio do propósito criado para um fim idealizado pela existência humana. Para impedir isso, usa-se a força.

Cenas de escândalo, de comportamento excêntrico, são frequentes nos personagens das obras em análise. Esta é a nona semelhança, e revela a palavra que, com elucidação em Bakhtin (2008, p.134), “se torna inoportuna por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta”. Este tipo de escândalo abre espaço na ordem do inabalável, uma vez que as “normas das coisas e acontecimentos humanos livram o comportamento humano de normas e motivações que o predeterminam” (BAKHTIN, 2008, p.134). Os escândalos referentes a *Sete léguas de paraíso* envolvem principalmente aqueles que se encontram em uma posição social favorável à demiurga. Os padres, por exemplo, condenavam os pecados alheios, mas viviam rodeados dos mesmos, envolviam-se em retenções absurdas de impostos, faziam pressão sobre os fiéis para que não deixassem a religião, eram extremamente

gulosos e alguns eram até mesmo luxuriosos. Estes comportamentos não eram os paradigmas sacerdotais, mas eles, os padres, se escondiam por trás da face de bons homens de Deus para cometerem as suas excentricidades e, em vez de cuidar da condição espiritual dos fiéis, os sacerdotes estavam preocupados com a posição ocupada por eles na sociedade, para não perder o mínimo espaço possível.

Referindo-se à demiurga, esta busca meios totalmente excêntricos para permanecer firme em seus propósitos. Seja em uma suposta morte e ressurreição ao terceiro dia, nos tranSES que tinha quando falava com os anjos, seja nos conselhos dados àqueles que a procuravam para orientações.

O foco de excentricidade presente na figura do Messias de Canudos se dá principalmente pela queda da soberania, a fuga dos discursos centrais para alcançar as margens. Aquele que era o comandante das ações executadas veste-se de uma nova personalidade, sendo capaz de reconhecer os seus desvios e exageros, sentido a necessidade da opinião de todos que ali convivem, realizando ações prefiguradas como inferiores ao seu nível social anterior.

Os traços excêntricos presentes nessas obras levam-nas ao nível de contrastes, pois a décima semelhança se dá pelo gosto em “jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais” (BAKHTIN, 2008, p. 134). Reforçando a ideia de paradoxos gerados pelo fato de Tio Antônio passar a ser um líder que com pouca liderança e ser visto como Messias, mas que não quer rezar em abundância. Já a Dica é considerada uma santa, porém não tem poderes de salvar os seus seguidores das perseguições humanas. Tal contraste entre títulos e poderes é enfatizado pelo discurso tomado de paródia e ironia adotado pelos narradores, sendo esta uma das características primordiais da metaficção historiográfica.

A recriação da cidade prometida, a ‘Nova Jerusalém’, prefigurada em Itatimundé e na República dos Anjos, no âmbito do ficcional, desnuda a utopia vivida por aqueles que desejam a plenitude eterna aqui na terra, mesmo com infintas limitações. A incorporação da utopia social, em formas de sonhos ou viagens a países misteriosos, transforma-se, às vezes, em um romance utópico. Esta incorporação presente nas narrativas interpretadas gera a décima primeira semelhança, porque todos os sonhos construídos com base em uma realização promissora fizeram com que tudo sucumbisse em uma ruína geral. A utopia com

bases em sonhos mirabolantes, acreditando na possibilidade da concretização das profecias messiânicas aqui no plano terrestre, ou que pelo menos se fugissem do discurso do centro, buscando as margens, realizariam os desejos divinos nessa dimensão e teriam a possibilidade de uma nova vida nos céus. Todavia o desejo utópico se transforma em pesadelo para aqueles que o levam adiante, pois tanto Itatimundé como a República dos Anjos sucumbiram, deixando apenas vestígios de um pesadelo cruel.

A face utópica em Itatimundé chega aos extremos quando se vê, na cidade de submundo, artistas renomados, cientistas, fotógrafos, escritores/poetas relacionando-se com pessoas sem instrução cultural e escolar básica; vivendo sem infra-estrutura mínima e com baixas condições de sobrevivência; confraternizando alegremente como se estivessem em um paraíso recheado de condições prazerosas para a existência humana. Na República dos Anjos, a situação é semelhante, quando se vê pessoas de alta posição econômica e até mesmo social largando tudo para se dedicar aos ensinamentos da Santa Dica, limitando-se a dividir com os outros famigerados tudo o que conquistam, além de deixar uma posição de senhor para se tornar o vassalo.

A última semelhança, aqui apresentada, é decorrente da fusão dos gêneros literários, o que possibilita a sua pluritonalidade e a sua publicística atualizada.

O *corpus ativo* dessa dissertação refere-se às histórias romanescas fazendo-lhes um jogo envolvendo a paródia, o humor e a ironia. As obras estudadas tramitam entre ações trágicas e cômicas das ações humanas, principalmente aquelas que foram destaque no discurso histórico, enfatizando assim uma variedade de estilos, possibilitando que as obras mantenham-se uma atualidade ideológica, que procura avaliar as tendências e o espírito da atualidade em formação.

Enfim, as narrativas *Sete léguas de paraíso* e *A casca da serpente* possuem semelhanças consideráveis, reveladas com referência na teoria bakhtiniana, dando margem para a comprovação das características da metaficção historiográfica existentes nas duas obras, reforçando como o discurso literário faz da história o seu pano de fundo para uma criação artística inigualável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta aristotélica que visava à distinção da literatura com a história, revelando que esta relata o que realmente aconteceu, enquanto aquela trata do que poderia ter acontecido, começa a se desconstruir com as propostas da Nova História, na qual os estudos apontam para o enfoque da sociedade como um todo. Assim, a Nova História cuidaria não só dos grandes homens dos grandes países, mas também dos considerados pequenos acontecimentos. Abre-se, aí, um caminho para a interdisciplinaridade, uma vez que seria substituída a narrativa de acontecimentos pela história de problemas. O discurso histórico começa a abandonar o foco apenas político e passa a se aproximar-se das atividades humanas em geral. Peter Burke (1992) enfatiza que a partir de Nietzsche e Foucault o discurso basear-se-ia na negação da certeza e do repouso, logo deveria problematizar o documento reconstituído do passado, de modo que ele, o discurso, passasse a ser objetivo. No entanto, caberia ao historiador escolher os documentos, pois isto seria o que daria sentido ao texto.

O modelo discursivo adotado pela Nova História facilita a relação literatura e história, pois possui uma maleabilidade maior em relação aos fatos. Lloyd S. Kramer (2006) responsabiliza a crítica literária por essa nova construção discursiva da história, uma vez que ela ensinou aos historiadores como reconhecer o papel ativo da linguagem na construção dos textos. Se há uma quebra de barreiras entre as disciplinas, a literatura historiográfica, neste contexto, propiciaria uma abertura aos que desejam expandir a erudição histórica para além da tradição e, para que isso fosse possível, o dialogismo tornar-se-ia relevante para a análise histórica de outros textos e contextos, já que enfatiza as vozes contestatórias.

Apesar de todas estas inovações no campo da história, Burke (1992) reforça que mesmo assim existem funções que não podem ser aplicadas aos historiadores, somente aos literatos.

Os historiadores não são livres para inventar os seus personagens, ou mesmo as palavras e os pensamentos de seus personagens, além de ser improvável que sejam capazes de condensar os problemas de uma época na narrativa sobre uma família, como frequentemente fizeram os romancistas (BURKE, 1992, p. 340).

É neste contexto que a metaficção historiográfica ganha repercussão, pois trabalha os acontecimentos históricos, as problemáticas de uma época acrescentando personagens fictícios, agindo conjuntamente com os históricos, retirando, às vezes, o foco central deste para a construção da trama, assim como fizeram as obras aqui analisadas.

O romance em Goiás se inicia depois de 1930, mas ainda com as raízes arraigadas no folclore, sem grandes produções válidas. Segundo Oscar Sabino Júnior (*apud* TELES, 1964, p. 235), o “romance ocupa um lugar de relativa importância na literatura brasileira, não apenas quanto valor intrínseco de suas obras, mas também em relação ao número delas”.

Ao longo da literatura goiana alguns escritores buscaram, como fonte inspiradora para os seus escritos, os acontecimentos históricos, principalmente comportamentos de grandes homens goianos, situações que os envolviam, revelando notoriamente a política de uma época, sobretudo a coronelina. Personalidades como Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis, relataram eventos históricos em suas tramas literárias, mas deram ênfase ao processo político e econômico do período enfocado, sem, praticamente, subverter a história, ao contrário, eles se apegaram a ela para supervalorizá-la em seus construtos literários. Outros escritores, como Miguel Jorge, já fizeram dos fatos históricos fonte motivadora para suas obras, todavia reverenciaram a reescrita da história com base na paródia, distanciando-se, de modo crítico, do “discurso da história”.

Hugo de Carvalho Ramos, em *Tropas e boiadas* (1917), é considerado por Gilberto Mendonça Teles (1964) como o mais autêntico contista de Goiás, aquele que difundiu o nome da literatura goiana para além Paranaíba. Antonio Geraldo Ramos Jubé (1978) relata que a formação artística de Hugo se baseia em Coelho Neto, Euclides da Cunha e Afonso Arinos, de modo a dar ênfase ao histórico.

Sua formação de ficcionista processa-se a província. O sertão e seus motivos, a paisagem, a história, as lendas, seres que vivem neste mundo atraente e novo, familiares ao jovem contista, fornecem a matéria-prima que

ele aproveitaria superiormente e recriaria em seus contos, como um mestre, sendo bem recebido pela crítica do país (JUBE, 1978, p. 60-61).

Jubé (1978, p. 81) ainda salienta que seus textos incorporam o léxico regional, além de imprimirem à corrente regionalista, reforçando as condições “infraumanas reinantes nos latifúndios e das relações servis do trabalho rural”.

Esse documentarismo nem sempre é estranhável no caso do escritor goiano; insere-se na narrativa, de modo a dela fazer integrante, dando-nos um retrato realista do interior das práticas obsoletas de exploração agrária, com prejuízos para a economia rural (JUBÉ, 1978, p. 81)

Já Bernardo Élis, em *Ermos e Gerais* (1944), tem “uma preocupação primitivista, exageradamente regional” (TELES, 1964, p. 85). Mas o mesmo Gilberto Mendonça Teles (1964) ainda ressalta que, a partir da segunda edição de *Ermos e Gerais*, Bernardo recebeu críticas louváveis no cenário nacional, paralelamente a *Tropas e boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos. Bernardo Élis conseguiu demonstrar uma paisagem admirável.

Bernardo redescobriu as possibilidades artísticas das nossas cidadezinhas do interior, da vida burguesa ou proletária das classes sociais goianas. Aliás, a formação intelectual de Bernardo Élis, de cunho nitidamente realista, levou-o a uma ideologia política, cujos reflexos se encontram na natureza mesma dos temas aproveitados nos seus contos, nos quais predominam os aspectos realistas, anti-burgueses, ferindo os preconceitos e pondo à mostra a miséria da nossa gente rural (TELES, 1964, p. 166).

Em *O tronco*, Élis relata um fato histórico ocorrido em São José do Duro, Goiás, de modo a revelar as lutas políticas travadas naquele local, mostrando a entrada dos jagunços na cidade e a execução de reféns no tronco. O grande problema desta narrativa, enquanto caráter literário, é que ela se aproxima mais do documentário histórico, sem desenvolver com relevância os aspectos ficcionais.

As personagens são figuras humanas que realmente existiram e participaram dos acontecimentos romanceados. Críticos foram de parecer que ele falha no plano geral e na ação romanesca, há nele o ranço do documento que não condiz com a criação literária. Todavia, nesse romance vejo uma obra bem estruturada no gênero, com dialogação, personagens e ambientação bem distribuídos, a narrativa encaminhado-se para um clímax e anticlímax, em ritmo crescente adequado (JUBÉ, 1978, p. 94-95)

O apego pelo histórico é bastante perceptível na obra, que, talvez por isso, não teve a mesma vivacidade e vigor encontrada em *Ermos e Gerais*.

O tronco foi lido, comentado, discutido e combatido: cumpriu assim o objetivo das obras de arte, principalmente se tratando de romance histórico, como era o tema do romance. Para muitos, Bernardo Élis se dá melhor com a narrativa curta, é mais contista que romancista (TELES, 1964, p. 166).

As narrativas históricas, tanto de Hugo de Carvalho Ramos quanto de Bernardo Élis, valorizam mais os aspectos ficcionais, em detrimento dos reais. Deste modo, melhor se enquadram na tendência lukácsiana, de romance histórico, do que na metaficção historiográfica, proposta por Hutcheon. Todavia, na retomada dos fatos históricos para a construção de suas narrativas há diferenças entre as obras de um e outro quanto ao processo de construção literária. Segundo Jubé (1978), Hugo realizou grandes movimentações coletivas, tinha inclinação para o épico, os grandes gestos de heroísmo, à maneira das primitivas gestas. Já Bernardo Élis buscava o trágico e a crise social, e o mórbido, direcionando-se para as miúdas histórias e ações individuais.

Outro autor goiano de destaque a utilizar o viés historiográfico foi Miguel Jorge. Contudo, diferentemente dos dois anteriores, o construto de Miguel se aproxima mais do que define a teoria de Hutcheon do que a de Lukács. Em *Veias e Vinhos*, por exemplo, a chacina de uma família de italianos, moradora de Goiânia, no final da década de 50, apesar de ser o veio condutor da trama, não tem o papel principal no enredo, que fica por conta das reflexões e dos sentimentos de uma criança, única sobrevivente da tragédia. Situação quase análoga pode ser percebida em *Pão cozido debaixo de brasa*, que trata do acidente do Césio 137, ocorrido em Goiânia, em 1987. Esta obra faz um intertexto com o mito bíblico de Adão e Eva, de modo a parodiar os acontecimentos. O acidente, assim como a chacina, é norte da trama, mas personagens fictícios irão conviver com personagens reais e a ficção irá sobrepor-se à história.

Maria Luíza F. L. Carvalho (2000) percebeu que estas obras de Miguel Jorge prescindem da história para se construir, mas sem abrir mão do ficcional e, assim, desenvolver o seu aspecto metaficcional historiográfico.

Deixando de ser um ponto fixo, a palavra literária, em busca de seu estatuto, passa a ser um cruzamento de superfícies textuais, entre as quais Bakhtin menciona a história e a sociedade como textos lidos pelo escritor e nos quais ele se insere no momento da escrita. Mediante uma escritura-

leitura, o escritor transgride a história linear que aparece como uma abstração, permitindo, assim, que ao artista participe da história. E é pela plurivalência da palavra poética que Miguel Jorge deixa a história ser lida pela ficção (CARVALHO, 2000, p. 67).

Próximo às características de Miguel Jorge, em *Veias e Vinhos* e *Pão Cozido Debaixo de Brasa*, quanto ao caráter histórico, estão as narrativas *A casca da serpente* e *Sete léguas de paraíso*. Elas conseguem envolver as personagens históricas e as fictícias de tal modo que não se percebe a distinção entre as reais e não reais e todas terão relevância para o construto discursivo, até mesmo por que as criadas, de certo modo, representam o povo da época em questão. Esta fusão facilita o trabalho proposto pela metaficção historiográfica, por proporcionar uma leitura paródica e, conseqüentemente, irônica dos acontecimentos históricos. A recriação dos fatos pelo ponto de vista da literatura propicia uma interpretação crítica, capaz de levar o leitor a imaginar o que poderia acontecer se os fatos tomassem outro percurso, o que fazem os narradores dessas obras.

As narrativas componentes do *corpus ativo*, elaboradas a partir de um narrador onisciente, criticam e ironizam nas entrelinhas de seus textos, coisa que o mundo não permite, a concretude dos sonhos humanos, prevalecendo, desse modo, a insanidade e a barbárie. As obras ainda salientam a dúbia condição que persegue o homem, a realidade oprimida e opressora, a idealização, na qual todos os sonhos possam existir.

Com uma linguagem criativa, Antônio José de Moura trabalha um acontecimento específico com dimensões atemporais, valendo-se de trechos bíblicos, linguagem forense, metafórica, cheia de chavões dos jornais da época, assim, varia do mais erudito ao mais popular.

Em *A casca da serpente* nota-se a dessacralização da figura do Conselheiro em detrimento de uma visão científica da realidade, configurando, desse modo, a construção de uma nova sociedade regida pela razão, mas que também não dará certo, visto que o discurso adotado faz uma crítica à sociedade dominada por um Estado hegemônico e coercivo.

Perceptível foi a paródia presente a todo instante no sentido de 'repetir com diferença', sendo essas diferenças encontradas no modo de ver os fatos narrados, no poder de subverter a história oficial e, ironicamente, reconstruí-la com base

naquilo que poderia ser realidade, mas que só foi possível no plano da verossimilhança.

Em *Sete léguas de paraíso* a situação não será muito distinta, mas terá uma proporção menor, ainda assim, critica ferrenhamente o Estado e a Igreja Católica, mostrando os pormenores de uma sociedade corrompida pela ambição e pelo medo de perder o status alcançado por uma dominação cruel, avassaladora. Contudo, a obra consegue extrapolar os limites da visão histórica e alcançar o seu ápice no desaparecimento de Dica nas águas do Jordão, tornando-a num mito. O poder das águas é a marca fundamental para a construção da metaficção historiográfica, visto que é a partir daí que revela as possibilidades de desfecho para o movimento messiânico encabeçado por essa mulher.

A metaficção historiográfica, alvo desta investigação científica, confirmou-se nas obras integrantes do *corpus* ativo, pois trabalham na linhagem da subversão da história, o que possibilitou uma análise teórica, aplicada na ficção. A pesquisa gerada pelo primeiro capítulo proporcionou, além da compreensão de teorias distintas baseadas em um mesmo campo do conhecimento, o embasamento teórico básico para os capítulos seguintes, realçando ainda como o processo discursivo se evolui com o decorrer do tempo.

Com êxito, o *corpus* ativo propiciou um construto acadêmico acerca de teorias de renome, pois conseguiram enquadrá-las dentro das características propostas por Hutcheon, complementadas por outros teóricos, evidenciando a subversão da realidade, por meio da ironia e da paródia. Além disso, comprovou-se, com base na teoria de Bakhtin, que as obras analisadas têm vários aspectos em comum, filiando, portanto, as obras em uma mesma linha teórica: a metaficção historiográfica.

Contudo, ao trabalhar com uma vertente tão polêmica, teve-se a convicção de que a delimitação feita, mesmo com a leitura e utilização de outros teóricos (visto que os usados reforçaram a fala de Hutcheon), foi primordial para o alcance do ápice desse estudo, visto que nem todos discorreram com tanta ênfase quanto Hutcheon.

Que esta pesquisa sirva de caminho para novas investigações de caráter metaficcional,. Que tais investigações surjam, refletindo sobre a contribuição da literatura para a construção de um ser reflexivo, que acredita em versões e não em uma realidade absoluta. A partir do momento que se veem os fatos com base no

discurso adotado por quem o narra, pode-se perceber a desconstrução do concreto, intocável, para alcançarmos as possibilidades. Portanto, que as teorias aqui utilizadas e a forma como foram aplicadas nas obras literárias sirvam de modelo/base para pesquisas nessa linha do conhecimento, para que obras ainda inexplorada pelos críticos literários sejam base de um estudo, paralelo a este.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação e a Matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. *Marxismo e Filosofia da linguagem*. Tradução: Michel Lahud; Yara F. Vieira. 11ª ed. São Paulo: HUCITEC, 2004.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução: Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BARTHES. Roland. *Inéditos*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BURKE, Peter (org). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.
- CÂNDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- CARVALHAL, Tânia França. (org). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL: Ed. da Unisinos, 1996.
- CARVALHO, Maria Luíza F. L. de. *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge*. Goiânia: UFG, 2000.
- CHEVALIER, Jean & CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro. José Olímpio. 2002.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1974.
- CUNHA, Euclides. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. Editora Tecnoprint Ltda, 1914.
- ECO, Humberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Tradução: MF. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (tópicos).
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago/UFRJ, 1994.

FREITAS, Luiz Carlos de. *Uma pós-modernidade de libertação: reconstruindo as esperanças*. Campinas: Autores Associados, 2005.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

_____. *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*. Tradução: Santos de Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tanneis Muchail. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GELLNER, Ernest. *Pós-modernismo: razão e religião*. 2 ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.

GERSCHMAN, Silvia; VIANNA, Maria Lucia Werneck. *A miragem da pós-modernidade: democracia e políticas sociais no contexto da globalização*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaraeira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Teoria de política da ironia*. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. Trad., Jefferson Luiz Camargo. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JUBÉ. Antonio Geraldo Ramos. *Síntese da história literária de Goiás*. Goiânia: Oriente, 1978.

KRAMER, Lloyd S. *Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra*. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução a semanálise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1986.
- LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *Três líricas performativas*. Goiânia: Editora da UCG, 2008.
- _____. *O discurso do rio em Cabral*. João Pessoa: Anais do Gelne, 2006.
- LLOSA, Mário Vargas. *A guerra do fim do mundo*. Tradução de Remy Gorga Filho. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Lisboa: IEL: ed. da Unisinos, 1996a: Presença, 1978.
- _____. *La novela histórica*. México: Ediciones Era, 1971.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto. 2006.
- MÁRAI, Sándor. *Veredicto em Canudos*. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- OLIVEIRA, Éris Antônio. *Realidade e criação artística em Grande sertão veredas*. Goiânia: Ed. UCG, 2007.
- ORLANDI, P. E.. Tipologia de Discurso e Regras Conversacionais. In: *A Linguagem e seu Funcionamento - As Formas de Discurso*. Campinas: Editora Pontes, 1987.
- _____. *Discurso e Leitura*. São Paulo: Cortez, 1988.
- SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, s/d.
- SOUZA, Ricardo Timm de. *O tempo e a máquina do tempo: estudos de filosofia e pós-modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.
- TELES, Gilberto Mendonça. *A poesia em Goiás*. Goiânia: UFG, 1964.
- VASCONCELOS, Lauro. *O encantamento do mundo ou coisa do povo*. São Paulo. Escola Superior de Agricultura *Luís de Queiróz* da Universidade de São Paulo. 1989.
- VEIGA, José J. *A Casca da Serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- WESTHELLE, Vitor. Traumas e opções: teologia e a crise da modernidade. In: MARASCHIN, Jaci. PIRES, Frederico Pieper. *Teologia e pós-modernidade: novas perspectivas em teologia e filosofia da religião*. São Paulo: Fonte Editorial, 2008.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUNESP, 2000.