

FICÇÃO HISTÓRICA EM TRAMAS E TRAÇOS

Prof. ^a Dr. ^a Eunice de MORAIS (UNIANDRADE)ⁱ

Resumo:

*Com o propósito de desvendar aspectos diferenciais entre os romances *Boca do Inferno* (1989), *A última quimera* (1995) e *Dias e Dias* (2002), bem como a relação destes com o modelo do século XIX, apresentamos como foco de análise a relação entre os recursos paratextuais utilizados em cada romance e a eficiência e o significado da utilização destes recursos.*

Palavras-chave: Ficção Histórica. Ana Miranda. Walter Scott. Manzoni.

1 Um caminho de análise

Apesar da semelhança aparente entre os romances *Boca do Inferno* (1989), *A Última Quimera* (1995), uma análise mais aprofundada poderá nos mostrar que as obras se diferenciam enquanto realização literária, no processo de construção dos elementos ficcionais e, ao que nos parece, em cada romance há graus diversos de afastamento do modelo lukácsiano. Estão presentes nos romances recursos narrativos como paratextos, citações e outros tipos de apropriação textual que lembram ideais do romance histórico românticoⁱⁱ, mas que, utilizados de modo diverso, se realizam como recursos e estratégias discursivas que têm sido frequentemente encontrados em um tipo de ficção histórica denominada pós-moderna.

Assim, observar a produção do romance histórico contemporâneo pode ser surpreendente tanto pelos novos modos e estratégias da construção discursiva, quanto pela tentativa de manutenção ou de recuperação de recursos narrativos do romance histórico do século XIX. Neste sentido, a leitura atenta destes romances históricos de Ana Miranda surpreende pelo pastiche do estilístico de cada época refigurada e pelos modos de apropriação dos discursos da história.

O romance histórico pós-moderno é um tipo de narrativa que trabalha e se origina a partir do texto histórico, impondo certo deslocamento crítico. Portanto, por seu caráter histórico, aspira à verificação, mas os questionamentos que apresenta, através do aspecto ficcional e dos modos de apropriação textual, levam o leitor a desconfiar do discurso da história quando propõe que toda narrativa é construído e, portanto, organizadora de verdades possíveis.

Os romances de Ana Miranda tratam da vida de personagens da história da literatura brasileira, mas acabam por focalizar, em cada período, a condição política, social e cultural do país, refletida nas cidades em que se encontram os poetas biografados. Como a autora revela em entrevista

Na verdade, não são os poetas que me inspiram a escrever um romance, mas a fonte linguística que representam. No caso de Gregório de Matos, o Barroco; no de Augusto, a sua riquíssima sintaxe e seu vocabulário estranho; e o Romantismo de Gonçalves Dias, que veio preencher uma necessidade interior que eu sentia, naquele momento, de simplificar a minha dicção. ⁱⁱⁱ

Com o propósito de desvendar elementos diferenciais entre estes romances e a relação destes com o modelo do século XIX apresentamos como foco de análise a relação entre os recursos narrativos utilizados, o modo de construção enunciativa e a percepção histórica demonstrada pela voz autoral, observando a eficiência e o significado da utilização destes recursos.

Utilizaremos como base fundamental para a análise dos romances de Ana Miranda a obra teórica de Celia Fernández Prieto, *Historia e Novela: Poética de la novela histórica*. A partir da poética apresentada pela pesquisadora espanhola pretendemos apontar os elementos narrativos que nos permitem ainda denominar estas obras como romances históricos e o sentido destes elementos que marcam hoje um distanciamento em relação ao romance histórico romântico.

Após traçar uma trajetória cuidadosa sobre o romance histórico, Fernández Prieto conclui que, visto sob uma perspectiva histórica, este pode ser considerado um macrogênero^{iv} (Fernández Prieto, 2003, p 168) que abre espaço para microgêneros como o romance histórico romântico, o qual desenvolve temas voltados aos episódios nacionais, de traços formais, temáticos e pragmáticos bem definidos. Segundo Fernández Prieto, no final do século XX, manifestam-se duas tendências fundamentais:

una en la línea del modelo genérico tradicional, mantiene el respecto hacia la documentación histórica, la verosimilitud en la configuración diegética y el didactismo, aunque con innovaciones estructurales que tienden a difuminar las fronteras entre el pasado de la historia y el presente de los lectores, y la otra, más renovadora, profundiza las propuestas de los novelistas históricos de principios de siglo, rompe con el modelo tradicional del género distorsionando los datos históricos y acentuando los procedimientos intertextuales e hipertextuales, y se transforma en metaficción historiográfica. (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p.167.)

A identificação destas tendências, ainda segundo a pesquisadora, deve levar em conta algumas “marcas ilocucionarias o índices genéricos que afectan a los planos semántico e sintático del discurso, y que también poseen una dimensión pragmática en la medida en que todo género implica un pacto o contrato de lectura.”^v Estas marcas ilocucionárias provocam no leitor a ilusão de co-referência entre obras, estimulando o reconhecimento de estratégias narrativas comuns à literatura e à historiografia.

Seguindo estas considerações, os romances de Ana Miranda parecem responder a este recurso, principalmente quando recorrem ao estilo artístico literário da época em que viveram os poetas brasileiros. Estas marcas presentes nos romances em estudo, suscitam uma análise focalizando elementos paratextuais para, então, alcançar a construção narrativa dos romances históricos em questão. Aqui nos debruçamos apenas sobre o segundo item, devido aos limites de extensão do artigo.

1.1 Paratextos

De acordo com G. Genette, citado por Fernández Prieto, os elementos paratextuais (título, subtítulo, prólogos, epílogos, notas de rodapé, ilustrações, epígrafes, contracapa, etc.) orientam a interpretação do leitor, inclusive para que este filie o texto a determinado gênero. Desde a origem do romance histórico tal como foi sistematizado por Lukács, o paratexto foi utilizado como meio para explicitação das intenções e pretensões da obra e para fixação de sua posição em relação ao gênero, admitindo, desde então, um leitor implícito que guiasse a conduta interpretativa do leitor real. Ou seja, a presença dos paratextos demonstra uma consciência dos autores sobre as implicações do gênero que se apresenta ao leitor e uma preocupação em direcionar o modo como a obra deve ser lida. Além disso, podem conter intenção mercadológica, podendo desvirtuar ou não o verdadeiro propósito da obra, objetivando atingir um público consumidor maior.

A consciência sobre as implicações do gênero e a preocupação com o direcionamento do modo de leitura se confirmam nos romances de Ana Miranda pelos diversos elementos paratextuais apresentados. Porém, é preciso observar que tipos de direcionamentos estes paratextos dão à

interpretação do leitor.

A análise dos elementos paratextuais irá considerar, quando se fizer necessário, a primeira edição dos romances *Boca do inferno* e *A última quimera*, com o propósito de mostrar algumas diferenças em relação à quarta (1999) e terceira (2000) edições respectivamente, utilizadas de modo mais frequente no decorrer deste trabalho.

1.1.1 Títulos

Com relação à apresentação dos títulos, as edições consultadas trazem a indicação “romance” na capa, de modo a preparar o horizonte de expectativa do leitor, convidando-o a entrar no pacto de ficcionalidade. A indicação provoca uma redução da sua expectativa em relação à veracidade que é, para a construção romanesca, mais elemento referencial do que compromisso. Por outro lado, os títulos dão início a um jogo discursivo entre o histórico e o ficcional, pois são referências aos poetas protagonistas nos romances e na história da literatura brasileira. “Boca do inferno”, além de codinome do poeta Gregório de Matos, será também a cidade da Bahia e por ampliação o Brasil colônia; a “última quimera” – expressão que retoma um dos poemas publicados no *Eu* – além de toda a bagagem significativa expressa no poema, recupera o próprio Augusto dos Anjos na complexidade da “plenitude da existência”; Enfim, temos a duplicidade semântica dos títulos que antecipa – e isso só se percebe após a leitura atenta dos romances – o jogo discursivo em que se propõe a homenagem aos poetas tanto quanto o questionamento sobre a construção do cânone feito pela historiografia literária.

1.1.2 Ilustrações

As edições dos romances *Boca do inferno* e *A última quimera* aqui consideradas para a análise apresentam algumas diferenças importantes relacionadas às ilustrações. Focalizar algumas destas diferenças poderá confirmar tanto uma estratégia de marketing, como um reforço no caráter artístico e transdisciplinar da obra literária. Além disso, perceberemos ainda mais forte o traço irônico da narrativa, já que as ilustrações da quarta edição (2001) do *Boca do Inferno* e da terceira edição (2004) de *A última quimera* são retratos estilizados feitos pela mesma mão que compôs os romances, o que parece confirmar o talento da escritora no campo e mesmo a eficiência significativa do recurso que vem enriquecer a narrativa por seu caráter sugestivo e coadjuvante na composição de elementos imaginários. Enquanto nas edições ilustradas dos romances de Scott e Manzoni tínhamos retratos episódicos, fiéis à descrição narrativa, em Ana Miranda temos retratos de idéias, do absurdo, quase sempre uma expressão literal do irônico. O que nos faz concentrar o estudo nestas edições é este acréscimo de representação e de leitura autoral pós-moderna antecipada pelas ilustrações da autora.

A primeira edição do *Boca do inferno* não traz ilustração no interior do livro e a capa é um desenho tipicamente barroco que aparece constantemente nos frontispícios das obras de Gregório de Matos (séc. XVII). vi A forma elaborada do frontispício, decorada e ilustrada, foi muito usada nos séculos XVII e XVIII. Os impressores preenchiam a página de rosto toda, com títulos apresentados numa extensa fórmula, acrescentando muitas vezes indicações das partes da obra ou dados biográficos do autor vii. Assim, o desenho que trazia ao centro a inscrição “OBRAS do Doutor Gregório de Mattos e Guerra” traz agora “Ana Miranda *Boca do Inferno* romance.” viii A transposição parece simplista, mas implica na atualização do estilo barroco, o que não é pouco, e na apropriação da obra de Gregório de Matos. Traços bastante claros do romance, porém dizem mais do aspecto histórico e menos do ficcional. O que as ilustrações da quarta edição parecem reforçar é justamente o caráter múltiplo do discurso presente no romance e mesmo do aspecto ideológico do “ser barroco no Brasil” ou simplesmente do “ser brasileiro” em qualquer época.

Na contra capa da primeira edição, o livro traz, em tamanho reduzido, além do desenho de frontispício, como já foi citado, um poema de Gregório de Matos iniciado pelo verso “A cada canto um grande conselheiro”, em que se descreve a Cidade da Bahia pelos desmandos e pela devassidão do povo. Por último, há ainda breve resenha que sintetiza a trama do romance, exaltando-se a “exatidão histórica” tanto quanto a narrativa de “extraordinária agilidade”. Substituindo estes textos, na quarta edição tem-se apenas a reprodução de uma gravura de frontispício com breve inscrição de trecho retirado do romance, descrevendo a cidade: “Numa suave região cortada por rios límpidos, de céu sempre azul, terras férteis, florestas de árvores frondosas, a cidade parecia ser a imagem do Paraíso. Era, no entanto, onde os demônios aliciavam almas para povoarem o Inferno”.

A substituição de uma gravura, um poema do século XVII e uma resenha por um breve exemplo da narrativa de Ana Miranda é resultado do sucesso de público que obteve o romance em sua primeira edição. O livro em sua quarta edição dispensa apresentações sobre a poesia de Gregório de Matos e passa a apresentar a narrativa de Ana Miranda. A função da contra capa de apresentar a obra ao leitor se realiza do modo diverso, já que na primeira edição focaliza a visão de Gregório de Matos sobre a Cidade da Bahia, atingindo de pronto o leitor que admira o trabalho do poeta; na quarta edição o poema satírico de Gregório torna-se narrativa irônica. A ausência do termo “cidade” torna possível ampliar a interpretação do trecho para a região do Brasil e a crítica que fora bem localizada por Gregório ganha amplitude e atualização.

A eficiência da contra capa da edição de 1999 se dá por levar o leitor diretamente para dentro da narrativa, enquanto que a de 1989 o leva por um caminho mais difícil, pois primeiro lembra o barroco, depois o poeta e só então apresenta uma noção do que pode ser encontrado no romance. Talvez este percurso tenha sido essencial para o reconhecimento do romance, por ter sido este o primeiro empreendimento da autora no mundo romanesco.

Na primeira edição do *A última quimera* a ilustração da capa é uma pintura do modernista Dante Gabriel Rosseti (1828-1882), intitulada *O devaneio*. A primeira questão que nos veio foi: que tipo de relação poderia ter o quadro e seu autor com Augusto dos Anjos e sua poesia, tema do romance? Rosseti foi um dos principais representantes da estética Pré-Rafaelita (1848-1860) que nas artes plásticas pretendia, segundo Carlos Ceia, “eliminar da arte a moral da obrigação, a miséria sensorial e combater os males da civilização industrial” ix . Além disso, o pré-Rafaelismo não foi bem aceito nem pelo público, nem pela crítica que lhe acusava o medievalismo e o excesso de detalhes. De acordo com Ceia, a corrente estética foi exaltada pela revista *Orpheu*, em Portugal, e por Jorge Luis Borges, que diz: “em toda a obra de Rossetti respira-se um ambiente de estufa e de doentia beleza”. Na fala de Borges encontramos sugestiva relação com a poesia de Augusto e mesmo com o romance em questão.

Ainda segundo Carlos Ceia, a Idade Média européia, com suas tradições nacionais, serviu de imensa inspiração aos Pré-rafaelitas, sobretudo a Rossetti, fascinado por Dante Alighieri e pelo *Stil Nuovo*. Os seguidores do pré-rafaelismo intrinsecamente ligados à estética da arte pela arte, ao esteticismo do irlandês Oscar Wilde, confluirá nos ideais estéticos do final do século XIX (decadentismo, simbolismo, *Art Nouveau*) e influenciará as vanguardas artísticas, como o revolucionário surrealismo, que haveriam de triunfar nas primeiras décadas do século XX. (CEIA, *idem*). Assim, parece-nos possível uma relação implícita entre a estética rejeitada de Rosseti e a de Augusto dos Anjos, embora não haja garantias nenhuma de que esta relação seja percebida pelo leitor comum.

Na contra capa, encontramos uma resenha em que se relaciona o nome da autora ao seu primeiro romance de sucesso e novamente se enaltece a força da pesquisa histórica para a construção do romance antes de sua qualidade literária. Além disso, temos um desenho que

representa a quimera tal como é descrita na *Iliada*, de Homero, que a folha de rosto refere como sendo da autora. Desenho este que será estilizado e ganhará cores vivas na terceira edição, tirando de cena *O devaneio* para afirmar a representação do desejo impossível, do ser múltiplo indecifrável.

Passamos agora a analisar as ilustrações constantes nas edições em foco e notamos que tanto as capas dos romances, quanto a divisão dos capítulos e ante-rosto apresentam desenhos que podem ser relacionados à temática e ao estilo dos poetas e da época representada. Os traços e técnicas artísticas contemporâneas da autora contrastam com o sentido e a visão sobre o passado traduzido pelas ilustrações.

Assim, no *Boca do Inferno* o animal com cauda de peixe, patas dianteiras, cabeça de felino, possui olhos humanos e lança fogo pela boca em clara referência à uma boca do inferno ou “boca de brasa”, outra alcunha do poeta barroco. Já o ante-rosto apresenta uma figura de traços corporais femininos, porém feita de tijolos, com chifres, cabelos lisos de um lado e crespos de outro, aureolada e com crucifixo no pescoço, braços de felino e língua de serpente. Mais uma vez é uma representação do ser múltiplo que estará presente nas páginas do romance. A ilustração é uma espécie de personificação de uma cidade marcada pela miscigenação, que o romance revela ser a Cidade da Bahia. A cidade será tão biografada quanto o poeta, em relações constantes entre espaço e personagem. Os capítulos se abrem sempre com desenhos representativos de seus títulos. Assim, em “a cidade” temos o desenho da mesma mulher do ante-rosto, agora com portas no ventre, o que indica uma porta de entrada para o romance e para o passado; para a cidade e para Gregório de Matos.

As ilustrações atuam, portanto, na ambientação e descontração da leitura, preparam o leitor para um olhar inventivo e feminino sobre a formação do ser múltiplo no Brasil barroco.

Na terceira edição do romance *A última quimera*, conforme anunciamos anteriormente, as ilustrações vêm representar a quimera semelhante à descrita na *Iliada* “esta era da raça imortal e não dos homens, um leão na frente e uma serpente atrás, no meio um bode e, ao respirar, lançava fogo pela boca” (HOMERO. s/d., p. 68). A quimera é, na descrição da *Iliada*, uma expressão do múltiplo, do complexo, do bizarro e do imortal e acaba por representar a complexidade do ser Augusto dos Anjos presente em sua única publicação, o *Eu*. A questão da imortalidade lembra a condição do cânone, uma das questões a ser discutida no romance.

Vemos, portanto, o recurso visual sendo novamente utilizado como transcrição de uma leitura possível no romance. O que propõe ao leitor uma reflexão antecipada sobre as relações possíveis entre Augusto dos Anjos e “quimera”, a qual será reforçada por uma epígrafe intitulada “La Quimera”, retirada do livro *Manual de zoologia fantástica* (1957), de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero. Assim, o paratexto ilustrativo sinaliza ao leitor um modo de ler, marcando de forma muito mais elaborada o caráter inventivo e poético da narrativa que virá. Aliás, enquanto no *Boca do Inferno* tem-se o personagem como fruto do seu espaço, da sua terra, em *A última quimera* a personagem Augusto dos Anjos pertence ao tempo, ao cosmos, ao destino.

O que podemos perceber neste olhar sobre as ilustrações dos romances é que traduzem o espírito de cada um deles, mas o leitor só poderá apreender de forma mais ampla o sentido das gravuras, com a leitura dos textos. A capa, enquanto paratexto, desperta a curiosidade e leva o leitor a questionar sobre as relações com o assunto aparentemente central dos romances que seria a refiguração dos poetas. A partir da leitura é que se pode perceber, de modo mais consistente, que as ilustrações fazem parte da unidade que é cada obra, e representam cada uma delas um espaço, um tempo, um ser e um estilo.

O fato de as ilustrações dos romances serem como que parte do trabalho criativo da autora é

enriquecedor em dois sentidos: recupera e atualiza uma atividade realizada tanto por Scott quanto por Manzoni ao mesmo tempo em que rompe com certa tradição de que a capa, principalmente, seja formatada por decisão editorial.

A edição que consultamos do *Ivanhoé* afirma reproduzir integralmente o texto original e traz ilustrações, as quais retratam episódios ou personagens do romance, porém sem dizer se elas são propriamente do autor. Em prefácio, Cândido Jucá diz que as “personagens episódicas foram pintadas com um relevo impressionante, e, dir-se-ia, como que posando para a posteridade”, mas acreditamos que o estudioso esteja se referindo ao caráter pictórico da narrativa e não às ilustrações, pois as pesquisas nos mostram que Eugene Delacroix pintou várias personagens e cenas do romance de Scott. Entre elas a mais famosa é *O rapto de Rebecca*, 1858.^x Na mesma edição, constam ainda retratos de Walter Scott (SCOTT, p. 5) ^{xi} – sendo um deles produzido em 1832, por Henry Thomas Ryall – além de retratos das personagens do romance.

Do mesmo modo, Manzoni preocupava-se em respeitar os limites de cada arte, seguindo a teoria de Lessing, exposta no “Laocoonte” que, segundo Francesca Cavalli, dizia:

1. Existe uma diferença entre a pintura poética e a pintura plástica;
2. Existem pinturas que convêm ao artista e que não convêm ao poeta, e vice-versa;
3. Existem objetos comuns ao poeta e ao artista;
4. O *tempo* é o domínio do poeta, enquanto que o *espaço* o é do artista;
5. A beleza plástica resulta da harmonia de todas as partes que podem ser apreciadas com um só olhar. (CAVALLI, F. 1973, p. 56)

Assim, segundo Cavalli, a paisagem que na pintura estava se impondo, vencendo um preconceito tradicional que a considerava um gênero inferior e indigno de um grande artista, no livro de Manzoni é tratada de forma diferente. Os quadros narrativos de Manzoni são poéticos, obedecendo às limitações da língua e destituindo-os de cores para transferir à paisagem os sentimentos, sensações e pensamentos de seus personagens. Entretanto, parece que Manzoni percebeu que a visualização plástica poderia enriquecer e completar seus quadros descritivos e decidiu ilustrar sua obra na edição definitiva de 1840. O ilustrador escolhido foi Francesco Gonin, pintor torinês, amante de cores vivas. Ainda de acordo com Cavalli, sabe-se que Manzoni custeou e orientou o artista para a realização das ilustrações, pois existe uma correspondência entre Manzoni e Gonin, tratando deste assunto. Ele quis a colaboração do pintor para completar e esclarecer certos pontos de seu livro e talvez tenha sido o primeiro escritor a reconhecer o valor da imagem pictórica em subsídio à imagem poética, para alcançar a verdade histórica que fundamenta todo o romance.

Ana Miranda, sendo ela mesma a ilustradora de seus romances une a função pictórica do ilustrador e do poeta, mas não é a paisagem espacial que parece estar exposta nas gravuras, mas uma paisagem contextual e ideológica, na qual se reforça ainda mais o traço paródico e irônico das narrativas. O que se descortina, mais uma vez, é a utilização deslocada dos mesmos recursos, a diferença dentro da semelhança

1.1.3 Epígrafes

Outro tipo de paratexto presente nos romances *A última quimera* e *Dias e dias* é a epígrafe. Fernández Prieto, baseando-se na explicação de G. Genette sobre as funções que as epígrafes podem cumprir na obra dirá que, no caso do romance histórico oitocentista, “las epígrafes pretendían marcar sus lazos con la tradición de la narrativa épica antigua y de los romances de caballerías, con las leyendas y los cuentos de transmisión oral, y con las preferencias narrativas románticas.” (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p 174). Apesar disso, a utilização de epígrafes não

era, segundo a pesquisadora espanhola, uma generalização, nem mesmo durante o período romântico. Porém, nos romances históricos contemporâneos as epígrafes tornaram-se mais freqüentes e “anuncian aspectos temáticos o señalan algunas claves de lectura” (*Idem*, p.175). Assim, as epígrafes nos romances *A última quimera* e *Dias e dias* podem ser vistas como um distanciamento do modelo scottiano, porém sem dissolvê-lo completamente, já que apontam para aspectos temáticos dos romances, demonstrando clara intenção de marcar laços com a história literária.

Em Scott isto se dá através das várias citações de cantigas e de poemas populares, o que também é uma forma de recuperar tradições folclóricas. Além disso, faz algumas referências a poetas românticos, seus contemporâneos, mostrando que o sentimento nacional é bem representado pela história literária de um povo. Epígrafes não há em *Ivanhoé*, mas as citações literárias durante a narrativa bem poderiam preencher esta ausência pela função que desempenham.

No romance *A última quimera*, além do texto de Borges que apresenta o percurso histórico do conceito de “quimera” e lembra que toda história tem uma base fundamental, real ou imaginária, e se modifica através dos tempos, temos um verso de Augusto dos Anjos “A mão que afaga é a mesma que apedreja”, que não aparece na primeira edição. As epígrafes levam o leitor a entrar no clima dos romances. O verso novecentista revela a descrença e a amargura de Augusto sobre as relações humanas.

O deslocamento contextual dos versos apropriados pode ser indício de uma criação de um novo sentido. A referência a *Tristão e Isolda*, no *Ivanhoé*, assim como as epígrafes de Ana Miranda, exige que o leitor lance mão de uma série de conhecimentos relacionados à época, ao autor e à obra citada para compor um sentido possível no novo contexto em que aparecem. É claro que a localização da citação como epígrafe dá a ela maior abrangência em relação ao todo da obra, mas os dispositivos acionados no leitor são praticamente os mesmos.

Assim, a epígrafe “a mão que afaga é a mesma que apedreja” retoma o poema e também seu autor, Augusto dos Anjos, como homem de seu tempo em seu relacionamento cotidiano, como poeta engajado e revoltado com os procedimentos da sociedade literária. Tudo isso é também o que está no romance, mas a epígrafe, assim como o poema de Augusto diz mais. Vai além das profundezas psíquicas de um ser para falar de humanidades.

1.1.4 Notas e bibliografia

Ao finalizar os romances, a bibliografia consultada pela autora é apresentada de modo mais formal e didático, porém durante as narrativas não haverá qualquer indicação sobre a consulta a estes documentos, sendo este um procedimento comum desde os romances históricos de Scott e de Alexandre Herculano no século XIX. No *Boca do inferno*, antes da “Bibliografia” a autora afirma que “os seguintes documentos e livros, entre outros, me foram particularmente úteis nos estudos para o romance *Boca do inferno*” (MIRANDA, 1989, p. 327). Esta é uma evidente marca do discurso histórico presente no romance, que contrasta com a afirmação da capa que anuncia tratar-se de um romance.

Da “Bibliografia” presente no *Boca do inferno* para as “notas” de *Dias e dias* percebemos uma suavização no traquejo com o material de consulta já na apresentação dos mesmos. Nas “notas” o diálogo com o leitor se estabelece de forma mais branda e informal. E a informação de que “as cartas de Gonçalves Dias, que serviram de inspiração para este livro, podem ser lidas na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, ou na seleção feita por Alexei Bueno”, deixam o leitor confuso já que no início foi dito que a obra teve como inspiração o poema *Dias após dias*, de Rubem Fonseca. Acreditamos, no entanto, que esteja aqui mais uma forma de propor os laços de ficção e história

presentes na narrativa. Assim, temos aparentemente uma nota ficcional no início, já que o objeto de inspiração é apenas possível de existir, e uma nota verídica no final, considerando a existência concreta do objeto.

Esta observação indica ainda o pacto de leitura que deve existir entre o leitor e a obra. Garante, de certa forma, que a inventividade ou o imaginário tem bases fincadas nas informações apresentadas pelos documentos consultados, mas sem que haja simples repetição. Observando os dois romances, nota-se que a preocupação com a verdade documental se dilui a cada publicação. A ficcionalidade é relacionada tanto aos procedimentos técnicos de construção narrativa quanto à apresentação de conteúdos informativos, garantindo aos romances, em níveis diferenciados, certa leveza no trato com o discurso da história.

A referência às obras consultadas ao final dos romances indica a preocupação da autora em relatar sua pesquisa e transferir ao leitor a responsabilidade da verificação, além de sinalizar que a verossimilhança ficcional vem fundada na veracidade histórica, o que em nada altera o caráter ficcional da obra. A historicidade é o traço marcante dos romances, mas de modo diverso em relação ao romance histórico romântico. É uma mudança da reafirmação para a reverberação questionadora do histórico^{xii}, da unidade para a multiplicidade de vozes.

As análises desenvolvidas acima nos dão a primeira impressão, portanto, de que ao contrário do romance histórico do Romantismo, que tinha como marca principal uma relação quase que subserviente aos propósitos da história enquanto verdade absoluta, o romance histórico pós-modernista inverte este processo, e têm a história como elemento fundamental para os propósitos da crítica literária. Assim, acreditamos que, para o romance histórico pós-modernista, quanto mais diluídas as fronteiras entre o histórico e o ficcional em cada romance, tanto melhor a sua realização literária, já que não é primordial para estes romances a revisão histórica, senão a revisitação.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CALMON, P. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Bloch, 1983.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2.ed. Navarra: EUNSA. 2003.
- FRIEDMAN, N. Point of view in fiction. In: STEVICK, Philip. *The Theory of Novel*. New York: The free Press, 1967.
- HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa – Portugal: Edições 70. 1985.
- LUCKÁCS, George. *La novela histórica*. 2 ed. México: Ed. ERA, 1971.
- MIRANDA, A. *Última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Dias e Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. São Paulo, Papyrus, 1994. (Tomos I a III)
- SCHMIDT, B. Bisso. Biografia: um gênero de fronteira entre a história e a literatura. In: RAGO, Margareth (org). *Narrar o passado, pensar a história*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2000.
- SCOTT, Walter. *Ivanhoé*. Trad. Brenno da Silveira. São Paulo: Tecnoprint. (1820).
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

-
- i Eunice de MORAIS, Prof. ^a Dr. ^a, Centro Universitário Campos de Andrade UNIANDRADE, e-mail: nicemorais@gmail.com
- ii O romance histórico romântico será identificado aqui com a produção de Walter Scott e definido por George Lukács em *La novela histórica* (1971).
- iii Entrevista concedida a João Soares Neto, publicada no Site <http://www.jornaldepoesia.jor.br/jsoaresneto1.html> disponível em 16/07/2008.
- iv A autora utiliza o termo apresentado por Molino, J. Qu'est-ce que le romain historique? *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n. 2-3, p. 195-234, 1975.
- v Para a definição de marcas do gênero a autora utiliza o conceito de Fernando Cabo, para quem estas marcas “son la manifestación de la intención del autor”.
- vi A indicação encontra-se na contra capa da mesma edição.
- vii Informação disponível no site: <http://tipografos.net/glossario/livro.html> em 05/11/2009
- viii O itálico e o negrito são parte da tipografia da capa conforme figura
- ix Dicionário de termos literários Carlos Ceia disponível no site: http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/pre_rafaelismo.htm acesso em 19/01/2009.
- x As referidas imagens estão disponíveis no site <http://images.google.com/images?q=Delacroix+rebeca&btnG=Pesquisar+imagens&um=1&hl=pt-BR&lr=&sa=2> em 05/01/2009. No romance, a ilustração aparece em preto e branco e com baixa resolução.
- xi SCOTT, p. 5. Retrato e a informação sobre seu autor disponíveis no site: <https://www.allposters.comhttps://www.allposters.com> em 22/03/2009.
- xii Segundo MICHAELIS, *Moderno dicionário da língua portuguesa*, reverberação é o *prolongamento de um som por efeito do eco nas paredes de um recinto fechado*. Parece-nos que os romances históricos pós-modernos, como os de Ana Miranda, são recintos onde ecoam múltiplos discursos da história. Enquanto que os romances do século XIX acreditavam em uma história única, o signo do múltiplo da modernidade parece se confirmar entre nós.