



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS

MARIA APARECIDA MINEIRO

**A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM PAULINA CHIZIANE, JOSÉ
CARDOSO PIRES E MÁRCIO SOUZA:** reflexões sobre a transfiguração da história em
literaturas de Língua Portuguesa

BELÉM-PA
2024

MARIA APARECIDA MINEIRO

**A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM PAULINA CHIZIANE, JOSÉ
CARDOSO PIRES E MÁRCIO SOUZA: reflexões sobre a transfiguração da história em
literaturas de Língua Portuguesa**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários
Linha de pesquisa: Literatura, Memórias e Identidades

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Lopes de Almeida

BELÉM-PA
2024

MARIA APARECIDA MINEIRO

**A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM PAULINA CHIZIANE, JOSÉ
CARDOSO PIRES E MÁRCIO SOUZA:** reflexões sobre a transfiguração da história em
literaturas de Língua Portuguesa

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará,
como requisito parcial para a obtenção do título de
Doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários
Linha de pesquisa: Literatura, Memórias e Identidades

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Lopes de Almeida

DATA DA APROVAÇÃO: 28/08/2024
BANCA EXAMINADORA:

Documento assinado digitalmente
 CARLOS HENRIQUE LOPES DE ALMEIDA
Data: 30/09/2024 11:28:10-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Carlos Henrique Lopes de Almeida — UFPA
Orientador

Documento assinado digitalmente
 MARCIA MARIA DE MELO ARAUJO
Data: 30/09/2024 10:51:07-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.ª Dra. Márcia Maria de Melo Araújo — UEG
(Membro externo)

 CARLOS AUGUSTO NASCIMENTO SARMENTO P
Data: 19/09/2024 19:49:13-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Carlos Augusto Sarmiento Pantoja — UFPA
(Membro interno)

 ANA LILIA CARVALHO ROCHA
Data: 20/09/2024 14:19:20-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.ª Dra. Ana Lília Carvalho Rocha — UFPA
(Membro interno)

Prof.ª Dra. Elizete Albina Ferreira — PUC - GO
(Membro externo)

Documento assinado digitalmente
 ELIZETE ALBINA FERREIRA
Data: 20/09/2024 13:47:53-0300
Documento assinado digitalmente

Prof.ª Dra. Tânia Maria Pereira Sarmiento Pantoja — UFPA
(Membro interno suplente)

Prof. Dr. Emerson Pereti — UNILA
(Membro externo suplente)

BELÉM-PA
2024

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

M664m Mineiro, Maria Aparecida.
A metaficção historiográfica em Paulina Chiziane, José
Cardoso Pires e Márcio Souza: : reflexões sobre a transfiguração da
história em literaturas de Língua Portuguesa / Maria Aparecida
Mineiro. — 2024.
137 f.

Orientador(a): Prof. Dr. Carlos Henrique Lopes de Almeida
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em
Comunicação, Cultura e Amazônia, Belém, 2024.

1. Metaficção Historiográfica. 2. Literaturas de Língua
Portuguesa. 3. Paulina Chiziane. 4. José Cardoso Pires. 5.
Márcio Souza. I. Título.

CDD 809.9113

Ao meu filho, Cairo Barros Guerra.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, por me dar a força, a coragem, a persistência e o bem-estar necessários para enfrentar os desafios cotidianos. Como mãe, pesquisadora, professora, dona de casa, esposa e tantas outras funções, houve momentos em que me deparei com obstáculos que puseram à prova minha determinação em perseverar e progredir.

À Universidade Federal do Pará (UFPA) e ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) pela oportunidade em realizar esta tese. O corpo docente, a direção e a administração proporcionaram a abertura de uma janela por meio da qual vislumbro um horizonte superior.

Ao Instituto Federal do Pará (IFPA), por me proporcionar um ano e seis meses de dedicação exclusiva ao doutorado.

Ao meu orientador, Carlos Henrique Lopes de Almeida, sempre prestativo, atencioso e paciente. Sua dedicação e conhecimento foram fundamentais para o meu crescimento acadêmico. Agradeço pelas orientações que me conduziram nessa jornada acadêmica tão primordiais para o resultado final desta tese. Por meio de suas instruções, me senti preparada para enfrentar cada desafio, e as conquistas alcançadas tornaram-se vitórias compartilhadas.

À professora Márcia Maria de Melo Araújo por todos ensinamentos, pelo privilégio de ter sido sua aluna durante o mestrado e poder usufruir de seu vasto conhecimento e experiência. Inspiro-me muito no seu exemplo de mulher pesquisadora, motivadora e estudiosa. Suas observações durante a qualificação, ora sensíveis, ora rigorosas, trouxeram beleza e harmonia a este trabalho.

Ao professor Carlos Augusto pelas contribuições ao longo dessa caminhada, seja por meio da disciplina ofertada, na qualificação e nos seminários do programa. Além disso, agradeço pela leitura atenta, comentários e sugestões no momento da qualificação. Suas sugestões, críticas e conselhos serviram como pilares de sustentação para a conclusão desta tese.

Ao meu pai, Valdomiro Mineiro, *in memoriam*, por me incentivar a estudar mesmo diante de tantas dificuldades. Seus esforços em me levar à escola e à faculdade em dias de sol e chuva, me buscar e me apoiar na carreira acadêmica são lembranças preciosas. Sua partida precoce durante minha graduação deixou um vazio, mas o seu legado permanece eterno em meu coração. Embora não tenha concluído seus estudos, ele sabia que, através dele, eu cresceria profissionalmente. Seu sonho era ver-me doutora, e esse sonho vive em mim.

À minha mãe, Maria de Fátima, que me ensina e que me acompanha diariamente, vibrando comigo a cada oportunidade que ela não pôde ter acesso nessa vida. Sua presença

constante, seus conselhos sábios e seu amor incondicional foram fundamentais para que eu pudesse alcançar este grande objetivo. Juntamente com a minha sogra, essas mulheres tornaram esse sonho de concluir o doutorado mais possível.

Ao meu filho, Cairo Barros Guerra, autista, cujo nascimento coincidiu com a alegria da minha aprovação na seleção do doutorado. Atualmente, com quase quatro anos de idade, ele frequentemente me acompanhou durante a árdua tarefa de redigir esta tese. Cada momento ao seu lado, permeado de sorrisos, choros e abraços, serviu como um lembrete constante do motivo pelo qual eu me dedicava tanto.

Ao meu esposo, cuja paciência, apoio e compreensão foram essenciais para a conclusão deste trabalho. Desde a graduação, ele tem acompanhado minha trajetória acadêmica, lidando com minhas mudanças de humor, frustrações e alegrias. Sua compreensão em relação à necessidade de manter uma fresta de luz pela porta para que eu pudesse estudar, além das longas horas de estudo, noites em claro, horas na biblioteca das universidades, bem como sua disposição para ouvir minhas incessantes leituras sobre a tese, foram inestimáveis.

Às minhas colegas de curso, Carla Guedes e Francelina, que se tornaram grandes amigas e estiveram sempre ao meu lado, expressei minha profunda gratidão pela amizade incondicional e pelo apoio contínuo ao longo de todo o período dedicado a este trabalho.

À Banca Examinadora, pela gentileza, dedicação e prontidão.

Aos amigos e familiares que me apoiaram nessa jornada. Por fim, a todos que direta ou indiretamente fizeram parte de minha formação, o meu muito obrigado.

Eu tenho o destino do vento, e tenho a vida presa nas teias de uma esperança desconhecida. A rosa dos ventos. Tenho o destino dos pássaros. Voando, voando, até a queda final. Tenho destino de água. Sempre correndo em todas as formas, umas vezes nascente, outras vezes rio. Outras vezes suor e outras lágrimas. Dilúvio. Gota de orvalho na garganta de um passarinho. Sou vapor aquecido pela vida. Sou gelo e neve na câmara de um congelador. Mas sempre água, o movimento é a minha eternidade (Chiziane, 2018).

RESUMO

O presente trabalho tem como propósito refletir sobre as diferentes dimensões que o fato histórico assume no âmbito da ficção na literatura moçambicana, portuguesa e brasileira. O *corpus* de análise é composto por *O alegre canto da perdiz* (2018), de Paulina Chiziane, *Balada da praia dos cães* (2009), de José Cardoso Pires e *Galvez, imperador do Acre* (2022), de Márcio Souza (2022). Isso porque nessas narrativas, percebe-se um acontecimento histórico constitutivo do fazer literário: a colonização em Moçambique, a ditadura salazarista em Portugal e a anexação do Acre ao Brasil, momentos históricos representativos na construção dessas nações. Ademais, demonstrar-se-á como essas construções literárias de diferentes sociedades, nesse caso, africana, portuguesa e brasileira, realizam, por intermédio da literatura, textos originais representantes de posicionamentos ideológicos. Nesse sentido, este estudo propõe analisar as relações paradoxais entre literatura e história, de forma a demonstrar como elas interferem nas obras mencionadas. Assim, na possibilidade de estudos comparados com outras áreas do conhecimento, o que ora se propõe é uma análise comparativa de textos em língua portuguesa, cuja latência nota-se o conspecto da história, seja ela oficial ou não. Trata-se, portanto, de uma investigação de caráter bibliográfico, com ênfase na discussão das relações entre literatura e realidade. Por este caminho, analisaremos os romances de Paulina Chiziane, de José Cardoso Pires e de Márcio Souza, que refletem o próprio processo de elaboração artística e, ao mesmo tempo, utilizam a história para contestar a sua veracidade. Dessa forma, nota-se que nas obras examinadas, a metaficção historiográfica se apresenta enquanto estratégia de reflexão da história, bem como de ressignificação e interpretação de fatos. Logo, observar-se-á a metaficção historiográfica à luz dos estudos de Linda Hutcheon (1991) e de estudiosos como Zênia de Faria (2012) e Maria Tereza de Freitas (1986); a meta-história em Hayden White (1995) e o romance histórico a partir de Lukács (1983). Ademais, como a memória se apresenta como artifício nas obras analisadas, essa categoria será tratada por meio de Aleida Assmann (2011) e Halbwachs (2013).

Palavras-chave: Paulina Chiziane; Márcio Souza; José Cardoso Pires; metaficção historiográfica; memória.

ABSTRACT

This paper has as its aim to reflect on the different dimensions that historical facts assume regarding fiction in the Mozambican, Portuguese and Brazilian literature. The corpus analyzed includes the *O alegre canto da perdiz* (2018), by Paulina Chiziane, *Balada da praia dos cães* (2009), by José Cardoso Pires and *Galvez, imperador do Acre* (2022), by Márcio Souza. In these narratives, it is possible to notice a historical event intertwined in the story: Mozambique's colonization, Salazar's dictatorship in Portugal and Acre's annexation to Brazil; relevant historical moments in the construction of these nations. Furthermore, it is demonstrated how these literary constructions of different societies - African, Portuguese and Brazilian - produce, through literature, original texts which represent ideological positions. Therefore, this study proposes analyzing paradoxical relations between literature and history, in order to demonstrate how these interactions influence the above-mentioned works. When it comes to the possibility of comparative studies with other fields of knowledge, which is proposed is a comparative analysis of texts in Portuguese, whose latency ends up evidencing the conspectus of history, the official one or not. This investigation is bibliographical, which emphasizes the discussion on the relations between literature and society. Analyses are carried out on the novels written by Paulina Chiziane, José Cardoso Pires and Márcio Souza, works which reflect on the artistic elaboration process itself and, at the same time, use history to question its veracity. It is possible to notice that in these works the historiographic metafiction presents itself as a strategy of reflection on history, as well as of resignification and interpretation of facts. The historiographic metafiction is observed in the light of studies by Linda Hutcheon (1991), Zênia de Faria (2012) and Maria Tereza de Freitas (1986); the metastory is studied considering ideas in Hayden White (1994); and the historical novel is discussed using Lukács (1983). Moreover, as memory presents itself as an artifice in the works analyzed, this category is examined through Aleida Assmann (2011) and Halbwachs (2013).

Keywords: Paulina Chiziane; Márcio Souza; José Cardoso Pires; historiographic metafiction; memory.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo reflexionar sobre las diferentes dimensiones que el hecho histórico asume en el ámbito de la ficción en la literatura mozambiqueña, portuguesa y brasileña. El corpus de análisis se basa en *O alegre canto da perdiz* (2018), de Paulina Chiziane, *Balada da praia dos cães* (2009), de José Cardoso Pires y *Gálvez, imperador do Acre* (2022), de Márcio Souza. Esto se debe a que en estas narrativas bearesíficas, uno percibe un evento histórico que constituye un hacer literário: La colonización en Mozambique, la dictadura de Salazar en Portugal y la anexión de Acre a Brasil, momentos históricos representativos en la construcción de estas naciones. Además, se demostrará cómo estas construcciones literarias de diferentes sociedades, en este caso, africana, portuguesa y brasileña, llevan a cabo a través de la literatura textos representativos de posiciones. En este sentido, esta tesis propone analizar las relaciones paradójicas entre literatura e historia, en las obras mencionadas, con el fin de demostrar cómo estos elementos se impregnan en la narrativa de los escritores, hasta el punto de liberarse de la imposición de la historia. Así, en la posibilidad de estudios comparados con otras áreas del conocimiento, lo que se propone es un análisis comparativo de textos de la literatura portuguesa en el que se observe la latencia del conspecto de la historia sea oficial o no. Se trata, por tanto, de una investigación bibliográfica, con énfasis en la discusión sobre las relaciones entre literatura y realidad. De esta manera, analizaremos las novelas de Paulina Chiziane, José Cardoso Pires y Márcio Souza, que reflexionan sobre el proceso de elaboración artística en sí y, al mismo tiempo, utilizan la historia para cuestionar su veracidad. Así, se observa que en las obras examinadas, la metaficción historiográfica se presenta como una estrategia de reflexión sobre la historia, así como de resignificación e interpretación de los hechos. Por lo tanto, la metaficción historiográfica se observa a la luz de los estudios de Linda Hutcheon (1991) y estudiosos como Zênia de Faria (2012) Maria Tereza de Freitas (1986); la metahistoria en Hayden White (1994), la novela histórica de Lukács (1983). Además, nos ocupamos de la Memoria a través de Aleida Assmann (2011) y Halbwachs (2013).

Palabras clave: Márcio Souza; Paulina Chiziane; José Cardoso Pires; metaficción historiográfica; memoria.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 - AS FRONTEIRAS ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA	21
1.1 História e Literatura	21
1.2 Metaficção	32
1.3 Metaficção Historiográfica	40
1.4 Romance Histórico	50
CAPÍTULO 2 – MECANISMOS RETÓRICOS E ESTILÍSTICOS EM <i>O ALEGRE CANTO DA PERDIZ, BALADA DA PRAIA DOS CÃES E GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE</i>.....	54
2.1 Ilusão Referencial em <i>O alegre canto da perdiz, Balada da Praia dos Cães e Galvez, imperador do Acre</i>	54
2.2 Ironia e paródia nas três obras	66
2.3 Intertextualidade nas obras	75
CAPÍTULO 3 - A TRANSFIGURAÇÃO DA HISTÓRIA EM LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA	88
3.1 A boa nova escrita do avesso: a metaficção historiográfica em <i>O alegre canto da perdiz</i>	88
3.1.1 A colonização a partir da ótica de Paulina Chiziane.....	93
3.1.2 As cicatrizes da colonização desveladas pela memória	97
3.2 Entre o Romance Histórico e a Metaficção Historiográfica: uma análise de <i>Galvez, imperador do Acre</i>	101
3.3 A metaficção em <i>Balada da Praia dos Cães</i> , de José Cardoso Pires	108
3.4 Uma proposta de categorização das obras sob a perspectiva da Metaficção Historiográfica	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	131

INTRODUÇÃO

Nos emaranhados do passado e da escrita, a metaficção historiográfica emerge como um delicado fio de ouro. Durante a minha trajetória acadêmica, fui cativada por sua dança entre história e ficção, na qual a matéria histórica se torna objeto desse gênero. Sob a orientação da professora Dra. Maria Eugênia Curado, no curso de Letras – Português/Inglês, da Universidade Estadual de Goiás, Cidade de Goiás, comecei a estudar a metaficção nas literaturas de Língua Portuguesa, ainda na Iniciação Científica. Dessa forma, ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Educação, Linguagem e Tecnologias, permaneci nessa mesma área para debruçar-me mais sobre o assunto, dessa vez, com a coorientação da professora Dra. Márcia Maria Melo de Araújo. Logo, essa jornada constitui-se como motivação para o presente propósito.

Após quarenta e oito anos da primeira publicação de *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio Souza, quarenta e dois anos da escrita de *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, e dezesseis de *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane, incluo nesta tese de doutoramento a referência a essas obras que se constituem como um presente suscetível de tantas recordações e desnudamentos. As margens desses manuscritos sussurram mistérios e a intertextualidade ecoa vozes ancestrais. A cada página, o passado se desdobra como um mapa estelar, mostrando constelações de possibilidades que desafiam nossa compreensão através do tempo.

Hoje, em 2024, contemplamos Paulina Chiziane, José Cardoso Pires e Márcio Souza como escritores e investigadores que, embora deambulam por vestígios de tempos passados, ainda possibilitam a adesão de novos sentidos para o nosso presente. Além de exigir um contrato muito amplo por meio de seus textos com os seus leitores, situando-os num contexto histórico e social específico. Outrossim, a presente tese evidencia os autores citados como portadores de vozes de criações literárias em países falantes da Língua Portuguesa, cujas obras literárias descortinam fatos até então não revelados pela história oficial, caracterizando as suas obras, portanto, como metaficção historiográfica. Essa caracterização salienta a habilidade dos escritores em entrelaçar ficção e história, proporcionando uma reflexão crítica sobre a forma como essa última é registrada e percebida.

Paulina Chiziane, que não se denomina escritora tradicional, mas como uma contadora de histórias, utiliza a ancestralidade da fogueira como sua instituição de aprendizado. A artista moçambicana compartilha uma profunda aspiração: a de recontar e revitalizar a história de sua comunidade, provocando reflexão e reavaliação de eventos históricos. Ela tece o seu texto com

a pena da imaginação e o pergaminho da erudição, encantando os seus leitores além dos corredores acadêmicos.

Por outro lado, José Cardoso Pires, com seu estilo próprio de se reinventar a cada obra, é recordado por sua luta pela democracia e pelo tecer de uma composição caracterizada pela resistência ao período ditatorial salazarista. Sua escrita é instrumento para expressar liberdade e crítica social. De acordo com o escritor português, cada livro é a busca de sua identificação com o seu país e com ele próprio.

Enquanto Márcio Souza, escritor da Amazônia, destacou-se também como cineasta e ensaísta. O autor, em seu romance, enfatiza a série crise de anexação do Acre ao Brasil e de revoltas contra o poder do Rio de Janeiro e/ou contra a desigualdade social, de que padeciam sobretudo os negros e os indígenas. É um autor que aborda temas relacionados à sociedade e à política, especialmente no contexto amazônico; utiliza a sátira, bem como o entrelace entre história e ficção em suas obras.

Nessa vertente, países como o Brasil e Moçambique, historicamente colonizados, utilizam a metaficção historiográfica para mostrar as narrativas dos marginalizados, bem como para apresentar perspectivas frequentemente omitidas nos cânones literários. Esse gênero desafia a hegemonia da literatura ocidental, permitindo que os escritores desses países transcendam estereótipos e constituam as suas próprias identidades literárias de forma autêntica.

A literatura portuguesa demonstrada por meio de José Cardoso Pires caracteriza-se pelo confronto e subversão da censura, reminescente das estratégias empregadas por Márcio Souza, cuja obra também foi concebida durante um regime autoritário. Esses escritores utilizaram as suas obras como instrumentos de resistência e de expressão em tempos de repressão política.

Considerando esse cenário, o ápice dos sentidos desta tese está no fato de que ela ainda pode se multiplicar, isto é, em sua potência em propor questionamento. Chiziane, embora escreva em um período mais atual, viveu o período de colonização, atuando na frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). A independência moçambicana, alcançada apenas em 1975, após prolongados conflitos armados, é um testemunho das lutas enfrentadas. Experiências análogas são testemunhadas nas narrativas de Márcio Souza e de Pires, que também relatam períodos de intensa tensão vividos em seus respectivos países.

Esses escritores possuem diferenças que talvez os distingam entre si, mas todos têm um propósito em comum em suas obras: rejeitar veementemente os discursos totalizadores e autoritários, elemento marcadamente da ficção pós-moderna. Eles se empenham em utilizar a metaficção e a metaficção historiográfica para demonstrar as incertezas sobre o passado, os mecanismos de sua produção e a dinâmica do real e do fictício.

As obras analisadas têm como pano de fundo a história, que, como se sabe, é, sem sombra de dúvidas, uma fonte permanente de inspiração para as produções literárias ou mesmo para diferentes expressões artísticas. O cenário nacional e mundial inspira muitos romances, que, por sua vez, suscitam fatos marcantes ao lapidar o constructo literário. Dessa forma, ao permitir novos sentidos e leituras a esses eventos, a literatura acentua o seu caráter polifônico.

O elo entre o discurso literário e o histórico indica questões similares quanto à forma narrativa, à intertextualidade, às estratégias de representação, à função da linguagem, à relação entre o fato histórico e o empírico, conseqüentemente problematizando o que antes era aceito pela historiografia e pela literatura (Hutcheon, 1991, p. 14). Esse fator, caracterizado por unir ficção e história, ficou conhecido como ficcionalização da história (White, 1994) ou Metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991).

Cabe salientar que há um diálogo profícuo entre as fronteiras da Literatura e da História. Ambas estão em constante ligação, visto que contribuem uma com a outra. E mesmo com eventos históricos, é através da literatura que podemos ultrapassar os registros do discurso histórico, delimitando os possíveis fatos, pois enquanto “o historiador parte do fato, fonte, documento, tomado como acontecimento singular, para compor o contexto”; o literato “parte de um conjunto de informações que compõe um contexto de referência relativamente coerente” (Leenhardt; Pesavento, 1998, p. 11).

O texto literário exprime um olhar que vai além de leituras objetivas, tombos ou monumentos, provocando novas compreensões acerca do discurso histórico. Assim, a literatura permite-nos repensar os sistemas que transformam os acontecimentos passados em fatos históricos, visto que essa função se constitui como produção de sentido dos constructos humanos. A exemplo disso, pode-se notar que ela é fundamental para a construção de uma cultura válida no país (Cândido, 1993).

Outrossim, as produções literárias podem dialogar com diferentes tipos de ciências e linguagens, tais como a História e as Artes, devido ao seu caráter versátil. Na história, portanto, há uma complementação de sentido. Ora, mesmo que a verdade ficcional se fundamente na verossimilhança, isso não inviabiliza a presença da história como participante de determinadas produções, sugerindo-nos o paradoxo que ao mesmo tempo em que se quer “ter o próprio referente histórico, quer-se eliminá-lo também” (Hutcheon, 1991, p. 187).

Por conseguinte, podemos notar que muitos momentos históricos são questionados pela ficção, a fim de demonstrar que não existe uma única versão acerca do passado. Portanto, novas perspectivas são apresentadas em diferentes textos, tais como naqueles das literaturas de Língua Portuguesa. Esses proporcionam uma revisitação crítica e consciente de determinados eventos

que marcaram a história. A ditadura e a colonização, por exemplo, foram processos que serviram de fonte para inspirar escritores que se debruçaram nesses fatos, mostrando outras vertentes sobre tais acontecimentos.

Nessa perspectiva, Paulina Chiziane, José Cardoso Pires e Márcio Souza demonstram e preenchem, em suas produções literárias, lacunas deixadas pela História acerca de alguns períodos importantes para a construção da identidade nacional de seus respectivos países. O período colonial, a constituição das fronteiras brasileiras e a ditadura salazarista são retomados como matéria narrativa em suas produções.

Paulina Chiziane publicou as seguintes obras: *Balada de amor ao vento* (1990), *Ventos do Apocalipse* (1993), *O sétimo juramento* (2000), *Niketche: uma história de poligamia* (2002), *O alegre canto da perdiz* (2008), *As andorinhas* (2009), *Eu, mulher: por uma nova visão do mundo* (2013), *Ngoma Yethu: o curandeiro e o Novo Testamento* (2015) e *O canto dos escravizados* (2017). Diante de tais alternativas, interessa-nos o romance *O alegre canto da perdiz*, edição publicada em 2018 pela Editora Dublinense, como um dos objetos de análise. Considerando sua proposta metaficcional historiográfica, que transita entre o histórico e o ficcional, nota-se o desnudamento de algumas questões sobre a problemática envolvida no período colonial, como a imposição cultural sofrida pela força do colonialismo português.

José Cardoso Pires publicou livros como *O Anjo Ancorado* (1958), *O Delfim* (1968), *Balada da Praia dos Cães* (1982), e *De Profundis – Valsa Lenta* (1997). Partindo desse autor, analisaremos essa penúltima obra, edição de 2009, publicada pela editora Bertrand Brasil, por possuir, em seu pano de fundo, um discurso histórico. Desejamos apontar as relações intertextuais da narrativa, sua proposta de “ilusão referencial”, passando por um plano de autenticação para os leitores por meio de dados empíricos, ou seja, autos, documentos, uma vez que a obra parte de um fato histórico.

Márcio Souza publicou diversas obras, entre elas: *Galvez, Imperador do Acre*, de 1976, *Mad Maria* (1980), *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi* (1982), *O Palco Verde* (1984), *A Caligrafia de Deus* (1994), *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro* (1997), e uma tetralogia composta pelos romances *Lealdade, Desordem, Revolta e Derrota, Liberdade* (1998), *A paixão de Ajuricaba* (2005), *O nascimento do Rio Amazonas*, (2006), *Amazônia Indígena* (2015). Para este estudo, propomos a análise da primeira obra em sua vigésima primeira edição de 2022, publicada pela editora Record, sucesso de crítica e de vendas, por possuir traços da metaficção historiográfica, que, por sua vez, trazem à tona o ciclo da borracha, a Amazônia e a anexação do Acre ao Brasil.

Não obstante, haja vista a revisitação da história de modo crítico e consciente, pretendemos evidenciar, no presente trabalho, a relação entre literatura e história, e a maneira como esta é evidenciada nas obras analisadas, nas quais realidade e ficção se misturam aos acontecimentos históricos verossímeis. Assim, a presente investigação evidenciará a presença da ironia, da paródia, da intertextualidade, do caricato e do documental, mecanismos próprios da metaficção historiográfica. O *corpus* de análise deste trabalho consiste nas obras pertencentes ao macrossistema das literaturas de língua portuguesa, *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane; *Balada da praia dos cães*, de José Cardoso Pires e *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio Souza.

Nesse sentido, não existe uma única verdade acerca do passado, logo, a história é revisitada nas obras por meio da ficção. Dessa forma, novas perspectivas são reveladas sobre o registro histórico documentado e as perguntas norteadoras se apresentam na presente pesquisa: Como os elementos históricos são abordados nas narrativas? A partir de que ponto, os autores atravessam a barreira do real para o ficcional? Como ocorre o processo de transfiguração?

Portanto, há a necessidade de demonstrar as relações entre história e literatura, o modo como a história surge nos enredos, o momento histórico a que se vinculam, de confirmar as diferentes proporções que essas adquirem no âmbito ficcional e de apontar a transfiguração do artista ao transcender a história e afirmar as suas obras como criação literária autônoma.

Nessa vertente, a realização desta pesquisa se justifica, pois se fundamenta no entendimento de que as construções literárias de diferentes sociedades — africana, brasileira e portuguesa — produzem, por meio da literatura, textos originais que representam posicionamentos ideológicos¹ e questionamentos de momentos históricos.

O estudo torna-se relevante à medida que estudos como esse não foram realizados. Compreender como as literaturas de Língua Portuguesa estreitam e buscam reescrever a sua história a partir de um trauma é crucialmente relevante para a seara dos Estudos Literários. Como esses textos metaficcionais historiográficos usam recursos como a ironia, a paródia, a intertextualidade? Como os seus personagens excêntricos contam as suas versões da história, denunciando e criticando o contexto sociopolítico desses países?

A maioria dos estudos feitos pela crítica acerca da obra *O alegre canto da perdiz*, por exemplo, enfatiza questões como a representação feminina (Oliveira; Roquini; Costa, 2021), a discriminação racial e a (re)construção nacional de Moçambique (Wieser, 2015), a condição da mulher moçambicana diante do contexto colonial, bem como a violência de gênero (Mattia,

¹ Entendemos por ideológico, nesse contexto, ideias e pensamentos de um autor.

2022). No entanto, optamos por abordar a metaficção historiográfica como uma maneira de destacar o seu papel e também como marca da criação literária.

Em *Balada da Praia dos Cães*, foca-se no sentido documental, apresentando nuances e teorias ao leitor. É um romance permeado de história porque revela momentos relevantes da história da sociedade. Ele não coloca a História como nos romances de explícita denúncia social, pois seu vínculo com a realidade está presente, indiscutivelmente, na desmistificação de todos os valores estéticos e históricos, deixando descoberto os aspectos da ditadura salazarista. O escritor português retrata um teor político-social, como: a fetichização e o abuso físico ou mental da mulher; as táticas traiçoeiras que a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) usava para alcançar os seus objetivos, desde a tortura até a queima de arquivos; a sociedade militarista e conservadora em que Portugal que se situava na época, entre outros. Alguns estudos já feitos ressaltam as relações entre poder e literatura (Bastos, 2009), medo e violência (Rocha, 2018), bem como as formas do romance e processo social (Barreiros, 2013).

Galvez, imperador do Acre, de Márcio Souza, por sua vez, tem sido alvo de algumas pesquisas que repetem o elo entre literatura e história (Medina, 2013) e a carnavalização da história (Karnikowski; Santos, 2021). Outros trazem em seu bojo a questão da mobilidade da sátira que fazem da história de Galvez uma metonímia da História da nação, porém, vista como narrativa pelo avesso (Rocha; Pantoja, 2005), além do funcionamento discursivo da ironia na obra (Scur Silva, 2001).

Nesse viés, o presente trabalho pauta-se em investigações de caráter bibliográfico, com ênfase na discussão acerca da relação entre literatura e história. Para tanto, faz-se necessário abordar, primeiramente, algumas questões teóricas que envolvem os conceitos de metaficção, metaficção historiográfica, romance histórico e memória, os quais são trabalhados na pesquisa mais adiante, para, assim, comprovar como esses elementos estão imbricados no discurso dos autores.

Por este caminho como fundamentação teórica, dividimos a nossa pesquisa em dois tipos de referência. A primeira diz respeito ao *corpus* de análise constituído por Paulina Chiziane, José Cardoso Pires e Márcio Souza. A segunda apresenta o referencial teórico, em que desenvolvemos uma pesquisa sobre a metaficção historiográfica, literatura e história. Observar-se-á a metaficção historiográfica à luz dos estudos de Linda Hutcheon (1991) e de estudiosos como Zênia de Faria (2012) e Maria Tereza de Freitas (1986); a meta-história em Hayden White (1994); e o romance histórico a partir de Lukács (1983). Ademais, como a memória se apresenta como artifício nas obras analisadas, tratamos dessa categoria com base em Aleida Assmann (2011) e Halbwachs (2013).

Para a realização desta pesquisa, adotou-se a metodologia de análise comparativa de obras literárias e historiográficas que dialogam com a temática. Nesse sentido, esta tese possui caráter qualitativo-interpretativista, que não deve ser entendida como única ou invariável. Consoante a isso, o autor Schwandt (2006) corrobora a noção de interpretativismo como uma postura para se compreender a realidade de maneira objetiva, ou seja, o pesquisador como intérprete não pode intervir no significado das ações analisadas. A justificativa para esta pesquisa também reside no seu caráter interpretativo, uma vez que atende à análise dos fenômenos e à atribuição dos significados fundamentais deste processo. Assim, baseia-se em material já publicado e, conforme menciona Gil (2002), constitui-se principalmente de livros, artigos de periódicos e material disponibilizado na Internet. A realização do estudo do material bibliográfico consiste em análises comparativas de obras literárias que abordam o tema em questão.

Sendo assim, a metodologia abrange as seguintes etapas: (1) levantamento bibliográfico do referencial teórico e historiográfico; (2) resenhas de textos teóricos como os de Hutcheon (1991) e White (1994), com o objetivo de refletir sobre os pressupostos teóricos, críticos e ficcionais da metaficção historiográfica; (3) levantamento da fortuna crítica das narrativas em exame; (4) cotejamento dos elementos metaficcionais e memorialísticos nas obras selecionadas com base em aproximações históricas a elas pertinentes para evidenciar as diferentes dimensões que o fato histórico adquire no âmbito da ficção; (5) análise dos dados coletados para a aproximação entre história e ficção; (6) apreciação crítica das obras no âmbito da metaficção historiográfica com os resultados analisados, explicitando a conclusão obtida e as hipóteses confirmadas ou rejeitadas. Dessa forma, a metodologia contempla o que foi abordado nos objetivos da pesquisa para que se possa comparar e confrontar os dados e provas refletidos no início dela.

Embora esta pesquisa proporcione uma análise por meio do viés da metaficção historiográfica, não impossibilita outras interpretações para as quais as obras também se abrem. Esta tese contribui para o escopo de análises desenvolvidas a respeito da prosa dos autores Paulina Chiziane, Márcio Souza e José Cardoso Pires. Para isso, apontamos as discussões sobre o autor, o mundo e o leitor para refletir conceitos fundamentais da literatura e das relações entre textos discutidos por Linda Hutcheon (1991), Antoine Compagnon (2010), Hayden White (1994), entre outros, que, a despeito de uma tomada de consciência de um tipo de fenômeno literário, lançam discussões e questionamentos que expressam mudanças sociais e suas consequentes implicações no ato da leitura.

A análise das obras é fundamental para o desenvolvimento deste trabalho, porque é a partir dessa proposição que é possível examinar o enlace ficção e história. Assim, um dos aspectos de nosso interesse consiste em abordar, no presente estudo, a relação entre a literatura e a história, a maneira como realidade e ficção se misturam no sentido de produzir um efeito de convencimento do leitor a respeito de acontecimentos literários verossímeis, tais como a ditadura salazarista, por exemplo. Sendo assim, para tal finalidade, os pressupostos teóricos de Linda Hutcheon (1991) se apresentam mais viáveis ao propor e ao dar uma definição mais precisa do termo em relação ao *corpus* analisado.

No que tange à estrutura desta tese, ela organiza-se em três capítulos que podem ser sintetizados da seguinte forma: o primeiro, intitulado, “As fronteiras entre História e Literatura”, apresenta o entrelaçamento dessas áreas, bem como os desdobramentos para o nascimento dos gêneros metaficção e metaficção historiográfica. Para ampliarmos a discussão acerca do romance pós-moderno, revisitamos o romance histórico, a fim de identificarmos as possíveis distinções entre ele e a metaficção historiográfica.

No segundo capítulo, intitulado “Ironia, paródia, ilusão referencial e Intertextualidade”, faremos algumas considerações sobre os mecanismos utilizados nas obras a fim de contribuir para a construção das narrativas. Dessa forma, recursos como a ironia, a paródia e a intertextualidade serão apresentadas para promover uma reflexão diante das obras analisadas. Em um segundo momento, problematizamos o conceito denominado por Antoine Compagnon como “ilusão referencial” a partir dos romances estudados.

Encerrando o nosso itinerário proposto, no terceiro capítulo, denominado “A transfiguração da história em literaturas de língua portuguesa”, discutimos o caráter metaficcional e memorialístico das obras *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires e *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio Souza. Por fim, propomos uma categorização das obras de acordo com a proposta de Linda Hutcheon.

CAPÍTULO 1: AS FRONTEIRAS ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA

Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou “imaginativa”, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar.

(Terry Eagleton, 1983)

Neste capítulo, “As fronteiras entre História e Literatura”, buscamos desvelar e discutir a metaficção e a metaficção historiográfica. Além disso, para ampliarmos a discussão acerca do romance pós-moderno, revisitamos o romance histórico, a fim de identificarmos as possíveis distinções entre a metaficção historiográfica.

1.1 História e Literatura

Segundo Ainsa (2003), a relação entre história e ficção sempre foi problemática, quando não totalmente antagônica. Enquanto a primeira narra científica e seriamente eventos que aconteceram, a segunda finge, diverte e cria uma realidade alternativa, "fictícia" e, portanto, não "verdadeira". As pretensões de objetividade parecem permear o discurso da história, enquanto a ficção é caracterizada pela imaginação e pela subjetividade. Entretanto, há de se convir que tanto a história como a ficção buscam encontrar o sentido da experiência humana.

Sabe-se, por exemplo, que a literatura e a história possuem especificidades e características que tornam difícil a delimitação e o término do domínio da criação com o da história e vice-versa. Nesse sentido, tanto os estudiosos da literatura bebem da fonte historiográfica quanto os historiadores também o fazem dos textos literários. Os escritores buscam no acontecimento histórico um meio de representar uma realidade, de retratar uma época e uma sociedade e de fixar momentos de grande importância universal.

No século XIX, os laços entre essas duas áreas se estreitaram e os dois domínios passaram a se confundir, ameaçando, de certo modo, as suas especificidades. Todavia, com o advento do positivismo, na segunda metade do século XIX, com a busca de uma verdade objetiva da História através da descoberta de novas fontes e técnicas, vem à tentativa de isolar a investigação histórica de outras ciências. Assim, a obra literária é encarada como uma espécie de demonstração prática das teorias científicas, pois são pautadas sobre documentos, visando atingir a realidade objetiva dos fenômenos do mundo exterior (Freitas, 1986).

Essa demonstração prática pode ser caracterizada como uma “ilusão referencial”. Isso já ocorre no enredo histórico, pois esse geralmente vem acompanhado de provas e documentos que produzem a sensação de mostrar que o que está acontecendo é real, ou seja, um efeito do real.

Em *O demônio da teoria* (2010), Antoine Compagnon expressa a realidade em termos barthesianos como uma ilusão linguística. Isso significa que a linguagem pode replicar a realidade, ou que a literatura pode retratá-la com precisão, como um espelho ou uma janela para o mundo, de acordo com as imagens tradicionais do romance. Segundo Compagnon, a única maneira adequada de abordar a questão das relações entre literatura e realidade é considerá-la como uma “ilusão referencial”.

Por outro lado, o romance não precisa buscar uma verdade científica. No entanto, em busca desse efeito, podemos notar que, em romances como *Balada da Praia dos Cães* e *Galvez, imperador do Acre*, há essa estratégia de mostrar documentos, autos e processos.

Burke (1992) diz que houve um tempo em que somente políticos e historiadores políticos se preocupavam com fronteiras, entretanto, hoje, historiadores sociais e da cultura passaram a se interessar pelas fronteiras entre línguas, religiões, formas da cultura material e pelos modos pelos quais essas fronteiras se movem no tempo. Dessa forma, nota-se que essa abordagem ultrapassa as divisões disciplinares e proporciona uma interação entre diversos aspectos da sociedade, permitindo explorar as tradições culturais que as moldam.

A ressignificação do passado ocorre por meio dos discursos, sejam históricos ou literários. Dessa forma, esses possuem sistemas de significação que nos permite reinterpretar o passado. O sentido e a forma estão nos sistemas, ou seja, é pela História e pela Literatura que se transformam e se presentificam esses fatos. A partir do momento que ressignificamos o discurso histórico, uma lacuna precisa ser preenchida. Nesse contexto, é através da memória que logramos suprir essa lacuna, conferindo-lhe significado e continuidade.

Para aprofundar os estudos entre história, literatura e memória, muitos autores têm dedicado as suas análises a essas temáticas. Dessa maneira, concentramo-nos na perspectiva historiográfica de Hayden White (1994) que, em seus estudos, desafia as fronteiras tradicionais entre história e ficção, uma vez que em sua teoria propõe que os historiadores, assim como os romancistas, constroem narrativas baseados em escolhas interpretativas e em estruturas narrativas. Ademais, baseamos ainda a nossa discussão teórica em Linda Hutcheon que, além de dialogar com White, cunha a metaficção historiográfica para ampliar a discussão entre a história e a literatura, que por sua vez, revisita o passado e questiona as próprias “verdades históricas”.

No que tange à memória, retomamos Paul Ricoeur, que oferece *insights* valiosos a respeito dessa temática. O filósofo francês expõe que a memória não é apenas um registro do passado, mas é também uma construção ativa do presente. Ela molda nossa compreensão da identidade individual e coletiva, influenciando a maneira como interpretamos os eventos históricos e literários, como veremos no terceiro capítulo.

Nesse sentido, ao revisitarmos essas perspectivas teóricas e literárias, somos convidados a refletir sobre como a história, a literatura e a memória se entrelaçam ao transcender as fronteiras disciplinares. Pensar essa relação trata-se de um exercício de compreensão do passado e do presente.

White (1995), em seu livro *Meta-História*, publicado pela primeira vez em 1973, parte da ideia de expor o desenvolvimento do pensamento histórico durante o século XIX, estudando as obras de quatro historiadores (Michelet, Ranke, Tocqueville e Burckhardt) e quatro filósofos da história do período (Hegel, Marx, Nietzsche e Croce). O teórico elenca os novos métodos e procedimentos do historiador contemporâneo através da teoria da narrativa ficcional. Para ele, a historiografia é uma estrutura verbal na forma de um discurso em prosa.

Apoiada no processo de “como” e “o que” narrar, White conclui que toda narrativa histórica é retórica e poética por natureza (White, 1995, p. 11). Denomina-se assim a meta-história, história voltada para si mesma, conceito que significa “estudo referente à história enquanto historiografia; por exemplo, o estudo da linguagem, ou linguagens, da historiografia”. O pesquisador estadunidense diz que todo trabalho histórico utiliza como “veículo” a narrativa, ou seja, utiliza-se uma representação ordenada e coerente de eventos/acontecimentos em tempo sequencial. Dessa forma, a narrativa histórica assemelha-se com a narrativa literária em vista do seu caráter elaborado em enredos satíricos, trágicos, irônicos e romanescos.

Sob este ponto de vista, Sales (2017) concorda com o que White diz na introdução de sua meta-história de que não há a existência de uma história propriamente dita. Há estratégias prefigurativas da ficção no discurso histórico. São elas, de acordo com White, a metáfora, sinédoque, metonímia e ironia. Além desses aspectos, há o fato de a história voltar-se sobre si mesma, tornando-se autorreflexiva. Na literatura, como veremos adiante, Linda Hutcheon sublinha esse fenômeno como metaficção historiográfica.

Embora distintas, memória, literatura e história dialogam; as três são fontes uma da outra, e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com uma textualidade própria. Dessa maneira, evidencia-se que visitar o passado é uma forma também de levantar reflexões sobre determinado fato histórico, no sentido de compreender “que a

história, assim como a própria civilização, deve ser transcendida, caso se pretenda atender às necessidades da vida” (White, 1994, p. 46).

Enquanto o memorialista tem mais flexibilidade de parar em qualquer situação que lhe convém, o ficcionalista deve pensar na resolução do seu texto e o leitor pode imaginar e interpretar o que ocorre depois, assim como na ficção. Já ao historiador “cabe recuperar as memórias e os fragmentos individuais, a ele cabe superar a barreira do intangível para entender a organização” (Seligmann-Silva, 2003).

Portanto, o acontecimento histórico é o que ocupa o lugar de destaque, sendo os personagens e seus dramas individuais mera consequência oriundas da História, vindo a ser um exemplo significativo da estreita relação entre Literatura e História e Memória. Assim, ao considerar a última como elemento constitutivo da estrutura interna do fazer literário, confirma-se que os elementos memorialísticos são distribuídos num conjunto fictício.

As obras literárias calcadas na História não devem ser confundidas como simples reportagens de um tempo, ainda que traduzam um olhar contemporâneo sobre ela, mas sim como um novo olhar referente aos dados históricos tidos como “reais”. Nessa vertente, a memória contribui também dentro desse panorama exposto, pois constrói narrativas aptas a checar esses dados.

Contudo, se por um lado, os documentos e testemunhos sobre o qual a história se apoia são suscetíveis de interpretações do historiador; por outro lado, ao tentar descobrir os mistérios da vida do passado, ele transcende e emerge na literatura. Então, entendemos que a História é uma fonte de permanente inspiração para os romancistas. Há um diálogo fulcral para a elaboração das narrativas ficcionais de extração histórica.

Todavia, as obras inspiradas na História devem ser refletidas de forma cautelosa, pois em algumas versões, na maioria das vezes, contemplam apenas uma perspectiva. Uma crítica nesse sentido é feita por Burke (1992) ao mencionar que a história tradicional oferece uma visão de cima, no sentido de que costuma se concentrar nos grandes feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos. Dessa forma, devemos analisar quais são as relações de poder que estão subentendidas na produção de conhecimento, sobretudo de países que foram colônias.

Segundo Ramos (2000), embora a expressão História de Além-Mar ainda faça lembrar uma fase de dominação colonial, esse campo de atuação da história tem contribuído para os estudos por parte de pesquisadores estrangeiros e autóctones para a revisão da história. Não há definição adequada para a História de além-mar, o que esse conceito é depende de onde se está. Assim, toda história é história de além-mar para alguém de fora. Ela desenvolveu-se num campo

de estudo mais amplo do que a história colonial. Trata-se, de acordo com Henk Wesseling (1992), não só dos sistemas coloniais e do encontro entre europeus e não europeus em geral, mas também da história econômica, social, política e cultural dos povos não europeus.

Ademais, ela se desenvolveu por questões tão vastas, que se tornou impossível de ser identificável. No entanto, é possível notar alguns elementos de coesão dentro do campo. O historiador de além-mar trata de dois tipos de fontes: as europeias, em sua maior parte arquivística, e as não europeias, escritas ou não escritas. A história de além-mar tende a ser interdisciplinar devido à ausência de fontes tradicionais e da necessidade de outras disciplinas, tais como: a arqueologia, a linguística e a antropologia.

A outra razão para a unidade no campo da história de além-mar se fundamenta no fato de a maior parte do mundo ultramarino pertencer ao mundo colonial e, também, no fato de as novas nações reivindicarem seu próprio passado nacional, merecendo, por isso, novas formas de reconceituação.

Sabemos que de uma forma ou de outra, a história tem sido praticada em todas as civilizações e caracteriza-se pelo chamado “método histórico” (cronologia, filologia, crítica de texto, hermenêutica) e por um tipo de pensamento histórico, ou seja, a singularidade dos acontecimentos, a noção de desenvolvimento e a sucessão através dos tempos e dos períodos com seus valores e padrões. A história que resultou disso foi eurocêntrica, pois, na história geral, os povos não europeus não desempenham nenhum papel. Eram considerados povos sem história (Hegel, 1995) ou povos de imobilização eterna (Ranke, 1953). Eles só vinham à luz no momento em que se submetiam ou eram conquistados pelos europeus. Ainda assim, aos poucos, “o ponto de vista dos nativos” passou a ser considerado pelas academias do século XIX, as quais passaram a tomar os povos de além-mar como objeto de estudo. A partir de então, surgem dois grupos de historiadores: o de estudos orientais e o de estudos da própria história, ou seja, a história da Europa e a de suas colônias.

Após 1945, a situação modificou-se por duas razões: as externas e as internas. As primeiras devido à descolonização, ao declínio da Europa e à emergência de novos superpoderes. As segundas pelo fato das modificações em como a história era estudada. Nesse momento, os historiadores passaram a se interessar menos pelas questões políticas e militares, privilegiando mais os aspectos ligados à vida cotidiana, às mentalidades, ao homem comum etc. Assim, a estrutura substituiu a evolução como preocupação central. Nessa abordagem, o estado-nação não era mais a unidade central da análise histórica e, portanto, a oposição entre terra-mãe e colônia era menos importante. Isso tornou menos acentuado o antagonismo entre

as abordagens colonialista e nacionalista, ocorrendo mudanças práticas. Os próprios historiadores europeus questionaram a abordagem eurocêntrica na história de além-mar.

O desenvolvimento da história de além-mar após 1945 foi um processo dialético. Os países não europeus descobriram seu próprio passado e apresentaram a interpretação dele, passando o problema da história de além-mar ao se manifestar sob uma outra ótica, ou seja, uma que considera a história mundial como uma soma de um grande número de histórias regionais autônomas. Hoje, o desafio da história de além-mar é apresentar uma forma moderna da história mundial.

Teóricos como Van Leur (1998) e Weber (1994) buscaram a aplicação dos conceitos da sociologia na história de além-mar, mostrando que é possível fazer justiça às peculiaridades das várias culturas sem envolvê-las em um conjunto de categorias abstratas ou discuti-las como exóticas e incompreensíveis. A questão do papel da Europa nessa história centra-se em duas escolas: a minimalista e a sentimentalista. A primeira minimiza o papel do fator ocidental na história de além-mar; a segunda maximiza os crimes e os delitos do Ocidente.

Em face da escassez de fontes tradicionais, a história de além-mar desenvolveu novos métodos e técnicas para questionar o passado, incluindo, entre essas, o estudo de narrativas orais. Sendo assim, Ramos afirma que:

Os pesquisadores, diante das poucas fontes, viram-se impelidos a desenvolver novas técnicas e métodos para interrogar o passado sob novas óticas, sendo uma delas o estudo da tradição oral, que deveria considerar o impacto da importância social, dos valores culturais e da personalidade dos escritores (Ramos, 2000, p. 2).

Vansina (2010) dividiu a tradição oral em cinco categorias: formulários, poesias, inventários, narrativas e comentários. Ele entendeu que a história oral deveria ser utilizada após uma verificação crítica, prestando-se atenção ao impacto da importância social, aos valores culturais e à personalidade dos escritores. Deveria também ser colocada em confronto com outras fontes, como achados arqueológicos ou documentos escritos. Em determinadas regiões, a história estrutural não é uma escolha, mas a única possibilidade.

O impacto do colonialismo sobre a história de além-mar não está superado, pois em dois aspectos ainda existe um domínio ocidental. O primeiro, como resultado da expansão colonial, grande quantidade de livros, documentos e outros materiais estão sob domínio europeu. Assim, para estudar o próprio passado, os historiadores não europeus terão que continuar a ir para a Europa. O segundo, como consequência do colonialismo, no mundo ocidental, uma tradição foi

fundamentada no campo dos estudos não ocidentais. Isso fez com que a história de além-mar se relacionasse diretamente com àquela da Europa.

Assim sendo, o desenvolvimento central da história moderna é a crescente inter-relação de várias civilizações e economias anteriormente isoladas, resultando o sistema mundial moderno e a civilização da modernidade de hoje. Portanto, a história mundial não pode ser considerada idêntica à história europeia ou ocidental; tampouco pode ser concebida como uma série de desenvolvimentos isolados.

O estudo da expansão europeia foi influenciado por fatores externos e internos. A queda rápida dos impérios coloniais levou ao questionamento de sua prévia estabilidade aparente, levando a repensar o imperialismo formal e informal. Os fatores internos moldaram a natureza dos estudos em expansão, manifestando-se nesse campo a tendência geral em prol da história social e econômica. A história social tornou-se moda, estimulando o estudo da migração, do tráfico de escravos, das relações raciais, da urbanização e das mentalidades.

A ciência política influenciou a história política, sugerindo estudos de tópicos, como tomadas de decisões, opinião pública, papel de grupos de interesse especial etc. Tradicionalmente, a expansão moderna enfatiza as grandes descobertas, os navios e a navegação, as companhias e o comércio, a migração, os sistemas de plantação e as sociedades escravistas. Entretanto não oferecia teoria geral da expansão europeia até Wallersteins (1974) apresentar a sua teoria sobre o sistema mundial que foi influenciada pela dependência e pelas teorias do subdesenvolvimento. O sociólogo estadunidense questiona o verdadeiro conceito de uma Revolução Industrial e, assim, da distinção entre colonialismo pré-industrial e industrial.

É interessante observar também que vários teóricos aboliram a explicação simples e tradicional do imperialismo em termos das necessidades econômicas, resultando em um exercício dialético em que o colonialismo não é imperialista e o imperialismo não é colonial. Concluindo-se daí que o verdadeiro impacto do Ocidente sobre os territórios de além-mar ocorreu depois da Revolução Industrial. O imperialismo pode ser considerado um sistema de colaboração entre as forças europeias e as não europeias. As formas em mutação do imperialismo resultam de mudanças em termos de colaboração, relacionando-se à descolonização e subdesenvolvimento.

As várias formas de colonização centralizam-se em torno de três forças: o poder colonial, a situação na colônia e o fator internacional, resultando na independência das colônias. Já a teoria da dependência declara que essa situação não é o resultado de uma falta de desenvolvimento, mas de subdesenvolvimento. Tanto a teoria da dependência, quanto o

conceito de império informal questionaram a história de além-mar, apontando a assimetria do poder e as mudanças nas formas de colaboração encontradas através de toda a história.

Logo, entende-se que a história de além-mar é um conceito muito mais amplo do que a história da expansão europeia, pois trata não só dos encontros entre europeus e não europeus, mas também dos sistemas econômicos, sociais, políticos e culturais dos próprios não-europeus. A literatura contribui para a escrita dessa história, pois permite-nos inúmeros tipos de reflexão. Assim, na possibilidade de estudos ligados com outras áreas do conhecimento, o que ora se propõe é uma análise acerca dos textos da literatura portuguesa em cuja latência nota-se o conspecto da história, seja ela oficial ou não.

Nesse viés, Ricoeur (2007) afirma que enquanto a historiografia fazia o seu próprio trajeto, a memória era vista apenas como matriz da história. Ele ainda salienta que a historiografia desenvolve o seu próprio percurso, desde o nível dos testemunhos escritos, da explicação, até a elaboração do documento histórico como obra literária. Além disso, ela se constitui como tarefa necessária para ampliação, correção e, até mesmo, refutação dos testemunhos orais e dos rastros memorialísticos.

A despeito da diferença entre a historiografia e o romance, ela não está naquilo que ambos perseguem, mas no modo como investigam tais objetivos. A historiografia direcionou-se para o campo das ciências e, durante o século XIX, acabou firmando um compromisso estreito com o positivismo e com a verdade científica. Diferentemente, o romance acabou percorrendo um caminho distinto na busca da apreensão do real, acreditando mais na força da imaginação e da subjetividade (Decca, 1997).

Percebemos que a ficção e a história perpassam trajetórias comuns, ainda que Aristóteles (2003) postule que é próprio do historiador registrar o que de fato aconteceu e ao artista o que poderia ter acontecido. Embora o estagirita mencione isso, ocorre que a História não pode ser considerada uma ciência neutra, pois as observações e os relatos de um historiador carregam ideologias, pois é levado a escolher um meio de examinar os documentos, monumentos e artefatos que constituem o seu texto. No que diz respeito à ideologia, concordamos com Eagleton (1983), de que a maneira como expressamos nossas crenças está intrinsecamente ligada à estrutura de poder presente na sociedade em que estamos inseridos.

Roger Chartier (1990), historiador francês, cita que a representação não é neutra ou objetiva, uma vez que ela nasce e funciona calcada em interesses. Em outras palavras, cabe mencionar que o discurso histórico implica a presença de um narrador, que, assim como em obras ficcionais, faz escolhas em prol de um objetivo com base em arquivos. Dessa forma, nota-se que essas seleções moldam a compreensão da elaboração do discurso.

White (1995) ainda cita que a recompensa de todos os esforços aparece quando o historiador deve escolher o modo de representação mediante o qual dará aos leitores a oportunidade de reviver não somente a realidade do evento, como se apresenta na narrativa, mas também as operações pelas quais o próprio historiador chegou para entendê-las. Vale ressaltar que essa perspectiva se assemelha à metaficção, uma vez que, quando o escritor apresenta as operações, o processo e as estratégias utilizadas para chegar em determinado local, percebemos que ele inclui esse processo acerca de sua natureza ficcional e/ou identidade linguística.

Há produções que delineiam um passado construído de maneira obscura, acordado com investigações históricas convencionais. Há outras que são forjadas em tropos e se enquadram no que Silva (1978) entende como um dos pressupostos da literariedade. Constroem-se em linguagem polissêmica e deixam transparecer, ao leitor mais astuto, a ironia, o deboche ou questões incisivas sobre determinados momentos históricos. Ademais, sem esses traços não seria possível a interpretação dos textos literários.

Enquanto a tarefa do historiador é apresentar aos leitores os fatos ou, como apontou Ranke (1953) em uma frase muito citada, dizer “como eles realmente aconteceram”, o literato parte de um leque de informações para compor a sua obra. A história é uma narrativa cronológica dos fatos dignos de memória e essa perpassa tanto dentro da história quanto da literatura. Quanto à memória, ela reproduz lembranças, reminiscência, espírito, alma; “recordação, invocação; relato, narração; vestígio, sinal que faça recordar algum fato; apontamento para lembrança.”.

Nesse sentido, Antonio Candido (1964), de maneira mais ampla, define a literatura como toda criação de toque poético, ficcional ou dramático, em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos de folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.

Ou ainda,

Mais do que a língua, simples instrumento, o que importa à definição, à caracterização de uma literatura, é a experiência humana que ela transmite, é o sentimento, é a visão da realidade, tudo aquilo de que a literatura não é mais do que a transfiguração mercê de artifícios artísticos. E quando essa realidade, essa experiência, esses sentimentos são novos, a literatura que os exprime tem que ser nova, outra, diferente (Coutinho, 1976, p. 13).

Portanto, toda criação artística põe em xeque um tempo e um lugar específico e uma determinada ação do homem no universo. Logo, a literatura, assim como toda arte, transfigura

a experiência humana, a realidade e o sentimento que o artista coloca em novos formatos e gêneros por meio da língua. Em outras palavras, a transfiguração do real é feita pelo artista a partir do momento que ele recria a realidade por meio do seu espírito. Essa recriação é retransmitida através da língua por meio dos gêneros textuais. Por fim, ela toma novo corpo e nova realidade e o escritor cria uma representação da realidade.

De acordo com Freitas (1986), historiadores afirmam que a História é um romance verdadeiro; críticos literários perguntam se há um traço específico formal que distinga a narração de acontecimentos verdadeiramente ocorridos da narração imaginária, estabelecendo, assim, uma fronteira vulnerável entre a narrativa e a história.

Hutcheon (1991) explica que a ficção não apenas se distingue em relação à história, como também foi considerada como superior desde Aristóteles. O pensador afirma, em sua *Poética*, que o artista narra aquilo que poderia ser. Para ele, a verdade ficcional se encontra na coerência do texto, o qual é promotora de uma realidade possível. Isso não inviabiliza, contudo, a presença do fato histórico nas entrelinhas da produção literária, ainda que esta seja fruto de uma transfiguração. Como se sabe, transfiguração [Do latim *transfiguratione*] é a mudança radical na aparência, na forma, transformação, metamorfose. Ou seja, os discursos literários não modificam os dados históricos, apenas os checam, os questionam e sugerem outra leitura que não seja a dominante, a oficial.

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado. ('aplicações da imaginação modeladora e organizadora'). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses 'acontecimentos' passados em 'fatos' históricos presentes. Isso não é um 'desonesto refúgio para escapar a verdade', mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos (Hutcheon, 1991, p. 122).

Desvela-se, assim, que a construção narrativa é mediada por prismas interpretativos que empregamos para compreender e comunicar nossa experiência do passado. Logo, essa ação de organizar e lapidar o constructo apresenta-se como preponderante em relação ao próprio evento, situando-se em um patamar hierárquico superior ao fenômeno constatado. Ademais, a premissa convencional de que a história se configura como um relato objetivo e imutável é desafiada, cedendo lugar a uma pluralidade de perspectivas e entendimentos do passado.

Por outro lado, a partir do século XIX, White (1995) verifica outra característica da história. Ele afirma que ela passou a ser contraposta à ficção e, principalmente, ao romance, como representação do "possível" ou apenas do "imaginável". O estudioso ainda explica que

assim nasceu um sonho de discurso histórico que consiste tão somente nas afirmações factualmente exatas sobre um domínio de eventos. Então, surgiu o objetivo de não se valer da ficção para a organização do discurso, por conseguinte, representar a história por meio de um caráter autoconsciente. White reitera que o modo de pensar o passado tinha sérias implicações sobre o modo de pensar o presente e o futuro. Logo, punham o problema da consciência histórica diretamente no centro de suas respectivas filosofias.

Embora os teóricos Hayden White e Linda Hutcheon discutam acerca da narrativa construída da narrativa histórica, o primeiro dedica-se, principalmente, ao exame da estrutura narrativa inerente à escrita da história, enquanto a segunda investiga a autorreflexividade e a intertextualidade das narrativas históricas na literatura pós-moderna.

Todavia, as obras inspiradas na História não devem ser confundidas como simples reportagens de um tempo, mesmo que reflitam uma perspectiva contemporânea sobre os acontecimentos, mas sim, visam impor aos dados históricos “reais” uma disposição estética em que se encontra seu valor propriamente literário.

Apesar de suas diferenças intrínsecas, tanto a história quanto a ficção obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva. Ambas são reconhecidas como constructos linguísticos e demonstram ser igualmente intertextuais, reinterpretando os textos do passado com sua própria textualidade complexa.

Ao longo da história da teoria literária, diversos estudiosos têm defendido a autonomia da literatura em detrimento de sua possível representação da realidade. No entanto, as referências a uma exterioridade, conforme argumenta Compagnon (2010), indicam o que se denomina “ilusão referencial”. Assim, comprometidas com a relação entre literatura e história e fundamentadas no contexto histórico, as obras *Galvez, o Imperador do Acre* (2022), de Márcio Souza, *O Alegre Canto da Perdiz* (2018), de Paulina Chiziane, e *Balada da Praia dos Cães* (2009), de José Cardoso Pires, exploram diferentes dimensões em que a história, seja familiar ou não, se manifesta no âmbito ficcional. Os autores utilizam a história, aliada a momentos históricos vividos, para incorporar elementos ficcionais em seus enredos. Dessa forma, a maneira mais adequada de questionar as relações entre literatura e realidade é formulá-las em termos de “ilusão referencial” ou como um “efeito do real”.

Por fim, a separação entre história e literatura é contestada devido aos inúmeros aspectos que têm em comum, pois ambas podem representar o mesmo acontecimento, materializando os fatos em construtos linguísticos (Vargas, s/d, p. 1074). Entretanto, assim como um ficcionista não está isento de propor fatos dentro de sua ficção, da mesma forma ocorre com o historiador, que não está livre de ficcionar a narrativa.

1.2 Metaficção

O termo metaficção foi usado para nomear as obras ficcionais que romperam com o cânone do Modernismo norte-americano, tendo sido conceituado pela primeira vez pelo crítico literário, romancista e filósofo William Gass. O autor, aclamado como um dos mais influentes do movimento pós-moderno da literatura americana, valorizava a forma e a linguagem mais do que as convenções literárias, tais como enredo e personagem. Além disso, teve uma ampla influência sobre outros escritores dos anos de 1960.

Embora estudiosos tentem criar mecanismos comparativos para designar as produções pós-modernas, a metaficção pode ser vista desde a obra *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes. Hutcheon (1991) menciona a existência de trabalhos realizados sobre essa tendência. Nesse sentido, a autora acrescenta que a obra de Cervantes é compreendida como o exemplo de que a ficção é apenas ficção até o desaparecimento dessa autoconsciência do romance com o advento do realismo no século XIX. Hutcheon discorda, no entanto, e considera as diferentes manifestações literárias como “uma forma de progressão literária dialética, um tipo de mimesis novelística a outra” (Hutcheon, 1991, p. 35).

Para a autora, a origem da estrutura autorreflexiva surge com *Dom Quixote*, romance que parodia as novelas de cavalaria com a intenção de desmascarar convenções mortas por meio do recurso de espelhamento. Para ela, a obra-prima de Miguel de Cervantes, bem como *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, tematiza explicitamente o poder imaginativo do leitor, instaurando personagens leitores que se deixam levar pelo prazer da leitura a ponto de incorporá-la à própria vida, rompendo os limites da realidade e da ficção.

A partir da década de 1960, inúmeros escritores têm rompido com as convenções literárias de elaboração do romance. Nesse sentido, algumas produções levam o leitor a conhecer não apenas a ficção histórica, mas também as estratégias da criação literária, que por sua vez, o induzem a interpretar os textos de modo crítico e reflexivo.

Os comentários defensivos que Hutcheon faz refletem o fato de que muitas análises da nova metaficção, sobretudo no início da década de 1970, foram negativas. Houve muita lamentação sobre a morte do romance como gênero. A partir de então, ela, como outros, segue uma nova direção, afirmando ainda que nós aceitamos a metaficção, ou seja, a institucionalizamos. Na crítica dos anos 70, o termo “pós-modernismo” apareceu para se referir aos textos contemporâneos considerados autoconscientes:

Gostaria de sugerir que esta mudança surgiu principalmente porque agora temos um nome para essas obras. Rótulos são sempre confortantes, mas também muitas vezes castradores. Nas críticas dos anos setenta, o termo 'postmodernism' começou a aparecer para referir-se a textos autoconscientes contemporâneos (Hutcheon, 1984, p. 80, tradução nossa).²

John Barth (1984) confere a este termo o *status* de fato e também em seu artigo intitulado “*The literature of replenishment: postmodernist fiction*”. Em seu estudo, Hutcheon não usa deliberadamente esse rótulo, não importando o quão tentador seja o seu teor institucionalizante. As razões para essa escolha são muitas: por exemplo, o termo pós-modernismo parece ser redutor, considerando um fenômeno contemporâneo tão vasto como a metaficção. Além disso, para Hutcheon, a denominação temporal e histórica, como alguns críticos têm implicitamente proposto, é demasiado abrangente. Para Barth (1984), obviamente não significa incluir o trabalho de contemporâneos, mas também de romancistas mais “tradicionalistas” nessa categoria. Portanto, o termo deve designar uma entidade literária tecnicamente definível. O “*post*”, do “*postmodernism*”, sugere, por conseguinte, não “depois”, mas uma extensão da modernidade e uma reação a ela.

As narrativas metaficcionais, ao contrário, rompem com a convenção e o leitor deve aceitar a responsabilidade do ato de decodificar, fazendo do ato da leitura um processo de construção de significado. Nesse aspecto, essas narrativas implicam um amálgama das funções do leitor, escritor e crítico na simples e exigente experiência da leitura.

Entretanto, como afirma Hutcheon, a leitura nem sempre é uma experiência agradável, harmônica e controlada, podendo ser extremamente desafiadora, levando a uma ruptura de conceitos, e porque não dizer ameaçadora. Ler é agir, agir é interpretar e criar algo novo – agir é ser revolucionário, talvez, tanto em termos políticos quanto estéticos. Há um potencial de liberdade na metaficção, não quando esta é vista como um gênero moribundo, mas quando é reconhecida como forma mimética vital de literatura.

Dessa forma, a metaficção não apenas inclui uma ficção dentro de outra, com uma ficção que é autorreferencial, mas também se caracteriza como uma narrativa que explica uma outra ou se apropria de assuntos comuns e tenta explicá-los criando referências internas. Dessa forma, nota-se que a metaficção se nutre de informações e referências, ou seja, ela se converte em um

² I would like to suggest that this change came about mainly because we now have a name for these works. Labels are always comforting, but also often emasculating. In the critiques of the 1970s, the term "postmodernism" began to appear to refer to contemporary self-conscious texts.

texto repleto de intertextualidade, exigindo, assim, para que ela seja interpretada, que o leitor participe desse processo, uma vez que há referências externas.

Diante disso, o leitor é convocado a participar do processo de construção da obra, uma vez que lhe cabe o papel de participar dela, já que são narrativas que se voltam para si mesmas. A estudiosa Zênia de Faria (2012) realiza, numa perspectiva teórica, uma introdução a uma revisão da problemática dos diversificados estudos feitos nos últimos quarenta anos a respeito desse assunto. Ela afirma que desde o século XVI, no Ocidente, a História Literária registra o surgimento de um tipo de texto ficcional que reflete sobre si mesmo. Ou seja, tais textos demonstravam o desnudamento do processo de escrita e de recepção, além de questionamentos ou comentários inerentes ao processo de produção da narrativa ou de sua recepção. No entanto, apenas a partir dos anos 1970 é que críticos, teóricos e romancistas atribuíram maior atenção a essas narrativas.

No trecho a seguir de *Galvez, imperador do Acre*, pressupõe-se uma metaficção, uma vez que o narrador dialoga com o leitor, invocando a sua participação no desenrolar dos fatos: “Esta é uma história de aventuras onde o herói, no fim, morre na cama de velhice. E quanto ao estilo o leitor há de dizer que finalmente o Amazonas chegou em 1922. Não importa, não se faz mais histórias de aventuras como antigamente” (Souza, 2022, p. 15). Tal característica também pode ser vista no trecho “[...] O leitor já deve ter notado que esta é uma história linear. [...]” (Souza, 2022, p. 124) ou até mesmo em “Perdão, leitores! Neste momento sou obrigado a intervir, coisa que farei a cada momento em que o nosso herói faltar com a verdade dos fatos. É claro que ele conseguiu o documento. Mas da maneira mais prosaica do mundo” (Souza, 2022, p. 45).

Sobre a participação do leitor, Compagnon (2014) avalia que o objeto literário não é nem o texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas o esquema virtual (uma espécie de programa ou de partitura) feito de lacunas, de buracos e de determinações. Em outros termos, o texto instrui e o leitor constrói. Em todo texto, os pontos de indeterminação são numerosos, como falhas, lacunas, que são reduzidas, suprimidas pela leitura.

No seio da ficção pós-moderna, há uma introversão para o próprio ato de escrever, como resultado da autoconsciência do narrador. Considerando esses aspectos, a recuperação da memória e história emerge diante das distorções do tempo e dos esquecimentos. Os discursos oficiais, outrora tidos como referências inquestionáveis, estão cada vez mais postos em xeque. Em seu lugar, surgem discursos a partir das vozes das margens, com ênfase na articulação das perspectivas culturais locais e das experiências dos colonizados.

Essa reescrita da história, por meio da literatura, é agora não só assumida conscientemente como inclusive enfatizada. A partir disso, surge uma necessidade de se questionar a autoridade da escrita dos cânones. Associando-se à preocupação com a busca da identidade e à crítica aos discursos que afirmam ter uma única origem verdadeira, a metaficção questiona a simplificação causal por trás dos relatos históricos.

Nessa reflexão, nota-se que o leitor é convidado a interagir com o texto, num processo do qual não pode se dissociar. Como resultado, a compreensão é proporcionada por essa interação, podendo conduzir tanto à eficácia quanto ao insucesso da obra. O processo de criação de um texto literário revela sua natureza inacabada, bem como o seu caráter ficcional, convocando o leitor a engajar-se ativamente como um coautor na construção de significados.

No romance *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, surge um questionamento intrínseco sobre o saber e sobre a verdade, os quais estão estreitamente ligados à credibilidade dos envolvidos na narrativa. Em determinados momentos, as personagens se veem imersas em dúvidas dos acontecimentos, enquanto, em outros, questionam a confiabilidade das fontes de informação, sejam elas representadas por Mena, pelos meios de comunicação ou até mesmo pelo próprio narrador. Aliado a isso, há registros estilísticos que instigam o leitor a reconstruir as vozes, a fazer escolhas sobre em qual fonte depositar a sua confiança e a participar ativamente do universo ficcional, como demonstrado no trecho ilustrado a seguir:

6.^a feira, 12/ Segunda visita advogado/ Telefonema forjado/ Sabe q. era 6.^a f.^a porque era dia de lotaria/ Cumplicidade do arq.

Elias Chefe: Um dos pontos da acareação será a vinda a Lisboa no dia 12. Determinar o que se passou depois de o major ter comunicado o afastamento do doutor e o telefonema em que a senhora colaborou. Mentira? A senhora não colaborou na aldrabice do telefonema?

A nota é um desses rascunhos com que ele faz a redação final das confissões em gramática judiciária. Partindo do que está escrito ali

[pode ler-se hoje nos Autos, vol. II, que: «Com efeito, na véspera da mesma sexta-feira, dia doze, o major se ausentara inesperadamente de casa, vestido de sacerdote e portador duma arma de guerra, ficando a respondente na convicção de que se tinha ido encontrar com o designado Comodoro (dr. Gama e Sá). Pela demora admite que a entrevista tinha lugar em caminho e não muito longe da Casa da Vereda mas não pode assegurar (...) Recordar-se outrossim de que o companheiro, isto é, o major Dantas, aparentava boa disposição, nada fazendo prever o que iria seguir-se. Tais factos ocorreram durante a refeição do jantar, quando ele comunicou que acabava de estar com «alguém muito de cima» que o informara de que tinham sido tomadas medidas de segurança em relação a certos quadros do Movimento. Ao que o arquitecto perguntou se essas medidas levaram a prolongar o isolamento em que se encontravam. «Acertou», respondeu-lhe o major, «tão cedo não podemos contar com o Comodoro (dr. Gama e Sá).» Esta declaração motivou da parte do arquitecto alguns comentários contra o designado Comodoro, tendo-lhe o major objectado que eram prematuros quaisquer juízos relativos a essa pessoa, pois não dispunham de elementos concretos. «Você não sabe da missa a metade», observou-lhe o major «Nestes momentos é que

se vêm os homens.» Mais disse que até nova ordem estavam impedidos de procurar qualquer outro contacto com o exterior.»] (Pires, 2009, p. 224 e 225).

Desse modo, a atenção do leitor é convocada ao se deparar com o trecho acima que engloba o relato recebido por Cardoso Pires, a documentação policial, as vozes das personagens e do narrador. Logo, a transfiguração que se desprende de um leitor passivo é convocada, e isso retoma ao que Hutcheon (1984) denomina de texto narcisista, pois proporciona o encontro do processo criativo com o leitor, permitindo que tanto o leitor quanto o escritor se tornem críticos. Isso ocorre porque gradativamente, ao se deparar com o texto, o leitor cria o significado, remodelando e reordenando a narrativa.

É importante enfatizar que o termo “narcisista” é usado por Hutcheon em relação ao texto, que se caracteriza como introvertido, introspectivo e autoconsciente, e não ao autor. Ela sinaliza que outros adjetivos serão usados para descrever os modos autorreflexivo, autorreferencial e autorrepresentacional, os quais não são exatamente sinônimos e suas sutilezas podem ser melhor vistas a partir de um contexto.

Como a leitura se apresenta como uma resolução de enigmas, pois ela leva em consideração todas as informações fornecidas pelo texto até então, o leitor é convidado a compor o sentido do texto e a concretizar a visão esquemática dele. Todavia, nesse impasse, o “leitor real se encontra diante de uma alternativa radical: ou desempenhar o papel prescrito para ele pelo leitor implícito ou, então, recusar suas instruções; conseqüentemente, fechar o livro” (Compagnon, 2014, p. 150).

Patricia Waugh (1984), crítica literária, utiliza o termo metaficção para designar a escrita ficcional que autoconscientemente e sistematicamente induz a atenção para seu *status* como um artefato, com o objetivo de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Para além do fornecimento de uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional (Waugh, 1984, p. 02).

Nesse viés, segundo Linda Hutcheon (1984), a metaficção é a ficção que inclui em si mesma um comentário sobre a sua própria identidade narrativa ou linguística. A teórica canadense ainda explica que as narrativas metaficcionais são aquelas constituídas pela mimesis do produto e pela mimesis do processo. Na primeira, o produto é realçado como atividade mimética da narrativa. Na segunda, o processo de criação do texto literário é revelado ao leitor. Compagnon revela em sua obra *O Demônio da Teoria* (2014) que o leitor é uma instância, por vezes, ignorada completamente em algumas abordagens e, por outras, valorizada ou até mesmo

colocada em primeiro plano. Ele confronta essas teses relacionadas ao mundo, enquanto o autor expressa a obra, que possui uma abordagem objetiva formal para que o leitor a situe em um viés pragmático:

O crítico do romantismo M. H. Abrams descrevia a comunicação literária partindo do modelo elementar de um triângulo, cujo centro de gravidade era ocupado pela obra, e cujos três ápices correspondiam ao mundo, ao autor e ao leitor. A abordagem objetiva, ou formal, da literatura se interessa pela obra; a abordagem expressiva, pelo artista; a abordagem mimética, pelo mundo; e a abordagem pragmática, enfim, pelo público, pela audiência, pelos leitores (Compagnon, 2014, p. 137).

A manifestação literária do século XX é descrita por Hutcheon como *mimesis* do processo. Essa última não apresenta rompimento com o romance do século XIX: ela surge como um *continuum* que se desenvolve gradativamente. A estudiosa define a *mimesis* do processo como aquele tipo de realismo tradicional, no qual o leitor é levado a identificar os produtos que estão sendo imitados – personagens, ação, lugares – e a reconhecer a semelhança com a realidade empírica para legitimar o valor literário.

Portanto, na *mimesis* do processo, o foco está no próprio processo de criação literária e percebe-se que o leitor é convidado a participar desse processo, completando as lacunas do inacabamento do texto. Nessa perspectiva, a ênfase do estudo parece não ser a ficção histórica em si, mas sim a sua elaboração artística.

Se o romance é, por definição, um gênero representacional, o conceito aristotélico de *mimesis* vale para a reinvestigação. Para Aristóteles, *diegesis* era uma parte da *mimesis*. Cervantes também viu isso e demonstrou ordenadamente que na forma romance a narrativa é o próprio ato, para o leitor, uma parte da ação. Por esta razão, o termo “diegético” pode ser preferível ao mais simples e familiarizar o termo “narrativa”, como um adjetivo para assinalar esta rejeição do estudo da separação entre processo (as histórias) e de produto (a história contada). Dadas as implicações diacrônicas desse quadro, o realismo do século XIX se baseia quase inteiramente sobre o que vai ser chamado de uma *mimesis* novelística, que é considerado como o paradigma ou a característica que define esse gênero – como Auerbach (2007), Watt (2010), e muitos outros têm insistido.

Hutcheon (1984) verifica que a dialética de Alter efetivamente separa “arte” e “vida”, sugerindo que escritores modernos perguntam ao leitor para examinar estas distinções e ver como eles interagem. Dentro do contexto crítico do que aqui vai ser chamado *mimesis* do processo, essa separação seria impossível de provar. Leitura e escrita pertencem aos processos de “vida”, tanto quanto para aqueles que fazem a “arte”. É esta realização que constitui um dos lados do paradoxo da metaficção para o leitor. Por um lado, ele é forçado a reconhecer o

artifício, a “arte”, do que ele está lendo; por outro lado, expressa demandas que lhe são feitas, como um co-criador, para respostas intelectuais e afetivas comparáveis no âmbito e na intensidade da sua experiência de vida.

Na verdade, essas respostas são indicadas para fazer parte da sua experiência de vida. Nesta luz, metaficção é menos uma partida da mimética tradição romanesca do que uma reformulação da mesma. “Isto é simplista dizer, como fizeram os críticos por anos, que este tipo de narrativa é estéril, que não tem nada a ver com a ‘vida’. A redução implícita da ‘vida’ de um simples produto, que ignora processo é o que este livro visa contrariar” (Hutcheon, 1984, p. 4-5, tradução nossa).³ Dessa forma, a coparticipação do leitor assemelha-se ao desenvolvimento de sua experiência existencial – o processo.

De acordo com Bosi,

O conceito de mimesis abre caminho para a ideia de arte como percepção analógica de certos perfis de experiência [...]. A mimesis não é uma operação ingênua, idêntica em todas as épocas e para todos os povos. Conhecer quem mimetiza, como, onde e quando, não é uma informação externa, mas inerente ao discurso sobre o realismo na arte (Bosi, 1985, p. 30-31).

Logo, a mimesis não pode ser considerada como uma operação uniforme e constante em todas as épocas e culturas devido a sua variação em contextos específicos. Do mesmo modo, a mimesis, como termo aristotélico, traduzido por imitação ou representação, mostra-nos que as obras *O alegre canto da perdiz*, *Galvez, imperador do Acre* e *Balada da Praia dos Cães* mimetizam ao brincar com a verossimilhança dos fatos.

Antonio Candido (1964), em sua obra, aborda os fatores de compreensão das obras literárias. Ele categoriza esses fatores em três níveis: o primeiro relacionado a aspectos sociais, o segundo ao autor individual e o terceiro ao próprio texto. Candido destaca que a obra de arte é um universo autônomo, com sua própria realidade, capaz de expressar elementos não-literários, como impressões, paixões, ideias e fatos. Assim, compreender como essa expressão da realidade se manifesta é mais relevante do que os detalhes específicos retratados na obra. De acordo com o crítico literário,

Se quisermos ver na obra o reflexo dos fatores iniciais, achando que ela vale na medida em que os representa, estaremos errados. O que interessa é averiguar até que ponto interferiram na elaboração do conteúdo humano da obra, dotado da realidade própria que acabamos de apontar. Na tarefa crítica há, portanto, uma delicada operação, consistente em distinguir o elemento humano anterior à obra e o que, transfigurado

³ It is simplistic to say, as reviewers did for years, that this kind of narrative is sterile, that it has nothing to do with “life”. The implied reduction of “life” to a mere product level that ignores process is what this book aims to counteract.

pela técnica, representa nela o conteúdo, propriamente dito (Candido, 1964, p. 36).

O crítico literário Luiz Costa Lima categoriza a mimesis em dois tipos distintos: a mimesis de representação e a mimesis de produção. A divisão em mimesis de representação e de produção – “o dismantelo da mimesis de representação termina por formular outra mimesis” – não apenas atualiza a potencialidade da noção aristotélica, ao “fazer o apenas possível transitar para o real” (Costa Lima, 2003, p. 179). Essa separação indica uma nova forma de representação mimética que, além de atualizar a concepção aristotélica, leva em consideração a participação ativa do receptor e as lacunas presentes na obra literária. O resultado é um produto mimético que transcende a mera duplicação, conferindo-lhe uma dimensão do real, ainda que essa realidade seja apenas potencial. Em resumo, a mimesis não se restringe à imitação, mas também engendra algo novo e significativo.

Portanto, quando o leitor é convocado para desnudar o texto, visto que a mimesis do produto não foi suficiente para não atender às funções do leitor, a mimesis do processo deve ser instaurada. Tal processo leva o leitor a fazer questionamentos sobre a obra, constituindo-se a mimesis do processo:

Uma vez que a mimesis do produto sozinha não é suficiente para compreender as novas funções do leitor tal como são tematizadas nos próprios textos, a mimesis do processo deva, talvez, ser postulada. O romance não mais procura apenas fornecer uma ordem para ser reconhecido pelo leitor. É também exigido que ele esteja consciente da obra, de sua real construção, a que ele também está sujeito a decodificá-la, por ser o leitor quem, nos termos de Ingarden, “concretiza” a obra de arte e dá vida a ela. O ato de leitura, então, é, ele próprio, como o ato de escrita, a função criativa para a qual o texto atrai a atenção. Que este processo seja considerado como objeto da imitação, não altera a natureza essencial do romance como gênero mimético. Metaficção é ainda ficção, apesar da mudança no foco da narração do produto que ela apresenta para o processo que ela é. Autorrepresentação é ainda representação (Hutcheon, 1984, p. 39).

As proposições de Linda Hutcheon (1984) acentuam a divisão do conceito de mimesis para mostrar essa preocupação da metaficção com seu processo de feitura da obra, no qual pode estar relacionado ao processo e ao produto. Entretanto, em todo romance, a linguagem é representacional. Na metaficção, porém, essa feição está ligada também ao envolvimento do leitor na produção do texto. Assim, destaca-se um primeiro aspecto representacional relacionado à produção do texto – essa seria a mimesis do processo. Por outro lado, a mimesis do produto está ligada à complementação de sentido que o leitor faz ao entrar em contato com o texto.

Verifiquemos, portanto, como isso ocorre na prática:

Mais uma vez sou obrigado a intervir na narrativa. Em 1898 já não havia índios nas margens do baixo Amazonas. E desde o século XVIII não se tinha notícias de cenas de antropofagia na região. Nenhum branco, pelo menos por via oral, havia sido comido no século XIX. Nosso herói, evidentemente, procurou dar um melhor colorido para os dias medíocres que passou em Santarém, onde na verdade foi desembarcado com Joana, a freira sem vocação religiosa. Em Santarém ele encontrou uma missão científica inglesa e logo se tornou amigo do organizador da caravana, o dr. Henry Lust, grande naturalista e gastrônomo. O nosso herói ainda vai falar dessa curiosa personagem (Souza, 2022, p. 98).

O texto acima propõe uma intervenção do narrador, que transcende a diegese ao esclarecer informações importantes do período, como a presença indígena. Esse processo, além de explorar a ficção e a história, questiona e envolve o leitor em uma introspecção crítica da construção histórica. A ação do narrador, ao se intrometer, sugere uma técnica literária, bem como consolida a metaficção. A demonstração explícita do processo da escrita constitui uma mimesis do processo, ou seja, uma imitação ou representação do processo de escrita inserida no contexto da obra. É notório também perceber que há o distanciamento da trama para comentar sobre a própria narrativa ou esse processo de escrita. Também podemos perceber como o humor é inserido na obra quando se menciona que nenhum indivíduo branco foi “comido, pelo menos por via oral”.

Nesse sentido, enquanto a mimesis do produto oferece apenas a contemplação da obra literária pronta, a história em si, a mimesis do processo, como a história é contada, convida o leitor a fazer parte do processo de criação do texto literário, demonstrando o seu inacabamento e intimando-o a participar desse processo de coautoria. Logo, assim, ela traz à tona o filósofo Roman Ingarden (1979), conhecido por suas teorias sobre a fenomenologia da literatura, para destacar que é o leitor quem “concretiza” a obra de arte, desse modo, o ato de ler torna-se um ato criativo, semelhante ao ato de escrever.

1.3 Metaficção Historiográfica

Linda Hutcheon, professora e crítica literária, apresenta em sua obra *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção* (1991) o conceito de metaficção historiográfica. Nele, ela analisa a produção da narrativa historiográfica e das narrativas ficcionais, partindo da ideia de que ambas são discursos em prosa carregados de semelhanças. Hutcheon comenta sobre a influência, na perspectiva literária, seja no campo da ficção ou da história, oriunda dos movimentos ocorridos na segunda metade do século XX. Dessa forma, a escritora canadense

dialoga com os pressupostos de Hayden White (1994) ao associar a narrativa ficcional à narrativa historiográfica devido aos seus elementos estruturais.

Tendo surgido em contraposição aos discursos oficiais, a metaficção historiográfica, de acordo com Linda Hutcheon (1991), utiliza a apropriação de personagens e/ou acontecimentos históricos em relação à ordem da problemática dos fatos concebidos como “verdadeiros”. Dessa forma, esse gênero pós-moderno diferencia-se dos outros, uma vez que provoca a autorreflexão devido ao questionamento das verdades históricas. Tal reflexão, ao assegurar ao discurso um caráter de amplitude, confere-lhe, ao mesmo tempo, um sentido de inacabamento da obra. Ademais, por se distanciar do tempo da publicação e da narrativa contada, constitui-se como elemento primordial para novas significações ao transcender a história e permitir novas leituras e interpretações.

A metaficção estabelece a ordem totalizante, só para contestá-la, com sua provisoriade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação radical (Hutcheon, 1984, p.155). Não obstante, é possível afirmar que o resgate de um passado, às vezes não tão distante, pode agregar fatos até então não revelados pelos fios da História, vindo a surgir dentro dos meandros do romance.

Outrossim, a metaficção historiográfica reinsere o histórico, em oposição direta a maior parte dos argumentos a favor da autonomia absoluta da arte. Além disso, Hutcheon (1991) menciona que esse gênero pós-moderno parece privilegiar duas formas de narração, as quais problematizam toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista ou um narrador declaradamente onipotente. Portanto, esse gênero apropria-se de visões subalternas, mostrando outra perspectiva da história.

A metaficção historiográfica compreende recursos como a paródia, a sátira e a ironia para subverter o gênero e instaurar múltiplos significados. O narrador mostra-se consciente de sua atuação no processo artístico-criativo. A partir do momento que as vozes silenciadas no discurso oficial passam a escrever a sua própria história, caracteriza-se a metaficção historiográfica, pois ela questiona a veracidade dos fatos. As vozes são chamadas de excêntricas, isto é, são vozes emergidas das margens.

A desconfiança a respeito da redação da história encontrada nas obras dos autores Paulina Chiziane, José Cardoso Pires e Márcio Souza reflete os desafios internalizados sobre a metaficção historiográfica. Eles compartilham a mesma postura de questionamento com relação ao uso comum que dão às convenções da narrativa, à referência, à inserção da subjetividade, à sua identidade como textualidade e até ao seu envolvimento ideológico.

Quanto a função da metaficção historiográfica, vale ressaltar que essa verifica o contraste entre história e ficção. Sabe-se que seu papel reside justamente em permitir uma interação entre esses campos do saber, uma vez que desencadeia o caráter narrativo que a história possui, pois, de acordo com Hutcheon, tanto a escrita da história como a da ficção partem da verossimilhança. Para além disso, “A metaficção historiográfica demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada” (Hutcheon, 1991, p. 158). Portanto, nesse gênero discursivo, nota-se que através da consciência da estrutura linguística e textual dos discursos, o saber histórico ultrapassa os limites acadêmicos e científicos.

Além disso, “ambas são identificadas como construtos linguísticos, convencionalizadas em suas narrativas, em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa” (Hutcheon, 1991, p. 141). Nesse mesmo viés, circulam os estudos de Hayden White (1995), que também concebe a história como uma espécie de ficção, um discurso narrativo em prosa que combina uma série de eventos presumivelmente ocorridos no passado.

Para Hutcheon (1991), por exemplo, preserva a separação entre sua representação formal e o contexto histórico em que se insere. Ao fazer isso, ela questiona a própria possibilidade de se obter um conhecimento histórico, pois não há conciliação ou dialética nesse processo, apenas uma contradição que permanece sem solução.

Se por um lado esse gênero procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, por outro, o faz tanto em termos temáticos como formais. Ademais, a metaficção historiográfica busca preencher as lacunas deixadas pela história e também questionar os discursos oficiais.

Sob essa perspectiva, ao afirmar que a ficção pós-moderna reinterpreta o passado tanto na ficção quanto na história, ela evita ser conclusiva e teleológica. Esta é a essência do romance, que, através de sua dupla camada de reconstrução histórica, apresenta ambas as partes com uma autoconsciência metaficcional.

A preocupação do século XVIII em relação às mentiras e à falsidade passa a ser uma preocupação pós-moderna em relação à multiplicidade e à dispersão da(s) verdade(s) referente(s) à especificidade do local e da cultura. Os romances pós-modernos ensinam que eles se referem a outros textos: só conhecemos o passado por meio desses textos, os quais são constituídos de vestígios textualizados. Logo, a metaficção historiográfica problematiza a atividade da referência, recusando-se a enquadrar o referente ou a ter prazer como ele.

As metaficções historiográficas não são “romances ideológicos”, pois eles não procuram persuadir seus leitores quanto à correção de uma forma específica de interpretar o mundo. Ao invés disso, fazem com que eles questionem as suas próprias interpretações. Não obstante, esse gênero ensina seu leitor a considerar todos os referentes como sendo fictícios, imaginados.

Linda Hutcheon (1991) aponta que a narrativa ficcional contemporânea, que se ocupa em representar a história, é marcada por um caráter autoconsciente (também denominado de metaficcional, autorreflexivo, narcisista etc.). Outrossim, a canadense sugere que há uma tendência à problematização do ato de representar o passado, que instala um impulso no sentido de recontá-lo de forma alternativa à história oficial, seja por meio da paródia, da intertextualidade, ou até mesmo da mistura proposital de fatos históricos com relatos ficcionais. Assim sendo, a autora não questiona o fato, mas sim, afirma que voltar ao passado e realizar outra leitura depende do ato de narração.

Dessa maneira, entre a história real, já conhecida em âmbito popular, e as hipóteses sugeridas pela ficção, há um espaço que coloca em evidência o papel do leitor de organizar os fatos conhecidos e rejeitar, ou não, os seus construtos elaborados. Por conseguinte, o objeto desse estudo versa sobre as possibilidades de significado e de forma, destacando a ideia de autoconsciência do leitor em relação à produção artística e ao papel desempenhado por ele na narrativa.

Seguindo o raciocínio de Compagnon (2010, p. 160), “texto e leitor se dissolvem em sistemas discursivos, que não refletem a realidade, mas são responsáveis pela realidade, tanto a dos textos quanto a dos leitores”. Ou seja, o metaficcionista representa esse viés compreendido pelos momentos em que há dupla participação do texto. Assim, cabe aos leitores a tarefa de decodificar e descodificar esses sistemas, de questionar, refletir e levantar suas impressões sobre o assunto.

Essas impressões serão norteadas por meio de sua forma de perceber, entender e interpretar o mundo, que por sua vez, o faz emancipar e apreciar novas percepções. Nesse sentido, Robert Jauss (2002) também destaca, em sua teoria estético-recepcional, a importância do leitor como protagonista do momento histórico em que uma obra literária é produzida. O teórico pressupõe a questão do “horizonte de expectativa dos leitores” como uma ligação importante entre o leitor e a obra, funcionando como uma interação que se transfigura com o tempo. Esse conceito determina como os leitores trazem um conjunto de crenças, princípios e ideias pré-existentes para uma obra literária, que moldam sua interpretação.

De acordo com Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica incorpora a autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas. Nessa perspectiva,

esse aspecto instiga seus leitores a lançar questionamentos de menções concebidas como verdades históricas, talvez pelo fato de romances anteriores não permitirem esse tipo de indagação. Com base nesse enfoque, a estudiosa ainda nos lembra que:

Embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente (Hutcheon, 1991, p. 131).

Vestígios que podem se dar por meio de referências, citação de fontes e fatos históricos que possibilitam a criação desses novos romances, uma vez que sem eles não seria possível tal escrita. Além disso, a metaficção historiográfica não procura contar a verdade, mas implica no ato de reescrever a história e questionar esses acontecimentos.

Francisco Ewerton Almeida dos Santos, por exemplo, em sua dissertação apresentada à UFPA em 2011, examina em *Galvez, Imperador do Acre* questões como a ressignificação de textos literários e não literários por meio do processo de colagem e intertextualidade. Além disso, investiga as conexões entre o romance e o contexto histórico revisitado por ele, bem como o período em que foi escrito. O estudioso discorre sobre a reinterpretação crítica e inovadora do passado, assim como as interpretações do texto literário à luz de certas teorias pós-modernistas e pós-coloniais. Cabe enfatizar que tais aspectos são indicativos da natureza da metaficção historiográfica serão analisados nos capítulos segundo e terceiro da presente tese.

Como os autores citados passaram por momentos importantes da história, isso fica explícito em alguns pontos desse período histórico, o que permite-nos visitar a história de modo crítico e consciente. De fato, os autores trazem uma escrita de momentos da história do Brasil, de Moçambique e de Portugal e, ainda, combinam certa quantidade de “dados” e de conceitos teóricos para explicá-los e, assim, confirmam um conteúdo estrutural profundo que é em geral poético e que faz do paradigma pré-criticamente aceito funcionar como uma meta-história (White, 1994).

Uma melhor sistematização da metaficção historiográfica foi encontrada na definição de Linda Hutcheon ao salientar a dicotomia entre a literatura e a história. Por outro lado, revela a autoconsciência em relação à maneira como tudo é realizado. Ela incorpora, mas não a assimila, segundo Hutcheon. Não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade textualizada para nós. Dessa forma, ela não tem um contrato de contar o que de

fato aconteceu, mas estabelecer um vínculo com seus leitores, conscientizando-os de seu papel de questionador.

Ao caracterizar a narrativa pós-moderna, Hutcheon (1991) pondera que

Os discursos pós-modernos inserem e depois contestam nossas tradicionais garantias de conhecimento, por meio da revelação de suas lacunas ou sinuosidades. Eles não sugerem nenhum acesso privilegiado à realidade. O real existe (e existiu), mas nossa compreensão a seu respeito é sempre condicionada pelos discursos, por nossas diferentes maneiras de falar sobre ele. (HUTCHEON, 1991, p. 202).

Essa ficção pós-moderna, segundo Hutcheon (1991), sugere que reescrever ou rerepresentar o passado é revelá-lo ao presente e impedi-lo de ser conclusivo. As metaficções pós-modernas, segundo a autora, têm se voltado para os relatos historiográficos e ficcionais do passado com o objetivo de estudar as inscrições ideológicas da diferença como desigualdade social.

Nesse sentido, a metaficção historiográfica, gênero próprio do pós-modernismo, lança um diálogo entre História e Literatura: “a partir da metaficção historiográfica, unem-se em função de uma causa: as produções escritas, ficcionais ou não, levam os leitores à autorreflexão, ao questionamento das ‘verdades absolutas’, pois ambas são operadas a partir dos mecanismos que a linguagem oferece.” (Jacomel, 2008, p. 430).

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

— De onde viemos nós? — aguarda a resposta que não vem, e afirma: — Éramos de Monomotapa, de Changamire, de Makombe, de Kupula, nas velhas auroras. O poder era nosso. Lembra-se desses tempos, minha gente? Não, não conhecem, ninguém se lembrou de vos contar, vocês são jovens ainda. Unimo-nos aos changanes, aos ngunis, aos ndaus, nhanjas, senas. Guerreámo-nos e reconciliámo-nos. Fomos invadidos pelos árabes. Guerreados pelos holandeses, portugueses. Lutámos. As guerras dos portugueses foram mais fortes e corremos de um lado para outro, enquanto os barcos dos negreiros transportavam escravos para os quatro cantos do mundo. Vieram novas guerras. De pretos contra brancos, e pretos contra pretos. Durante o dia, os invasores matavam tudo, mas faziam amor na pausa dos combates. Vinham com os corações cheios de ódio. Mas bebiam água de coco e ficavam mansos e o ódio se transformava em amor. As mulheres se parecem com coco, não acham? As mulheres violadas choravam as dores do infortúnio com sementes no ventre, e deram à luz uma nova nação. Os invasores destruíram os nossos templos, nossos deuses, nossa língua. Mas com eles construímos uma nova língua, uma nova raça. Essa raça somos nós (Chiziane, 2018, p. 19-20).

Dessa forma, percebe-se que *O alegre canto da perdiz* reflete, primordialmente, a história e a identidade de um povo submetido às invasões, guerras e processos colonizadores. A indagação sobre as raízes e as origens ancestrais, com referências a reinos africanos históricos, como Monomotapa, Changamire, Makombe e Kupula, simboliza uma era de autonomia e poder.

O excerto ainda contempla a fusão de culturas e etnias, incluindo Changanes, Ngunis, Ndaus, Nhanjas e Senas, abordando episódios de conflitos e acordos pacíficos. A resistência e o combate à opressão e à escravidão são representados por meio das incursões árabes e dos confrontos com holandeses e portugueses. No que tange aos colonizadores, que “exterminavam indiscriminadamente, mas se entregavam ao amor nos intervalos dos combates” e que “ao consumirem água de coco, amansavam”, nota-se um paradoxo entre os colonizadores e colonizados (Chiziane, 2018, p. 19).

Além do nascimento de uma nação mestiça, oriunda das agressões sofridas, percebe-se que de um lado houve a destruição de templos, divindades e idiomas, mas por outro, a criação de um novo idioma e etnia. Essa nova etnia, fruto da miscigenação e da história compartilhada, é proclamada com orgulho: “Essa raça somos nós”. Trata-se de uma proclamação de identidade coletiva que reconhece as adversidades históricas, mas também exalta a tenacidade e a diversidade cultural que dela vem à tona.

Nas obras citadas, o momento histórico, que corresponde à colonização, a ditadura salazarista e a anexação do Acre, momentos históricos representativos na construção dessas nações, é questionado por meio da ficção, com o intuito de esclarecer que não existe um único ponto de vista acerca do passado revisitado nessas obras. Isso sugere uma nova perspectiva e que as verdades são muitas e o registro histórico constitui-se apenas mais uma delas. Nessa vertente, a ligação entre literatura e história está presente nas obras conforme a passagem do romance português abaixo ilustra, na medida em que as personagens dialogam com os acontecimentos:

O major encolheu os ombros, cansado: Estudantes. Tudo malta estudante, essa lista. E por falar de estudantes: Você tem a certeza que nenhum desses tipos está ligado ao Partido? Calma, não interrompa. Comunistas, pides ou esquerda de bolso são infiltrações que não podemos admitir. Estou-lhe a dizer, Fontenova. Escusa de fazer essa cara, que é assim-mesmo (Pires, 2009, p. 47).

A metaficção historiográfica sempre afirma que seu mundo é deliberadamente fictício e, apesar disso, ao mesmo tempo, inegavelmente histórico, e que aquilo que os dois domínios têm em comum é sua constituição no discurso e como discurso (Hutcheon, 1991).

Outras metaficções historiográficas concentram-se nas outras implicações inerentes ao processo de reescrever a história:

E pronto, disse o inspector, lá vem ele com a censura. Não me lixe, Covas, não me lixe, vou mas é fazer um comunicado e veremos como é que eles se limpam a esse guardanapo. Em que termos, o comunicado?, perguntou o chefe de brigada. Nos termos oficiais em que se exige a reposição da verdade, respondeu o inspector. E o chefe de brigada: E a Pide, já pensou? Inspector: A Pide? O chefe de brigada: A Pide, a Pide (Pires, 2009, p. 56).

Umberto Eco *apud* Hutcheon (1991) menciona que existem três maneiras de narrar o passado: a fábula, a estória heroica e o romance histórico. Já Hutcheon (1991) reitera que acrescentaria a metaficção historiográfica como a quarta maneira, enfatizando a sua intensa autoconsciência em relação à maneira como tudo isso é realizado. A estudiosa ressalta que os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipo propriamente ditos: os excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional. Isso porque é dessa forma que surgem os diversos tipos de discursos, independente do gênero. Essa ação visa à descentralização do sujeito, de forma a instaurar a polifonia discursiva.

Vários escritores demonstraram possibilidades de relações entre o texto histórico e literário. Márcio de Souza, em *Galvez, o imperador do Acre* (2022), apresenta de forma irônica as aventuras de Luiz Galvez no território brasileiro no fim do século XIX; em *O alegre canto da perdiz* (2018), de Paulina Chiziane; *Balada da praia dos cães* (2009), de José Cardoso Pires, narram uma trama circunscrita pela paródia.

Enquanto Paulina Chiziane constrói o seu *O alegre canto da perdiz* de forma irônica e metafórica, Márcio de Souza alicerça-se no picaresco para o seu *Galvez*. Já Cardoso Pires organiza, por meio de documentos, a metaficção historiográfica que sustenta a sua *Balada*. Paulina Chiziane busca seu referente na colonização da África, sobretudo de Moçambique, colônia ultramarina de Portugal que serviu como fonte de escravos para o Brasil. Com base nessa composição, a escritora aponta a resistência da “tradição” na cultura moçambicana. Cardoso Pires constrói sua narrativa pautada no Estado Novo salazarista, cuja política interna norteava-se pelos princípios da organização corporativa.

Considerando que as práticas culturais possuem um subtexto de caráter ideológico determinante de seu sentido, pode-se perceber que essas práticas possibilitam a verificação dos

paradoxos entre a autorreflexão que, pode ocorrer com a intromissão do narrador ao longo da narrativa, e seu arcabouço histórico, o picaresco, o irônico e o documental em *Galvez; O alegre canto da perdiz* e *Balada da praia dos cães* (1986), respectivamente.

Como temos ressaltado, o romance de Chiziane conta a história de mulheres moçambicanas durante o período colonial e tem como protagonistas Maria das Dores e Delfina. Essa última é uma prostituta que deseja casar-se com um homem branco, mas seu destino a leva a unir-se a José dos Montes, um negro de condição humilde. Dessa relação, nasce Maria das Dores. Posteriormente, Delfina deixa José para viver com um amante de pele clara, com quem tem filhos de etnia mista. Ela impõe uma segregação racial em seu lar, adotando valores do colonizador e negando sua própria identidade cultural. Após ser abandonada novamente, Delfina retorna à vida de prostituição e chega ao ponto de comercializar a virgindade de sua filha, Maria das Dores, que é subjugada e maltratada pelo homem que a “adquire”. Eventualmente, Delfina perde a sanidade e deixa seus filhos à própria sorte.

Essa narrativa de desintegração familiar ocorre com o pano de fundo da luta de Moçambique por sua independência. Outrossim, não só ironiza os ensinamentos da cultura portuguesa, como também traz à baila a reação político-sociocultural em defesa dos valores nacionais. Discute que mesmo que estabeleça um conflito de ordem nacionalista, a semente da assimilação de valores europeus planta-se nas gerações mais jovens, miscigenando, em princípio, a cor local com a de além-mar.

Galvez, o imperador do Acre (1978) é narrado em primeira pessoa e centra-se em Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria, jornalista e aventureiro. O romance inicia-se no momento em que o narrador despenca em fuga da janela de um sobrado e cai sobre Luiz Trucco, cônsul da Bolívia, salvando-o, ironicamente, de um atentado político. A partir de tal acontecimento, Galvez e Trucco tornam-se amigos e o primeiro não só se envolve com movimentos políticos como também se coroa imperador do Acre. Império que se fundamenta em orgias sexuais e bebedeiras cujo referencial se pauta na cultura de além-mar, ou seja, em modelos europeus. Tal narrativa constrói-se na Amazônia do século XIX, no auge do ciclo da borracha. A obra dessacraliza a figura do herói clássico e forja o anti-herói personificado por elementos picarescos.

O romance *Balada da Praia dos Cães* (1986) baseia-se em um relato sobre o assassinato de um ex-major insano do Exército Português, Luís Dantas Castro. A narrativa explora esse crime, entrelaçando-o com o contexto do regime salazarista e o romance entre a guerrilheira Mena e o ex-major. O livro inicia com a descoberta acidental de um cadáver enterrado na praia do Mastro, graças aos cães que o encontraram. À medida que a investigação avança, revela-se

que o major foi assassinado por seus três companheiros de fuga: Mena, Fonte Nova e o cabo Barroca. A narrativa desse romance policial alterna entre os eventos anteriores ao crime, contados pela perspectiva de Mena, e o próprio inquérito policial conduzido por Elias Santana.

Em suma, essas obras apresentadas demonstram a presença da metaficção historiográfica, uma vez que nos permite revisitar a História com seu pano de fundo de modo consciente. Faria (2012), pesquisadora e estudiosa da metaficção, observa um aspecto importante a respeito da adoção do termo metaficção historiográfica pela teórica Linda Hutcheon. Para Faria (2012, p. 246), a escritora canadense

adotou o termo metaficção historiográfica para designar o que considera como ficção pós-moderna, isto é, ficção que, segundo ela, caracteriza realmente o pós-modernismo. Porém, na verdade, para Hutcheon, esses termos não designam o mesmo tipo de fenômeno. De uma maneira bem simplista, poderíamos dizer que, na visão da autora, no que ela chama de “narrativa narcisista” ou “metaficção”, a separação entre ficção e teoria é inadmissível; já a “metaficção historiográfica” pressupõe a presença da história, da ficção e da teoria.

São exatamente esses três elementos (história, ficção e teoria) que chamam a atenção nas obras analisadas. Nessa esteira, o narrador tece uma trama fictícia que ultrapassa as barreiras entre o real e o imaginário; ficção e realidade, e em certos momentos, a personagem narradora se vê perdida no emaranhado de detalhes e informações sobre os fatos. Nesse sentido, uma das características que identifica os textos e a metaficção historiográfica se fundamenta, justamente no hibridismo consciente de diferentes formas de gêneros artísticos como o uso proposital de documentos, quais sejam cartas e fotografias, filmes que direcionam, de certa forma, o receptor da obra a idealizá-la como um recorte memorialístico, metaficcional e histórico.

Por esse viés, entendemos, de forma ainda que esquemática, que no pós-modernismo a consciência histórica se encontra para validar o processo de metaficção historiográfica. Sendo assim, nesse novo gênero, há uma preocupação em se pensar o romance histórico, crítico e contextualmente (Hutcheon, 1991, p 121), configurando-se não na negação da história, mas sim, invalidando-a, com o intuito de possibilitar a leitura do presente. Como White (1994) menciona, não apenas toda interpretação, mas também toda linguagem é contaminada politicamente. Assim, ao rever os fatos, proporciona-se um outro prisma analítico sobre os acontecimentos.

A literatura, nessa perspectiva problematizadora da história, possui, sem dúvidas, um esquema de referências ao passado. E o papel da metaficção historiográfica reside justamente em contrastar essa visão da parte dominante com a visão dos subjugados, ressaltando o caráter narrativo que possui a história (Lopes, 2013).

Portanto, considerando que a história é uma narrativa construída, suscetível à influência daqueles que detêm o poder de narrá-la, a metaficção historiográfica desafia a autoridade das narrativas históricas consagradas, conferindo expressão às experiências frequentemente marginalizadas ou omitidas no discurso histórico convencional.

1.4 Romance Histórico

Durante o início do século XIX, um novo gênero emergia à luz da receita lukácsiana, visto que esse trazia fatos e personagens históricos misturados com personagens e eventos ficcionais. O teórico húngaro Lukács (1983) cita que uma narrativa desse gênero se distancia da época em que vive o escritor para que atinja o seu estado de romance histórico. As grandes transformações que marcaram os povos europeus entre 1789 e 1814 reforçou-lhes a consciência histórica. A guerra, não mais restrita aos militares, atingindo os cidadãos, produziu um alargamento de horizonte e uma difusão do sentimento de nacionalidade entre a massa. Os heróis de Walter Scott não são as grandes figuras históricas. Ao romance histórico não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Retomando sua força a partir de Alejo Carpentier, passa a ser chamado de novo romance histórico latino-americano.

A estudiosa Sumiya (2016) afirma que um dos gêneros que mais trabalha em caráter híbrido é o romance histórico, uma vez que ele relaciona literatura e outros discursos tais como: a história, a sociologia, a filosofia, o cinema, as artes plásticas. A pesquisadora ainda menciona que a própria junção dos termos romance, como sinônimo de ficção e histórico, como sinônimo de verdade, contribui para esta qualidade de interdiscurso. Esse que é ligado com a filosofia, cinema, artes plásticas, história, sociologia, entre outras áreas.

A pesquisadora espanhola Celia Fernández Prieto (1996) caracteriza a poética do romance histórico em três traços constitutivos, sendo os dois primeiros de caráter semântico e o terceiro pragmático. O primeiro, de acordo com a crítica literária, é a coexistência no universo diegético de personagens, acontecimentos e lugares inventados com personagens, acontecimentos e lugares provenientes da historiografia, isto é, materiais que foram documentados e codificados previamente à escrita do romance em outros discursos culturais considerados históricos. O segundo é a localização da diegese em um passado histórico concreto, datado e reconhecível pelos leitores graças à representação dos espaços, do ambiente cultural e do estilo de vida característicos da época. Por fim, o terceiro traço genérico consiste

na distância temporal aberta entre o passado em que se desenvolvem os eventos narrados e atuam os personagens, e o presente do leitor.

Logo, o romance histórico não se refere a situações ou personagens da atualidade, mas leva seus leitores para o passado, para realidades mais ou menos distantes e documentadas historicamente. Fernández Prieto ainda analisa o gênero como “modo de escrita e como modo de leitura” (Prieto, 1996, p. 167). Em outras palavras, ela examina não apenas como foi escrito, mas como são concebidos para a recepção, considerando recursos textuais como os paratextos. Esses elementos, como títulos, prólogos, epílogos, epígrafes e comentários, são utilizados pelos escritores como marcas genéricas e estruturantes da ficção histórica, estabelecendo um contrato de leitura com os leitores (Prieto, 1996, p. 169-177). Assim, para a estudiosa, entre os três aspectos que delineiam o romance histórico: personagens, passado histórico e distanciamento temporal, ela salienta o terceiro como um pacto narrativo ou um contrato genérico.

Decca (1997) dialoga com as afirmações da crítica literária espanhola e cita que o romance histórico pretende aguçar a capacidade analítica do leitor e também mobilizar a sua consciência e exigir uma tomada de posição de sua parte. O romance histórico é um gênero literário que mescla a ficção com a realidade histórica, que apresenta personagens e cenários consistentes com os registros históricos. Ele é caracterizado pela “autenticidade de cor local”, que se refere à precisão na representação dos detalhes da época. A narrativa é construída no passado, proporcionando uma interpretação desse elemento. As personagens do romance histórico incluem figuras históricas reais e personagens típicos que seguem os padrões da época retratada. O romance histórico foi popularizado no século XIX por Walter Scott, com *Ivanhoe* (1819), sendo uma de suas obras mais conhecidas. No Brasil, José de Alencar foi um dos primeiros autores a explorar esse gênero.

Ademais, o romance histórico refere-se aos acontecimentos que têm por objetivo explícito a intenção de promover uma apropriação de fatos históricos definidores de uma fase da História. Contudo, segundo Silva Júnior (2017), o modelo tradicional de romance histórico despontou e teve seu apogeu durante o século XIX. Além disso, segundo o pesquisador, começou a declinar ainda nessa mesma centúria, com o gradual sentimento de desconfiança e descrédito em relação ao modelo dominante de prática historiográfica daquele período, (do qual a ficção histórica tradicional é uma fiel seguidora).

Um dos principais problemas que esse tipo de romance histórico mais atual propõe é que, em última análise, tanto historiadores como contadores de histórias recontam eventos passados e, para isso, têm que recorrer a outros textos, sejam eles livros, quadros ou filmes

(Hutcheon, 1991, p. 73). Assim, a intertextualidade também se faz presente não só para confirmar os fatos, mas também para agregar ao conteúdo proposto.

Moreira (2004) argumenta que um exemplo prático de temática recorrente entre escritores latino-americanos são os horrores das ditaduras recentes. Para a professora, a obra *Em Liberdade* (1981), de Silviano Santiago, rompeu com o paradigma do romance histórico brasileiro devido às suas características se basearem em temporalidades que se confundem, aos narradores se multiplicarem e à leitura da história, que ao revisitar o passado, possibilita também a leitura do presente. Ademais, a obra foi publicada nos anos de chumbo e aborda momentos da história do país, tais como a Inconfidência Mineira e a Ditadura Militar.

Há de se convir que na obra *Em Liberdade*, é demonstrado não apenas citações de outras obras, mas inspirações a partir delas. Veja-se, por exemplo, O caso de *Capitu: Memórias Póstumas* (2005), de Domício Proença Filho, que “dá chance à moça de olhos de ressaca de contar sua versão do casamento e divórcio de Bentinho de Machado de Assis.” (Carnieri, 2015, p. 1).

O teor ficcional e histórico contribui para a caracterização do que é chamado romance histórico. Lukács define esse gênero por meio de certas configurações. Uma delas é que as particularidades do tempo histórico deveriam direcionar a ação das personagens. Outra é que o passado representado deve-se apresentar como a pré-condição concreta do presente (Lukács, 1983, p.21). A terceira grande característica estabelecida por Lukács é a relegação dos personagens históricos a papéis secundários. De acordo com o teórico, o protagonista deveria ser uma síntese do geral e do particular, de todas as determinantes em termos sociais e humanos. Outra distinção é em relação a posição do narrador. No romance histórico clássico, esta é de distanciamento, fala em terceira pessoa, neutra, simulando o discurso historiográfico.

E essa característica o distingue da metaficção historiográfica, uma vez que embora ela aproprie-se de personagens, bem como de acontecimentos históricos, ela questiona a História oficial. Paradoxalmente, a ficcionalização de personagens históricos, incluindo os “heróis” de Lukács como coadjuvantes, confrontam uma construção mais moderna na contemporaneidade, na qual o protagonista tem várias facetas, assim como todo ser humano.

Ao analisar os objetos de nossa pesquisa à luz de um romance histórico e do pós-modernismo, podemos notar que novas relações entre o passado e o presente podem ser postas na narrativa por meio de alusões textuais, implícita ou explícita, ao fazer-se referência a discursos do tempo presente na redação.

Em *A Balada da praia dos cães*, de José Cardoso Pires, uma das obras analisada, é notório perceber essa referência aos discursos do passado diante de uma repressão

institucionalizada. Isso porque algumas pessoas liam os jornais à contraluz para descobrir o que havia sido apagado pela polícia.

A olho rasante passa por cima da página dos cinemas e Notícias do Ultramar, paz plurirracial, Fim do silêncio com os aparelhos Sonotone, preços populares, Luas & Marés. O pior, pensa, é que há gente que só lê os jornais à contraluz para descobrir a palavra apagada pelos polícias da caneta e quando não a descobre inventa-a. Isso é uma censura segunda, confusão a dobrar, e qualquer dia andamos mas é todos a ler o escrito pelo escrito (se é que essa palavra existe nos dicionários) ainda menos, não lhe custa nada a admitir que a Pide há muito que sabia porque a nós ninguém nos come por parvos, Portugueses, e ao Elias PJ do crime e que só esteve a fazer tempo para passar o cadáver à Judite Judiciária com todo o malcheiroso que assanha o público e transforma os agentes da Benemérita nos servidores caluniados do dever (Pires, 2009, p. 45-46).

Apesar da diversidade de notícias presentes nos jornais, é notória a desconfiança gerada em relação à veracidade das notícias. O narrador sugere que a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), conhecida por sua atuação repressiva durante o regime ditatorial em Portugal, estava ciente de informações comprometedoras. Ademais, cita que o personagem Elias estava apenas esperando o momento certo para revelá-las. A crítica à manipulação e à desconfiança nas autoridades é evidente e isso mostra a linguagem irônica e crítica entre as relações de poder, informação e sociedade, caracterizando a obra como metaficção historiográfica.

Por outro viés, o romance histórico refere-se aos acontecimentos que têm por objetivo explícito a intenção de promover uma apropriação de fatos históricos definidores de uma fase da História, nessa perspectiva, retrata o passado de forma objetiva. White (1994) menciona que nos estudos marxianos, criticava-se uma historiografia meramente contemplativa como aquela de Ranke. A ciência para Marx era conhecimento transformador, da natureza na esfera física, da consciência e práxis humana na esfera social. Isso ocorre na metaficção historiográfica, pois ela não é meramente contemplativa.

Por fim, nota-se que todas as categorias propostas na pós-modernidade exigem um leitor mais atento aos fatos e aos processos do fazer literário. A memória, como veremos adiante, caracteriza-se como um dos recursos que destitui os discursos oficiais, carrega consigo um olhar que vai além, aquele que não é dos vencedores. Consoante a isso, a metaficção também faz jus a essa significação, pois coloca a perspectiva dos excêntricos. Essa e outras características, veremos no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 2: MECANISMOS RETÓRICOS E ESTILÍSTICOS EM *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ, BALADA DA PRAIA DOS CÃES E GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE*

No capítulo anterior, fizemos um breve passeio pela relação entre História e Literatura, demonstrando como esse diálogo é profícuo. Além disso, conceituamos a metaficção, bem como a metaficção historiográfica e o romance histórico. Neste capítulo, sublinhamos algumas considerações sobre os mecanismos retóricos e estilísticos utilizados nas obras, a fim de demonstrar como eles contribuem para o labor ficcional. Nesse contexto, recursos como a ironia, a paródia e a intertextualidade, bem como a ilusão referencial, são apresentadas para promover uma reflexão diante das obras analisadas.

Ela trazia uma boa nova escrita do avesso. Mensagem de fertilidade. Essa maluca era a verdadeira mensageira da liberdade.

(Paulina Chiziane, 2018)

2.1 Ilusão Referencial em *O alegre canto da perdiz, Balada da Praia dos Cães e Galvez, imperador do Acre*

Paulina Chiziane, José Cardoso Pires e Márcio Souza, autores de quem temos tratado, exploram o passado para entender o presente, mergulhando nas raízes de um tempo obscuro. Além disso, eles buscam projetar na memória dos mais jovens a existência desse passado nas terras de Moçambique, Portugal e Brasil por meio de suas obras literárias. Como já ressaltado, os romances sobre os quais nos debruçamos têm como tema central o período colonial, a ditadura salazarista e o ciclo da borracha. Há neles uma intersecção entre a história oficial dos países e as histórias ficcionais.

Nesse viés, é tarefa imperativa perceber como esses romances ficcionalizam a história. Em *O alegre canto da perdiz*, Paulina Chiziane expõe questões relacionadas à escravização e às heranças do colonialismo em Moçambique pela ótica de protagonistas mulheres, negras, tanto no período colonial quanto no pós-colonial. É por meio do viés feminino que a autora aborda as pressões da cultura patriarcal, a negação de sua cultura, a discriminação racial, o preconceito de gênero, a prostituição e os conflitos instaurados pela cultura europeia. A

escritora moçambicana afirma que o livro foi o mais “ousado” em abordar o racismo. Ela afirma que o país ainda enfrenta desafios significativos em relação à igualdade racial.

Já em *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, há a ficcionalização do assassinato do ex-capitão do exército José Joaquim Almeida Santos, cujo corpo foi encontrado na Praia do Guincho, em 31 de março de 1960. Na narrativa do autor português, a vítima é transposta para a ficção como o major Dantas Castro. O relato de vinte e duas páginas referente a esse crime foi elaborado por um jovem condenado como coautor do homicídio. Esse documento chegou ao conhecimento do escritor enquanto ele se encontrava sob asilo político na Embaixada do Brasil, em Lisboa. De acordo com a nota final da obra, “o texto era a descrição lúcida e frontal duma tragédia que tinha perturbado profundamente a opinião do país. Simples e objetivo, o que impressionava era a consciência solitária que o ditava e a voz corajosa em que o fazia” (Pires, 2009, p. 363).

Em *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio Souza, há a ficcionalização de uma personagem histórica, cujo nome é Galvez, que desempenhou um papel significativo na história brasileira. A região norte do país, local onde se passa o romance, é uma das regiões pouco documentadas, pois “a história do Amazonas é a mais oficial, a mais deformada, encravada na mais retrógrada e superficial tradição oficializante da historiografia brasileira. Pouco estudada, verdadeiramente abandonada, com uma bibliografia parca e documentação rara e saqueada por inescrupulosos que se julgam proprietários do passado” (Souza, 1977, p. 17). Observa-se que no romance do escritor amazonense, há a possibilidade de que os leitores façam uma incursão nos meandros da história nacional por meio do olhar periférico de seu protagonista.

A história ficcional utiliza a “ilusão referencial” para demonstrar que as provas que ocorrem no enredo ficcional, tais como documentos, autos e processos, proporcionam a sensação de mostrar que o que está acontecendo é real, ou seja, um efeito de real. Esse raciocínio é demonstrado no livro *O demônio da teoria* (2010), de Antoine Compagnon, que, por sua vez, sustenta que a realidade expressa, em termos barthesianos, uma ilusão linguística. Isso significa que a linguagem pode replicar a realidade ou que a literatura pode retratá-la com precisão, como um espelho ou uma janela para o mundo, de acordo com as imagens tradicionais do romance. Segundo Compagnon, a única maneira adequada de abordar a questão das relações entre literatura e realidade é considerando-a como uma “ilusão referencial”:

A única maneira aceitável de colocar a questão das relações entre a literatura e a realidade é formulá-la em termos de “ilusão referencial”, ou, segundo a célebre expressão de Barthes, como um “efeito do real”. A questão da representação volta-se então para a do verossímil como convenção ou código partilhado pelo autor e pelo leitor (Compagnon, 2010, p. 107).

Embora trate-se de uma construção fictícia, a literatura detém a capacidade de engendrar uma impressão de realidade. Roland Barthes (2004) designa tal fenômeno como “efeito do real”, no qual detalhes específicos são empregados para conferir uma sensação de autenticidade à narrativa. A questão da representação literária, portanto, dirige-se ao conceito de verossimilhança, que se refere à ideia de que algo aparenta ser verdadeiro ou plausível dentro do contexto da obra. Nessa vertente, a representação literária concentra-se no verossímil, uma espécie de convenção ou código compartilhado entre o autor e o leitor, permitindo que ambos aceitem a ficção como uma representação válida da realidade. Em outras palavras, a literatura forja uma ilusão de referencialidade da realidade.

Não obstante, contrapondo-se à mimesis, o realismo real não atua como um “reflexo” da realidade, “mas como um discurso que tem suas regras e convenções, como um código nem mais natural nem mais verdadeiro que outros” (Compagnon, 2014, p. 105).

Em *Balada da Praia dos Cães*, para indicar as referências ao passado salazarista em Portugal, utiliza-se a ilusão referencial. Esse recurso, usado por meio de documentação oficial, cria uma relação entre ficção e realidade e, até mesmo, um conflito de narrativas. Nesse sentido, nota-se que essa presença constante de documentos para contestação verídica dos fatos evidencia o valor documental em relação ao seu conteúdo histórico. Logo, manifesta-se a finalidade de fazer com que o leitor se conscientize sobre os elementos e a inspiração para a obra literária. Por isso, no romance, José Cardoso Pires emite a seguinte nota depois do final da narrativa: “Foi ele que o disse? São de fato palavras dele ou do aqui designado arquiteto Fontenova? Ou doutro alguém, quem sabe? Não teria, até, sido eu que me achei a ouvi-lo dizer essa e outras coisas numa memória inventada para o tornar mais exato e real?” (Pires, 2009, p. 230).

A nota inserida pelo autor descreve o impacto que o depoimento de um jovem condenado em 1961 teve sobre ele mesmo e como, vinte anos depois, ele utilizou os dossiês da Polícia Internacional e de Defesa do Estado e da Polícia Judiciária, além de entrevistar um dos envolvidos no crime, para compor sua obra. Destaca-se o “erro coletivo” que resultou na “tragédia individual” do rapaz. José Cardoso Pires propõe uma interpretação mais profunda da obra ao mencionar uma frase atribuída ao homem que inspirou a recontagem da história: o medo é uma “forma dramática de solidão”. Por fim, ele questiona a origem da frase, refletindo se foi realmente dita pelo homem, pelo “arquiteto Fontenova”, por outra pessoa, ou se foi uma criação sua para conferir mais autenticidade e vivacidade à narrativa.

Em relação ao enredo da narrativa, tudo começa com a descoberta de um cadáver na praia por alguns cães. No início, não se sabia quem era o cadáver. A história envolve quatro amigos que foram presos por serem contra o regime de ditadura salazarista, porém, mais tarde, conseguiram fugir. Depois da fuga, decidiram ir para uma casa a 20 km de Lisboa, onde estariam mais seguros. Dois meses após a fuga, o Major Luís Dantas Castro foi assassinado pelos seus cúmplices, sendo encontrado numa praia por uma matilha de cães. O caso é passado, então, para o chefe da Polícia Judiciária resolver. Então, o inspetor Elias Santana, ao longo do tempo, vai tentar descobrir se se tratou de um crime passional ou político. Os seus parceiros de fuga, Filomena (a amante), o arquiteto Fontenova e o cabo Barroca são os principais suspeitos de assassinar o Major.

A primeira parte, intitulada “A investigação”, demonstra as motivações do assassinato, sejam elas: por motivos sexuais, políticos ou, até mesmo, pessoais por parte dos companheiros de Dantas Castro, o morto do crime. Já em “Reconstituição”, enfatiza-se a constituição da cena e a trajetória do crime. Nesse sentido, apresentamos como a criação artística do autor de *Balada da Praia dos Cães* utiliza a apropriação de arquivos, documentos públicos, bem como pessoais como elemento central da obra para contestar a veracidade dos fatos narrados pela história oficial.

O romance inicia com um laudo escrito “Cadáver de um desconhecido, encontrado na Praia do Mastro em 3-4-1960”. Em seguida, são elencados quinze pontos que descrevem esse corpo, entre eles estão: Indivíduo do sexo masculino, 1,72m de altura, bom estado de nutrição, idade provável de cinquenta anos, perfurações em várias partes do corpo. Depois de toda a descrição do corpo, há a descrição do local e de outros detalhes, como demonstramos a seguir:

[...] Removida a areia com os cuidados necessários, encontrou-se o corpo de um indivíduo do sexo masculino deitado na posição de decúbito lateral esquerdo em adiantado de decomposição. Calçava sapatos trocados, isto é, o pé direito no esquerdo e o do esquerdo no direito, e meias de lã em bom uso. O Cronômetro de pulso marca Tissot MM parado nas 05.27.41 horas. Não foram encontrados documentos, haveres ou quaisquer referências pessoais. Nas regiões a descoberto algumas peças do vestuário apresentavam-se rasgadas pelos cães, um dos quais, cão de fora e jamais identificado, foi aquele que chamou a atenção dum pescador local e o levou à descoberta do cadáver [...] (Pires, 2009, p.4-5).

Nota-se, portanto, que a narrativa ficcional usufrui de uma liberdade inerente às manifestações artísticas, sobretudo da ilusão referencial como recurso de escrita, diferentemente da narrativa histórica, que parece não possuir essa liberdade. O texto fornece uma rica descrição que pode ser utilizada para diversas análises acadêmicas, desde estudos

forenses até investigações criminais. Cada detalhe contribui para a construção de um cenário que auxilia na compreensão das circunstâncias da morte e na eventual identificação da vítima.

Vale ressaltar que no romance o modo como as seleções e ideologias para compor o relatório de “Covas” — como Elias era chamado pelos colegas da polícia — são utilizadas se assemelham ao do próprio discurso histórico de Elias Santana. Nesse contexto, vale lembrar do “baú dos sobranes”, de Elias Santana. De todas as informações coletadas e impressões sobre elas, o que de fato entrou no relatório oficial do chefe de brigada? É essa a dúvida do inspetor Otero quando lê o documento redigido pelo detetive: “Para se chegar àquele acabamento muito mais material tinha de ter ficado de fora, e que espécie de material, interrogava-se o inspetor” (Pires, 2009, p. 85). Nesse caso, a dúvida do inspetor Otero sobre a integridade e a completude do relatório oficial sugere que muito material relevante pode ter sido omitido. Ora, se a escrita do discurso histórico implica uma interpretação dos eventos passados, como afirmou Hayden White, não seria equivocado pensar na *Balada da Praia dos Cães* como uma crítica ao modo como os registros oficiais da história, sobretudo da portuguesa, que, muitas vezes, foi imposta e aceita como uma única verdade.

Ademais, observa-se que a compilação de informações realizada pelo chefe da brigada foi organizada conforme os seus próprios interesses, isto é, sua autoridade estruturou o arquivo. Conforme postulado por Derrida (2001), é o próprio poder que organiza o arquivo, é ele que dispõe as informações, organizando, a partir delas, uma história dentro de seus interesses. Portanto, no procedimento de arquivamento, não é o conteúdo que assume papel preponderante, mas a metodologia de arquivamento empregada, a qual determina o que será ou não preservado.

É pertinente sublinhar que a metáfora do “baú dos sobranes” está intrinsecamente ligada às narrativas metaficcionais historiográficas. Isso ocorre porque a metodologia empregada e a sistemática da organização dos fatos são elementos que adquirem uma importância superior ao próprio conteúdo factual. O desvelamento literário, a subversão dos acontecimentos e a interação com o leitor emergem como aspectos dominantes no processo de construção literária, superando a relevância do enredo propriamente dito.

Balada da praia dos cães trata do fato histórico da ditadura salazarista, baseando-se em um crime e em um inquérito policial real, daí o caráter nacionalista e histórico da obra. A narrativa, guiada pelos fragmentos dos autos do processo investigativo, denunciava as mazelas da sociedade portuguesa dos anos 60. Associando os dados tidos como oficiais, o escritor recria a atmosfera de Portugal, utilizando várias estratégias do gênero romance policial para isso.

Cardoso Pires inspirou-se em dados reais sobre o caso criminal nos anos 60 e, embora tenha tido oportunidade de conversar com os autores do crime, não fez questão de conhecê-los.

Em suas palavras, “não ter desejado aproximá-lo ‘nem de longe’ de um romance histórico” (Portela, 1991, p.11). Todavia, a vertente histórica confirma-se logo nas primeiras páginas do livro, visto que há uma ficha técnico-científica sobre o cadáver achado. Ferreira (2012) ressalta como a inspiração para o romance ocorreu:

No outono de 1961, o escritor português recebeu um documento de 22 páginas, datilografado, ‘redigido por um jovem que meses antes fora condenado a pena maior como coautor de um homicídio’. Cardoso Pires não conhecia o autor do relato, a não ser pelo nome, que andara nas páginas dos jornais, no período compreendido entre a descoberta do cadáver de um oficial do Exército evadido meses antes do Forte da Graça, em Elvas, onde cumpria pena por tentativa de ‘sedição, e a condenação dos autores do homicídio, lida na madrugada de 21 de maio de 1961, no Tribunal da Comarca de Sintra (Ferreira, 2012, p. 2).

No processo de elencar as vítimas, os culpados e os investigadores, o romance reproduz a maneira como o Estado interveio na construção dos textos institucionais que se tornaram o registro histórico da década de 1960. O leitor testemunha como todos os textos oficiais produzidos foram submetidos à revisão pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) e como todos os meios de comunicação, que não são apenas a voz ventríloqua do regime, foram censurados.

Esse contexto de interferência é representado na forma ficcional problematizada em *Balada da Praia dos Cães*. A investigação de Elias Santana, o paralelo novelístico do processo historiográfico que produziu os relatórios policiais que constituem a existência histórica do crime na vida real, revela as condições sociais de Portugal na década de 1960. O narrador frequentemente interrompe para sugerir as formas como a polícia política expurgava os relatórios da Polícia Judiciária e discute como os documentos produzidos pela PIDE, sobre os quais alguns dos relatórios policiais foram fundamentados, são tudo menos uma fonte confiável de informação.

Além disso, a frequência de relatórios policiais, autos e documentos relatados na obra fazem com o que a produção do efeito do real aconteça, como é ilustrado no trecho a seguir:

[Advogado Gama e Sá, ditando para os Autos: « É falso. Declara peremptoriamente que as aludidas visitas do major Dantas Castro se sumiram a uma só e esta por exclusiva iniciativa daquele senhor que, abusivamente e sem aviso ou combinação, se apresentou no seu escritório onde se fez anunciar como sendo um sacerdote regressado de África com notícias dum amigo comum. Mais declara que dessa entrevista, forçosamente breve e desagradável, resultou o corte de relações entre ambos e que a mesma teve lugar em meados de Março pp., mas nunca a um sábado por ser sua norma passar os fins-de-semana na quinta que possui no Ramal do Ribatejo onde sua esposa se encontra a convalescer de grave enfermidade. Como de resto é público e ele, declarante, pode comprovar.»] (Pires, 2009, p. 200)

De maneira firme e incontestável, o narrador busca persuadir o leitor sobre a veracidade de suas afirmações. Nesse contexto, o texto presente nos autos constitui uma declaração formal do advogado Gama e Sá, que nega a veracidade das alegações concernentes às visitas do major Dantas Castro. A única visita que ocorreu, por iniciativa do major, disfarçado de sacerdote, resultou no rompimento das relações entre eles. Ele conclui afirmando que essa informação é pública e pode ser comprovada. Nessa perspectiva, a obra atua como um signo convencional, lembrando ao leitor que ele está diante de uma obra pretensamente real, que pode enganar quanto à autoridade do texto mimético ou solicitar cumplicidade na figuração do mundo. Segundo Compagnon (2014), o referente não possui realidade própria; ele é produzido pela linguagem e não existe antes dela. Ou seja, o que está por trás do papel não é o real, mas a sua referência.

Em outra passagem, o relatório da polícia aponta para uma representação, um jogo de ilusão com os efeitos da realidade. Além disso, torna o leitor consciente de que a literatura não deve ser vista apenas como um conjunto de palavras que transmite um significado, mas sim como uma experiência que o leitor constrói por meio da linguagem. Embora essas representações pretendam aproximar-se de uma realidade, no momento em que o contexto se assemelha com a realidade do leitor, o que pode ocasionar um leitor que se percebe na narrativa, ele reconhece. Daí o encontro com a ilusão referencial por meio não só do valor documental dos textos, autos, processos, mas também da organização estética que os forjam.

Na passagem a seguir, verifica-se outro exemplo de ilusão referencial no romance:

POLÍCIA INTERNACIONAL E DE DEFESA DO ESTADO
SERVIÇO DE INVESTIGAÇÃO

2ª via - Relatório: Inspeção da viatura CN-14-01.

Identificação: ligeira, de passageiros, marca Ford Taunus, cor cinzenta metalizada. Devidamente documentada e registrada; cobertura de seguro envolvendo pessoas e bens; os números do quadro e do motor estão conformes.

Prop. = ex-major de art.a Luís Dantas Castro.

Obs. = O veículo em referência foi apreendido e posto à guarda desta Polícia por interessar às investigações em curso relacionadas com a tentativa de rebelião militar em que participou este ex-oficial (Pires, 2009, p. 242-243).

O relatório de inspeção veicular elaborado pela PIDE, uma antiga polícia política portuguesa, revela que o veículo do Major foi apreendido e encontra-se sob custódia policial devido à sua ligação com investigações em andamento sobre uma tentativa de rebelião militar na qual o ex-major Dantas Castro esteve envolvido. Tal contexto demonstra uma intencionalidade que exige do leitor uma postura crítica para perceber a organização da obra como uma construção ilusória da realidade. Vale destacar que o romance não requer a

veracidade dos fatos, uma vez que, devido à sua natureza permissiva, o autor pode criar histórias, elementos cotidianos, cenários e situações comuns que compõem a ficcionalização.

Ao longo das investigações de Santana, a Polícia Judiciária mostra-se inquieta em relação à polícia política, a quem têm de submeter-se inquestionavelmente quando solicitado. Durante as investigações de Santana e através da experiência do narrador, vemos os indícios de ações extrajudiciais da polícia política e as formas insidiosas como circunscreve-se a liberdade política no país. Além da censura e da manipulação da mídia, métodos são implantados para violar a privacidade pessoal: escutas telefônicas, vigilância de correspondência pessoal e informantes pesquisando locais públicos. Ao descrever a fuga de Barroca e do arquiteto da prisão militar de Elvas em direção a Lisboa, o narrador oferece uma incisiva descrição do tipo de estado que o Estado Novo criou:

Mas atenção, aviso. Lisboa, esse vulto constelado de luzes frias do outro lado do rio é um animal sedentário que se estende a todo o país. É cinzento e finge paz. Atenção, achung. Mesmo abatido pela chuva, atenção porque circulam dentro dele mil filamentos vorazes, teias de brigadas de trânsito, esquadras de polícia, tocas de legionários, postos da GNR, e em cada estação dessas, caserna ou guichet, está a imagem oficial de Salazar e bem à vista há filas de retratos de políticos que andam a monte. O perímetro da cidade está todo minado por estes terminais. Lisboa é uma cidade contornada por um sibilar de antenas e por uma auréola de fotografias de malditos com o Mestre da Pátria a presidir (Pires, 2009, p. 49).

Nesse sentido, cabe mencionar que essa descrição metafórica de Lisboa, retratando-a como um ser cinzento e dissimulado, esconde uma realidade mais sombria. Dentro dela, existe um sistema opressivo, representado por “filamentos vorazes” e por “teias de brigadas de trânsito”. A presença constante de imagens de Salazar, o ditador português, e outros políticos perseguidos, sugere um clima de vigilância e repressão. A cidade é descrita como cercada por uma rede de comunicação e vigilância, com uma “auréola de fotografias de malditos” sob a supervisão do “Mestre da Pátria”, uma referência a Salazar.

Portanto, o realismo não consiste em copiar o real, mas em copiar uma cópia do real. Em decorrência disso, não pode ser chamado de “copiador”, isto é, segundo Barthes, melhor seria de “pastichador” (por uma segunda mimesis, ele copia o que já é cópia). Assim, o real é a ilusão produzida por meio da intertextualidade, conforme se observa na passagem da obra *Galvez, imperador do Acre*:

Ordem de Serviço Extraordinária

Do: Comandante Galvez.

Para: Intendente Chefe.

Prezado Senhor: Comunicamos que o Estado-Maior, em reunião de

CFG. H5467, decidiu condenar a compra da cerveja de marca Heinecker, de origem teutônica, por se apresentar num sabor suspeito. O Estado-Maior deliberou ordenar a compra de cerveja, apenas nas seguintes marcas: Munich, São Gonçalo e Pérola. O Estado-Maior, outrossim, decidiu aumentar a cota de champanha e uma caixa de xerez para uso exclusivo do Comandante-em-Chefe.

Saudações Revolucionárias.

Viva o Acre Independente.

Galvez, Comandante-em-Chefe (Souza, 2022, p. 137).

Logo, para compor a ilusão referencial, o narrador preenche o seu texto com cartas, documentos, bilhetes e ofícios e, dessa forma, lembra ao leitor que ele está diante de uma obra pretensiosamente realista, agindo como um signo convencional arbitrário. Essa estratégia, dissimulando a convenção e o arbitrário, é ainda um caso de naturalização do signo. Ora, o referente não tem realidade, ele é produzido pela linguagem e não dado antes dela.

Em primeiro lugar, Barthes (2004) nega que a linguagem em geral tenha uma relação referencial com o mundo. Se o que se diz é verdadeiro e ele consegue revelar a ilusão referencial direta aos eventos históricos, então ele também consegue enunciar a verdade por trás dessa ilusão referencial. Isso sugere que, apesar das limitações da linguagem, há uma forma de discutir a realidade e atribuir existência a eventos passados, o que significa que a linguagem nem sempre é totalmente inadequada para descrever e interpretar a história.

Veja-se, por exemplo, o bilhete de Pedro Paixão que expressa descontentamento e frustração devido à excessiva emissão de decretos. A passagem desloca o leitor do lugar-comum ao lembrá-lo de que está diante de uma obra que se pretende realista. Além disso, a ironia reside em chamar Galvez de “amigo”, mesmo após este ter causado a perda do depósito de mercadorias:

Bilhete

Sr. Galvez

Olhe aqui, o senhor anda muito entusiasmado com essa estória de decretos. Pois fique sabendo que não gostei nada de terem me tomado o depósito de mercadorias da Praça 15 de Novembro.

Do amigo,

Pedro Paixão (Souza, 2022, p. 203).

No que tange à crítica ao contexto histórico, Galvez interroga a dinâmica entre os Estados Unidos e a Espanha em relação a Cuba. O excerto propicia uma reflexão aprofundada sobre o ambiente de violência e opressão que caracterizou a guerra de independência cubana e a subsequente intervenção americana:

Havia campos de concentração, tortura e assassinos. Já tinha morrido muito nacionalista cubano nas mãos dos carrascos espanhóis. Os americanos, interessados no açúcar cubano, chegaram com suas tropas de desordeiros e trucidaram os soldados espanhóis em retirada pela costa de San Tiago de Cuba. O mesmo estavam fazendo nas Filipinas. Os americanos se consideravam os novos cavaleiros andantes e tinham dinheiro. Eu faria tudo para atravessar na frente deles (Souza, 2022, p. 40).

O trecho também apresenta uma intertextualidade com *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, cujo enredo conta a história de um cavaleiro andante que vivia em um mundo de sonhos, acompanhado por seu fiel escudeiro, enquanto percorriam a Espanha em busca de aventuras. Essa referência, além de valorizar a narrativa, estabelece uma conexão com o leitor, ampliando as camadas de interpretação da obra. Ainda pode-se notar que há semelhanças do personagem Galvez com o fidalgo espanhol, pois ambos criticam ironicamente a sociedade de suas respectivas épocas. Esse retorno crítico ao passado ilustra a metaficção historiográfica, que por sua vez, também pode dialogar com o leitor ao acionar a metaficção e instaurar elementos como a interrupção do narrador e os comentários críticos, como podemos observar no trecho a seguir:

Interrompo para advertir que o nosso herói vem abusando sistematicamente da imaginação, desde que chegou em Manaus. E como sabe nos envolver! Para início de conversa, no Acre ele tentou organizar uma República liberal. E depois, bem, pensando melhor, para que desviar o leitor da fantasia? (Souza, 2022, p. 214).

O narrador envolve o leitor, dizendo que o protagonista tem abusado sistematicamente da imaginação desde a sua chegada a Manaus. No entanto, ao refletir, o narrador questiona a necessidade de desviar o leitor da fantasia, sugerindo que a narrativa deve permanecer no domínio do imaginário, ou seja, essa estratégia revela a autoconsciência do texto, no qual o narrador comenta sobre a própria construção da história e a relação com o leitor.

Outro exemplo de ilusão referencial é uma receita para curar a ressaca de Galvez:

O primeiro trabalho do Ministro da Saúde foi curar o Imperador de uma terrível ressaca. Ele me deu um preparado de guaraná que ainda hoje considero um santo remédio. Revelo aos leitores o segredo do Dr. Nobre:
 Guaraná em pó.....5 a 20 gramas.
 Piramido.....10 a 40 gramas.
 Para uma cápsula.
 Importante: o pó do guaraná deve ser obtido ralado na língua do pirarucu. (Souza, 2022, p. 214).

O humor presente na receita do Ministro da Saúde evidencia a falta de seriedade do império de Galvez. Ao empregar a expressão “revelo aos leitores”, o narrador não apenas capta

a atenção do público, mas também utiliza a ilusão referencial, compartilhando valores culturais e sociais. É de conhecimento comum que o guaraná, uma planta medicinal, oferece diversos benefícios à saúde, incluindo o combate ao cansaço físico e mental. Além disso, no Amazonas, é tradicional utilizar a língua do pirarucu para ralar o bastão de guaraná. Este método constitui uma prática cultural que valoriza tanto o guaraná quanto o pirarucu, um peixe típico da região.

A personificação é flagrante: a linguagem é personificada para negar que ela mesma seja linguagem. Graças a essas figuras, Barthes (2004) ilustra uma espécie de prestidigitação pela qual as palavras desaparecem, dando ao leitor a ilusão de que ele não está diante da linguagem, mas da própria realidade. O signo se apaga diante (ou atrás) do referente para criar o efeito de real: a ilusão da presença do objeto. O leitor acredita que está lidando com as próprias coisas: vítima da ilusão, ele está como que encantado ou alucinado.

Embora essas representações pretendam aproximar-se de uma realidade, no momento em que o contexto se assemelha com a realidade do leitor, o que pode ocasionar um leitor que se percebe na narrativa, ele contempla algo que dialoga consigo em dados momentos. Esse leitor é passivo, se reconhece em alguns momentos descritos e acredita neles.

Chartier (1990) afirma que todo documento, seja ele literário ou de qualquer outro cunho, é representação do real que se apreende e não se pode dissociar de sua realidade. Ele descreve o documento como um texto construído de acordo com regras próprias de produção inerentes a cada gênero de escrita, funcionando como um testemunho que cria uma forma de “real” através da “historicidade de sua produção e na intencionalidade da sua escrita” (Chartier, 1990, p. 09). Assim, todo tipo de texto possui uma linguagem específica, na qual foi produzido, própria de um protótipo particular de construção, e esta ocorre devido às normas peculiares ao meio intelectual do qual surge, ao veículo em que será veiculada e ao público a que se destina.

No romance *O alegre canto da perdiz*, a ilusão referencial é empregada como um recurso literário que remete aos eventos, especialmente no que concerne ao período de guerra, proporcionando ao leitor a sensação de estar diante de uma representação verossímil:

Cresceu no tempo em que os homens sobreviventes tinham o dever espiritual de se desdobrar e engravidar as mulheres férteis para preservar a espécie — os maridos eram aprisionados nos acampamentos, deportados ou massacrados. Participou na construção do palmar, foi escravo. Foi chicoteado, baleado, esfaqueado e sempre se salvou da morte graças ao poder espiritual das suas raízes. Quando um barco cheio de brancos naufragou em Macuse, na Primeira Guerra Mundial, ele já era soldado (Chiziane, 2018, p. 170).

O narrador menciona que Moyo, um bruxo, feiticeiro, foi submetido à escravidão e sofreu diversas formas de violência, como chicotadas, tiros e facadas. No entanto, ele atribui

sua sobrevivência ao poder espiritual de suas raízes, sugerindo uma conexão profunda com sua herança cultural e espiritual. Além disso, o texto faz referência a um evento específico durante a Primeira Guerra Mundial, na qual Moyo já era soldado, indicando a sua participação ativa em conflitos armados e destacando a complexidade de sua trajetória de vida, marcada por resistência e sobrevivência em meio à adversidade.

No trecho a seguir, revela-se, por conseguinte, os cuidados de Moyo para com José em tempos de opressão e sofrimento:

A amizade entre o José e o Moyo não aconteceu por acaso. Passaram por aquelas mãos muitas gerações de escravos, de condenados. A todos ofereceu de presente uma palavra de esperança. Era muito respeitado pelo povo e temido pelo sistema. Por duas vezes as mãos de Moyo trouxeram José aos arrastos do além para este mundo. A primeira quando foi mordido por uma cobra medonha. A segunda quando sofreu o castigo de chibatadas no tronco, por ter tentado fugir do acampamento. O seu corpo estava transformado num puré de sangue que Moyo devolveu à vida, apenas por magia. Cuidou-o pacientemente, como uma mulher velha bordando em ponto de cruz. E embalando-lhe a alma com histórias de encantar, de homens, animais, monstros e tudo, como se de uma criança se tratasse. José dos Montes deve a vida àquele homem (Chiziane, 2018, p. 68-69).

Frequentemente utilizada para aumentar a verossimilhança da narrativa, engajando o leitor ao criar uma conexão mais profunda com o texto, a ilusão referencial pode incluir descrições detalhadas e referências aos eventos históricos. O trecho acima descreve a profunda amizade entre José e Moyo, destacando que essa relação não foi fruto do acaso, mas sim forjada em um contexto de extrema adversidade. Moyo, um homem respeitado pelo povo e temido pelo sistema, salvou a vida de José utilizando a magia.

Enfim, o leitor, e não o autor, é a instância na qual a unidade do texto se produz no seu destino, não na sua origem; mas esse leitor não é mais pessoal que o autor recentemente demolido, e ele se identifica também a uma função: ele é “esse alguém que mantém reunidos, **num único campo**, todos os traços de que é constituída a escrita” (Compagnon, 2010, p. 51, grifo nosso).

No trecho abaixo, o jogo de ilusão é representado por meio do período colonial:

Era 1953, noite colonial. José dos Montes parte para a guerra. Não como soldado, mas como sipaio. Soldado é coisa de homem, a bravura coisa de marinheiro e ele não passa de um cidadão de segunda. A repressão ganhava novas formas. As gentes andam com fantasias de liberdade e conspiram. Cada negro era um potencial opositor, era preciso aumentar a repressão (Chiziane, 2018, p. 121).

O trecho a seguir também salienta um efeito de real, sobretudo por trazer uma passagem que demonstra o juramento de José dos Montes em detrimento dos costumes, da língua e das crenças de seu povo:

Quem não se ajoelha perante o poder do império não poderá ascender ao estatuto de cidadão. Se não conhece as palavras da nova fala jamais se poderá afirmar. Vamos, jura por tudo que não dirás mais uma palavra nessa língua bárbara. Jura, renuncia, mata tudo, para nasceres outra vez. Mata a tua língua, a tua tribo, a tua crença. Vamos, queima os teus amuletos, os velhos altares e os velhos espíritos pagãos. José faz o juramento perante um oficial de justiça, que mais se parece com um juramento de bandeira. Com pouca cerimônia, diante de um oficial meio embriagado (Chiziane, 2018, p. 114).

Em síntese, as produções analisadas estão entremeadas de ilusão referencial, bem como levantamento de hipóteses. Desse modo, o leitor se vê perdido no emaranhado de pensamentos que os narradores manifestam no texto. Em *Balada da Praia dos Cães*, a barbaridade da ditadura salazarista emerge sob forma de investigação, enquanto que em *O alegre canto da perdiz*, desnuda-se o processo de colonização de Moçambique, e em *Galvez, imperador do Acre*, desvela-se a luta pela anexação do Acre ao território brasileiro.

2.2 Ironia e paródia nas três obras

A ficção pós-moderna procurou se abrir em direção à História e ao mundo, caracterizando-se como um processo que não pode ser concebido de forma ingênua. Além de sustentar sua autonomia essencial, a ficção não renuncia a sua natureza intrínseca, adotando uma abordagem paródica marcada por uma ironia. Nesse contexto, os intertextos desempenham um papel crucial na reelaboração do passado textual e do mundo que, por sua vez, promovem uma reinterpretação da história. Assim, o passado intertextual torna-se um elemento constitutivo da estrutura da própria ficção.

Linda Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da paródia* (1985), apresenta uma análise abrangente sobre a paródia e sobre os debates teóricos relacionados a essa temática. Ela sublinha a importância da paródia no cenário histórico e artístico do século XX, que está intrinsecamente ligado a um período pós-moderno ocidental caracterizado principalmente pelo avanço pós-industrial. A pesquisadora ilustra seu ponto com uma variedade de exemplos marcantes de diferentes esferas artísticas, tais como o cinema, a música, a literatura e a pintura. Ela afirma que no decorrer desse século, a paródia se estabeleceu como uma das principais formas de

estruturação formal e temática de textos, evidenciando assim um modo de autorreflexão inerente à modernidade.

Sobre a ironia e a paródia, a estudiosa menciona que esses artifícios se tornaram as formas mais importantes de se produzir novos níveis de sentido na literatura moderna. Sob essa ótica, o autor tem a liberdade de estabelecer conexões entre textos, extrapolando a mera imitação. A escritora canadense enfatiza que a ironia parece ser o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor. Ela busca ressaltar o papel crucial da ironia na paródia, servindo como uma ponte que traz o leitor, ou ‘decodificador’, para mais perto do processo de interpretação do texto. Ao permitir que o leitor/decodificador julgue e compreenda o texto em níveis que transcendem o sentido literal, a ironia constitui-se como um componente do discurso paródico.

A paródia está, pois, relacionada ao burlesco, à farsa, ao pastiche, ao plágio, à citação e à alusão, mas mantém-se distinto deles. Nesse sentido, compartilha com eles uma restrição de foco: a sua repetição é sempre de outro texto discursivo. Seligman Silva (2003) comenta que a ironia é uma potente máquina de desleitura, pois o leitor nunca sabe como se comportar diante dela; se deve tentar separar o verdadeiro do falso, o sério da brincadeira, e se o que ele toma por sério na verdade é uma armadilha montada pelo autor da ironia. A leitura do texto irônico é, portanto, vertiginosa, porque o chão começa a ruir.

Todavia, é um recurso que atribui significados, que por sua vez, podem gerar outros significados dentro de um texto, sobretudo em textos do pós-modernismo, pois implicam uma capacidade grande de interpretação. Ademais, se a metaficção é autoconsciente, ela é irônica por natureza e constitui-se como um importante “véu” que descortina as “verdades” representadas nos registros históricos.

Diante disso, a paródia pós-moderna transcende a mera imitação; ela engaja-se em um questionamento profundo, refletindo sobre o passado que só pode ser conhecido através dos vestígios deixados em seus textos. Por um lado, a paródia pós-moderna estabelece uma distinção clara em relação ao passado, enquanto simultaneamente reafirma sua conexão com ele por meio da imitação intertextual. A paródia, portanto, não representa a aniquilação do passado; pelo contrário, ao parodiar, sacraliza-se e interroga-se o passado concomitantemente. Este é o paradoxo pós-moderno que se manifesta mais uma vez.

As três obras em questão são construídas sobre um substrato histórico e incorporam a metaficção historiográfica de forma autoconsciente. *Galvez, imperador do Acre* está repleto de humor e ironia e ora une o sério e o cômico, aderindo assim à carnavalização. Esse tipo de construção, além de despertar a consciência caracterizada na metaficção historiográfica, resulta

numa total desmistificação do herói, bem como do evento histórico. Nesse processo de carnavalização, Kuntz (2002) cita que “os heróis e os mitos são exagerada e intencionalmente modernizados; apresentam atitudes que não se coadunam com a tradição, optando o autor pela experiência e invenção, mostrando até uma atitude cínica de acusação e crítica.” (Kuntz, 2002, p. 215).

José Cardoso Pires, considerado um dos mais importantes escritores contemporâneos portugueses, mostra em *Balada da Praia dos Cães* uma história de assassinato, baseada em fatos. O livro foi realizado a partir do relato do homem acusado como coautor do crime e de relatórios policiais, fator que proporciona ao leitor uma sensação de proximidade e verossimilhança, conforme já ressaltado anteriormente.

O cenário de fundo do livro é Portugal dos anos 60, período em que o país era governado por Salazar. Apesar de apresentar características que se afastam da estrutura clássica do romance policial, o livro ainda pode ser classificado dentro desse gênero. São discutidos elementos como paródia, ironia, intertextualidade e reflexões sobre a escrita do próprio livro – a história do assassinato do Major Dantas – pelo protagonista-escritor. Esses elementos funcionam para destacar o caráter metaficcional do romance e seu comentário crítico sobre o contexto histórico de Portugal. Piteri (2009) define a narrativa de José Cardoso Pires como um desvio da narração tradicional com sua sequência lógica, o qual envereda pela alegoria, criando personagens ímpares e atmosferas densas.

Ademais, observa-se uma desconstrução dos paradigmas tradicionais do gênero romanesco devido ao entrelace de variados registros como documentos policiais, autos e relatórios, além do uso de linguagem e métodos específicos das investigações criminais. A obra também se caracteriza pela intertextualidade, apresentando notas de rodapé que indicam esclarecimentos das biografias de personagens, de acontecimentos históricos relevantes, de recortes de noticiários e de panfletos.

Essa estratégia narrativa enriquece o texto e, de maneira mais significativa, estabelece a obra como uma metaficção historiográfica. Ela não se restringe meramente à narração de um evento criminoso; uma vez que contempla, de forma introspectiva, o processo de criação de sua elaboração artística. Ademais, o narrador opta por uma revelação precoce da identidade dos criminosos, abdicando o tradicional suspense que perdura até o desfecho da narrativa, o que permite um foco ampliado nas dinâmicas e no desenvolvimento do enredo.

As vozes que emergem na narrativa, ora do ecoar dos mecanismos da narrativa, ora do detetive que elabora sua tessitura por meio de documentos, provas, autos e processos, põe em xeque outra versão da história, opondo-se à história oficial. Além disso, observa-se personagens

conscientes de seu estado ficcional, guiando os leitores na própria narração. Exemplo disso são as citações de lugares existentes, compondo, assim, uma ilusão referencial por meio de nomes de prédios, ruas, praças, teatro, etc.

Tornará a vê-los muito depois, 8 de Agosto do ano corrente e na Casa dita da Vereda onde teve lugar o homicídio, e nesse dia, duas da tarde, Fontenova e o cabo Barroca apeiam-se do carro celular, estonteados e de mãozinhas para a frente (algemados, quer isto dizer) e estacam diante do sol. O cabo de cabeça rapada e em uniforme prisional, o outro em casaco de tweed e calça de flanela. Olha quem eles são, exclama o agente Roque parado no terreiro (Pires, 2009, p. 318).

O trecho acima evidencia a prisão de Fontenova e do cabo Barroca, o qual é revelado pelo termo “mãozinhas para a frente”. A intervenção explicativa do narrador ao expressar “algemados, quer isto dizer” sugere um narrador intruso, que busca elucidar o contexto para o seu leitor. A menção ao “sol” pode simbolizar uma metáfora para a revelação da verdade ou o advento de um recomeço subsequente ao incidente do homicídio ocorrido na “Casa dita da Vereda”. O agente Roque, ao proferir “Olha quem eles são”, manifesta uma reação de ironia e surpresa da situação das personagens.

Como sabemos, a paródia tem sido implícita ou explicitamente tida como uma forma de sátira por muitos teóricos. Linda Hutcheon defende que a ironia e a paródia tornam-se os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido. A ironia participa do discurso paródico como uma estratégia no sentido de que permite decodificar, interpretar e avaliar os sentidos do texto, adicionando novas camadas interpretativas à obra.

Ademais, se a metaficção é autoconsciente, ela é irônica por natureza. Bernardo (2009) menciona que a ironia se justifica porque a consciência de si leva, paradoxalmente, à dúvida existencial mais profunda. O movimento de autoconsciência conduz ao beiral de diferentes abismos. “Quanto mais me pergunto quem sou, como providencial auxílio da história, da biologia, da psicanálise ou da filosofia, menos sei quem sou, quem fui ou quem serei nos próximos instantes.” (Bernardo, 2009, p. 03). Desse modo, subvertem-se as expectativas do leitor, provocando estranhamento, riso, reflexão e ironia ao retomar o passado e delinear uma outra visão em detrimento daquela dos discursos dominantes, dialogando com o passado e sua relação com o presente.

Em *Balada da Praia dos Cães*, há um humor característico da personagem Elias que se coloca como paródia aos detetives clássicos. Geralmente, o que se vê é que essa figura conserva o mistério e exalta a sua superioridade intelectual. Entretanto, em Covas, como também era conhecido, nota-se que nele há uma inferioridade, que se manifesta devido aos seus hábitos,

como ter um lagarto de estimação, “[...] há uma criatura a escutá-lo no fundo da gaiola vidrada, percebe-se agora. A escutá-lo ou alheada em sono aparente, não se sabe. Um lagarto. Lizardo de seu nome, lagarto de estimação, corpo arenoso. [...] cultivar a unha do dedo mínimo como a de um guitarrista, sua relação com a família morta, deixando intocado o quarto dos pais e o da irmã, tudo envolvido em lençóis ou com expressões de humor”(Pires, 2009, p. 43).

O detetive trabalhou na Seção de Homicídios há mais de vinte anos, passou a vida a desenterrar mortes trabalhadas e a distribuir assassinos pelos vários jazigos gradeados, as penitenciárias do país. Diante disso, no trecho abaixo percebe-se uma formalidade excessiva por parte do investigador ao tratar dos cadáveres, criando um ambiente que pode ser interpretado como irônico ou até mesmo cômico, como se ele estivesse brincando com a gravidade da situação ao utilizar a expressão “De Cujus”, termo usado fora do contexto jurídico.

Com a reserva e a sem paixão que competem à sua especialidade e tanto assim que jamais pronuncia a palavra Defunto, Finado ou Falecido a propósito do cadáver que lhe é confiado, preferindo trata-lo por De Cujus que sempre é um termo de meritíssimo juiz. Elias Santana, o Covas, costuma responder que “anda aos calados” quando porventura o encontram em serviço a horas e em locais inesperados e por aqui já se pode avaliar a discrição e a naturalidade com que encara os mortos e os seus matadores [...] (Pires, 2009, p. 40).

A imagem de Elias manifesta-se no lagarto como forma de humor, de tal forma que a propriedade do réptil como um animal de estimação, confere-lhe características que também evocam a figura de seu proprietário.

Através do painel de vidro da sala pode-se ver Elias sentado à secretária. Está de lagarto, como dizem os agentes. Mãos quentes, pensamentos às nuvenzinhas. O pescoço projeta-se para fora da argola do colarinho como um cordão ossudo e os óculos são dois reflexos cegos a boiar. Às vezes quando assim está passeiam-se moscas por ele (Pires, 2009, p. 237).

Dessa forma, nota-se que a expressão “está de lagarto” denota que Elias está imóvel, inativo, possivelmente à espera de algo ou alguém. Elias parece estar em um estado de devaneio, com as mãos paradas e a mente vagando leve como nuvens.

Vale destacar o trecho abaixo que anuncia a perda das colônias portuguesas na Índia, uma derrota perturbadora para Salazar, que não aceitava a independência do que ele astutamente denominava territórios ultramarinos. Esse assunto é abordado no romance de forma irônica e isso possibilita manifestar um posicionamento crítico a esse determinado período do passado histórico português, ora de forma sutil, ora de forma mordaz:

O locutor dá por encerradas as notícias e passa ao comentário oficial. Perda da Índia Portuguesa, o galeão no fundo com um lastro de estátuas de vice-reis, e o locutor cá deste lado a vociferar vinganças. O arquitecto saiu da mesa. « Está visto », disse. « Tão cedo não tornam a falar de nós (Pires, 2009, p. 89).

O emprego moderno da paródia distingue-se significativamente de suas raízes históricas, as quais tendiam a usar a sátira ou a descredibilização. Na contemporaneidade, a paródia estabelece um distanciamento crítico entre o texto-fonte e a nova obra, um hiato frequentemente marcado pela ironia. No entanto, essa ironia não se manifesta com o intuito de ridicularizar, mas sim de forma mais lúdica e reflexiva, com o propósito de fomentar uma crítica construtiva em vez de promover a destruição do objeto parodiado (Hutcheon, 1991).

O uso moderno da paródia, no entanto, não parece visar o ridículo ou a destruição. A paródia implica uma distância entre o texto de fundo que está sendo parodiado e a nova obra, uma distância geralmente sinalizada pela ironia. Mas a ironia é mais lúdica do que ridiculariza, mais crítica do que destrutiva. É a mesma distância irônica que se encontra na reelaboração de Picasso de ‘*Las Meninas*’, de Velásquez, ou na de Augustus John, de El Greco, em ‘*Symphonie Espagnol*’. Em seu romance *The Ebony Tower*, John Fowles retrata essa peça paródica em termos que, embora destinados às artes visuais, também se aplicam à sua própria técnica literária. (Hutcheon, 1991, p. 90)

Embora tal ato de paródia seja de incorporação, sua função é de separação, de contraste. Ao contrário da mera alusão isolada, a paródia exige essa distância crítica. Se o leitor não perceber, ou não conseguir identificar, uma alusão (ou mesmo uma citação), ele apenas a naturalizará, adaptando-a ao contexto da obra como um todo. Na forma mais ampliada de paródia, tal naturalização eliminaria a própria forma, na medida em que a obra não seria lida como uma paródia de um texto de fundo.

28 de junho. Nossa viagem está quase no fim e Trucco ainda não leu o livro de Anatole France. Blangis andavam impressionado com uma aventura do capitão Soares que falava de uma tribo de índios que colecionavam cabeças no Acre. Conseguimos beber oito caixas de uísque. O século XIX se esgota para a minha tristeza. (Souza, 2022, p. 175)

As semelhanças do teor da obra *Galvez, imperador do Acre* com Anatole France são interessantes. Vale salientar que esse último foi um escritor francês cujo “legado” é marcado pela crítica social presente em suas obras e pelo uso da ironia e do humor para retratar a sociedade.

Em *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, a ironia é empregada como um recurso que emerge na abordagem de temas como a assimilação e o colonialismo. Os assimilados constituem-se como retratos irônicos à medida que ocupam o lugar de figuras

centrais no enredo, adotando a língua dos colonizadores: “Os invasores destruíram os nossos templos, nossos deuses, nossa língua. Mas com eles construímos uma nova língua, uma nova raça. Essa raça somos nós” (Chiziane, 2018, p. 54).

Outrossim, a obsessão pela ideia de “melhorar a raça” revela também uma ironia acerca das concepções de superioridade e identidade. Essa estratégia é utilizada para subverter e criticar as realidades sociais e históricas de Moçambique.

Fixa os olhos no Cristo pendurado na parede. Talvez transferindo para aquela imagem a força da sua revolta. Talvez fazendo preces em silêncio. Ou talvez esteja simplesmente a apreciar uma escultura de barro. Ou olhando para o corpo disforme de um homem na parede. Descobre-lhe muita coisa anormal. Um nariz gordo, de preto. Narinas do tamanho de búzios. Lábios do tamanho das conchas marinhas. Tronco nu e estrias no ventre como um esfomeado qualquer. E tinha os olhos muito tristes e cabelos longos. Dreads. Cristo Rastafari. Cristo Ragee. Cristaragee, Cristafari. Se ele morreu tão longe, por que é que o penduraram aqui? Se ele não era preto, para quê pintá-lo? Desvia os olhos. Esperava ver era um Cristo branco e não negro. Um rei e não um bantu. Tudo aquilo destoava com tudo o que aprendera. (Chiziane, 2018, p. 300).

A descrição do Cristo na imagem instiga uma reflexão. O narrador destaca detalhes que divergem das representações tradicionais, expressando as características físicas, tais como o nariz proeminente, narinas amplas, lábios comparáveis a conchas marinhas e cabelos longos em estilo de *dreadlocks*. O questionamento sobre a razão pela qual o Cristo foi retratado como negro acrescenta uma camada de indagação cultural e religiosa.

No contexto de nossa memória coletiva, que abrange os âmbitos social, discursivo e religioso, a reinterpretação de Jesus como um indivíduo negro representa um ato de subversão. Isso desafia as representações tradicionais, bem como promove uma reflexão crítica sobre as estruturas de poder e identidade. No que tange à ironia, podemos mencionar que os termos “*Dreads*”, “Cristo Rastafari”, “Cristo Ragee” e “Cristaragee, Cristafari” constituem uma combinação de referências religiosas e culturais que desafiam o estereótipo rotulado.

Por outro lado, o título *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane, revela uma ironia sutil. A perdiz, ave terrícola, possui um canto que, para algumas pessoas, soa triste devido ao tom desafinado, melancólico e repetitivo. Durante a época reprodutiva, o macho apresenta um canto mais elaborado, enquanto a fêmea emite piados finos e espaçados. Além disso, diferente das outras aves, a perdiz costuma chocar os ovos até que estejam quase prontos para eclodir e, em seguida, deixa o ninho. Assim que os filhotes nascem, a mãe retorna para cuidar deles e protegê-los. Esses aspectos estão relacionados à personagem Delfina cujo canto é comparado ao da perdiz, como demonstra no fragmento abaixo:

Dizem que tudo aconteceu como num conto de fadas. [...] Na densa escuridão ouviu-se uma perdiz com forma de mulher cantando gurué, gurué! O mundo inteiro se espantou porque só as corujas cantam de noite. O canto da perdiz numa noite sem lua era mau agouro. Muitos abandonaram os quartos, e com tochas acesas tentaram iluminar o céu para testemunhar o insólito. Viram uma imagem difusa muito perto das nuvens. Seria mesmo perdiz? (Chiziane, 2018, p. 220).

Em *Galvez, imperador do Acre*, as personagens são caracterizadas pelo humor e ironia,

Meu amigo Thaumaturgo Vaez me colocava em contato com essa peculiar sociedade de milionários. Vaez era uma pessoa fascinante, envolvente. Naqueles poucos dias havia se insinuado em minha vida como um velho e confortável amigo. Insistia para que eu fosse morar em sua casa, verdadeira quinta no bairro da Cachoeirinha, com um pomar de deliciosas frutas tropicais. Vaez era redator do Jornal do Comércio, onde escrevia, entre outras coisas a popularíssima seção de glosas rimadas, registrando com chistes e ironias os eventos mais palpitantes (Souza, 2022, p. 127 -128).

No excerto apresentado, a figura de Thaumaturgo Vaez dá ênfase em sua personalidade e seu talento para a criação de versos rimados. Vaez é descrito como alguém dotado de intelecto aguçado e perspicácia, com a capacidade de tecer comentários sobre os acontecimentos sociais de maneira humorística e astuta. O etimológico do nome “Thaumaturgo” origina-se do termo grego “*thaumatourgós*”, traduzido literalmente como “aquele que realiza maravilhas” ou “operador de milagres”, frequentemente aplicado a santos ou a indivíduos aos quais se atribuem feitos miraculosos. A ironia empregada pelo personagem nos eventos narrados pode ser interpretada como uma forma de “milagre” literário, no qual a realidade é transmutada através da sátira.

Outros exemplos indicam uma disposição para desafiar as normas sociais e religiosas estabelecidas, como é o caso da menção ao envolvimento de Bianca com um bispo. A frase “homem de honra” parece indicar ironia ou um significado especial, talvez questionando a verdadeira honra do bispo, dada a sua relação proibida com Bianca:

Bianca era uma dessas mulheres que olham os homens com credulidade. Uma mulher, portanto, rara. Tão rara que, enfrentando os preconceitos de um país católico, indulgira em se tornar amante de um bispo. Isso antes de nos encontrarmos. O bispo era um virulento siciliano que por baixo da batina suada guardava o sangue quente de Palermo. Era um “homem de honra”, para o meu azar (Souza, 2022, p. 87-88).

O bispo, incumbido da gestão de uma diocese e, por extensão, do cuidado espiritual de uma parcela do povo de Deus, encontra-se no centro de uma ironia decorrente não apenas da infidelidade de Bianca, mas também da sua própria. A situação revela um contraste marcante

entre a santidade atribuída ao seu ofício e as ações moralmente questionáveis praticadas por ele:

O bispo tinha feito ameaças contra mim e o embaixador exigia a minha imediata presença na legação. Deixei Bianca para ouvir do embaixador que o bispo não admitia que um funcionário subalterno lhe colocasse cornos na testa que o próprio papa havia abençoado. Fui transferido para Paris como terceiro-secretário (Souza, 2022, p. 88).

Em *Galvez, imperador do Acre*, *Balada da Praia dos Cães* e *O alegre canto da perdiz* constroem-se a partir da metaficção historiográfica. Essas produções literárias são tidas como uma paródia da história oficial, também sendo abordados os aspectos da intertextualidade que se apresenta na construção do romance.

A paródia pós-moderna afirma a diferença, segundo Hutcheon,

O romance pós-moderno [...] faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia da história, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (Hutcheon, 1991, p. 98).

A paródia, frequentemente interpretada como uma forma de destruição ou desrespeito ao passado, na realidade, serve como um mecanismo de reverência e crítica simultaneamente. Ao parodiar, não se busca aniquilar o valor do passado, mas sim reconsiderá-lo e, ao mesmo tempo, submetê-lo a uma averiguação crítica. Este processo reflete o paradoxo intrínseco à condição pós-moderna, no qual a sacralização e a interrogação coexistem, desafiando a percepção tradicional de homenagem e crítica. Assim, a paródia emerge como uma ferramenta dialética que, ao invés de negar o passado, o reafirma e questiona, personificando o espírito pós-moderno de complexidade e contradição.

Hutcheon lembra que é comum observar uma confusão da paródia com a sátira. Essa última é “extramural”, ou seja, social, moral, pois seu objetivo é ridicularizar os vícios e as loucuras da humanidade para corrigi-los. Por outro lado, a paródia é uma forma “intramural” com normas estéticas. A confusão decorre do fato de os dois gêneros (paródia e sátira) serem usados frequentemente em conjunto e, sobretudo, porque ambos utilizam a ironia.

A ficção pós-moderna manifesta uma introversão, um deslocamento consciente sobre o ato de escrever. Para Hutcheon, a paródia moderna usa os modelos do passado para recodificá-los a autoconsciência do presente. A trama do romance *Galvez, imperador do Acre*, por exemplo, é uma paródia da história da anexação do Acre.

O nosso herói existiu realmente e pelo norte do Brasil exercitou sua fidalguia. Comandou uma das revoluções acreanas, e quem duvidar que procure um livro sério que confirme nossa afirmação. Os lances picarescos de Luiz Galvez formam um todo com o vaudeville político do ciclo da borracha. No livro do escritor Veiga Simões, *Daquem Dalem Mar*, editado em Manaus, no ano de 1917, pela livraria Palais Royal, há a seguinte descrição do herói:

“Por algum tempo esse aventureiro audacioso manteve o gesto que mais tarde repetiria Jacques Lebaudy, Imperador do Sahara; e D. Galvez Primeiro legislou, batalhou, deu armas e bandeira o novo Estado – enquanto teve recursos... Acabado eles, esse Império esvaiu-se, sumiu-se pelo boqueirão das coisas pícaras que deixam a memória envolvida em troça.” (Souza, 2022, p. 239)

O trecho acima sublinha uma ironia sutil. O narrador declara que o herói realmente existiu e desempenhou um papel no norte do Brasil, liderando uma das revoluções acreanas. No entanto, ele desafia qualquer indivíduo que questione essa afirmação a buscar um livro sério que a ratifique. A ironia reside na sugestão de que localizar tal livro pode ser uma tarefa árdua ou até mesmo impossível, insinuando que a história do herói pode ser mais complexa ou controversa do que aparenta.

Por outro lado, em *Uma teoria da paródia*, mesmo que Hutcheon se refira ao potencial da ironia, apontando o contexto irônico como forma de ativação de passado (Hutcheon, 1985), bem como a maneira pela qual ela coloca o leitor no mesmo patamar do escritor na criação de sentido do texto, Hutcheon não a define. A questão também pode ser vista em *Poética do pós-modernismo*, cuja base teórica constituída na obra anterior é retomada e ampliada, sendo suporte para o conceito da metaficção historiográfica.

2.3 Intertextualidade nas obras

A intertextualidade tem sido um dos marcos da literatura pós-moderna. Diversas obras estabelecem diálogos com outras esferas do conhecimento, tais como pintura, fotografia ou vídeos, filmes, músicas, recursos visuais, legitimando sua singularidade ao permitir novos sentidos dentro de um novo texto. Nessa perspectiva, Linda Hutcheon (1991), como precursora da adaptação entre várias mídias, argumenta que a intertextualidade faz uma ligação entre o passado e o presente, com o “desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (Hutcheon, 1991, p. 157).

Presente em vários gêneros textuais, a intertextualidade possui grande relevância e, por sua vez, surge por meio de citações, referências, pastiche, paráfrases, alusões, entre outros recursos que compõem o texto, contribuindo para o significado do texto, demonstrando a interação e o diálogo que há por intermédio de outras produções. Em alguns romances, por

exemplo, a figura do narrador e do autor se tornou bastante tênue, pois com o ensejo de representar ou apropriar-se de outras personagens, o autor mescla aspectos reais e ficcionais no âmbito literário.

Roland Barthes (2004), em sua abordagem sobre intertextualidade, substituiu a tradicional relação autor-texto pela relação leitor-texto. Nesse viés, o sentido do texto é situado no próprio discurso, e essa perspectiva implica que nenhuma obra é verdadeiramente original. Um texto adquire significado e relevância ao se inserir nos discursos anteriores, podendo também ganhar novos sentidos com interpretações posteriores.

A concepção de dialogismo foi criada por Bakhtin (2003), que considerou o dialogismo sob dois pontos de vista: o da interação verbal, entre o enunciador e enunciatário, e o da intertextualidade, no interior do discurso. A concepção de dialogismo no aspecto da interação verbal aparece na relação entre o eu e o tu, ou seja, entre o eu e o outro texto, no qual “o sujeito perde o papel de centro e é substituído por (diferentes ainda que duas) vozes sociais que fazem dele um sujeito histórico e ideológico” (Barros, 2003, p. 3).

Sendo assim, o sentido do texto depende do relacionamento entre autor, texto, enunciador e enunciatário, os quais constituem o diálogo da enunciação. Essa substituição do relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre leitor e texto, situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso, graças ao diálogo intertextual e à complexidade das contradições dos conflitos sociais.

Quase no fim do romance *O alegre canto da perdiz*, na cena do casamento da filha de Delfina, Maria Jacinta, há uma referência a João Batista, personagem bíblico, o qual revela um tom de metáfora no texto: “[...] Que filha é essa que degola a mãe e serve a cabeça numa bandeja de ouro no banquete dos inimigos? [...]” (Chiziane, 2018, p. 286). O relato bíblico que apresenta uma intertextualidade com o trecho anterior é a decapitação de João Batista a mando de Herodes. No aniversário dele, Salomé, filha de Herodíades, dançou perante o rei e seus convidados. Sua dança o agradou a ponto de prometer a ela qualquer coisa que desejasse, limitando a promessa em metade de seu reino. Quando a filha perguntou à mãe o que deveria pedir, ela mandou que pedisse a cabeça de João Batista numa bandeja. Mesmo chocado com o pedido, Herodes relutantemente concordou e mandou executar João na prisão.

Interessante observar que a referência religiosa também se faz presente em *Balada da Praia dos Cães*, como observamos no trecho a seguir:

Já tarde, nesse dia o chefe de brigada voltará à cela de Mena com a queixa da senhoria Jeová. Terá de conversar a presa, amolecê-la com a sua presença de polícia obscuro e paciente para que ela dê de si e deixe transparecer os privados duma estória a que

Elias chama para uso próprio Os Muros da Expição (por causa da mania dos filmes bíblicos) mas que é toda ela em fado de alcova e muito Madalena (Pires, 2009, p. 245).

Cabe ressaltar que o fragmento possui uma conotação de redenção ou culpa, uma história de amor trágica, julgada pelos outros. Outrossim, gêneros como balada e fado são mencionados na obra. Fado por ser um gênero musical tradicionalmente português, associado a temas íntimos e sentimentais, muitas vezes relacionados ao amor, ao desgosto e à saudade. A alcova, sendo um quarto privado ou um espaço íntimo, sugere que este fado é mais pessoal e talvez até confidencial, evocando emoções profundas e experiências pessoais. É uma expressão que captura a essência emotiva do fado, ligando-a às histórias e aos segredos compartilhados em espaços privados.

A expressão “Os Muros de Expição” parece ser uma metáfora que sugere a ideia de barreiras ou obstáculos relacionados ao conceito de expiação. Na tradição religiosa, principalmente no judaísmo e no cristianismo, a expiação está associada à reparação de erros ou pecados. No contexto bíblico, o “Dia da Expição”, ou Yom Kippur, é um dia sagrado dedicado ao arrependimento e à remissão dos pecados, conforme sugere Blakemore:

Da culpa ao luto e da abnegação à resolução, o Yom Kipur é o mais emocionante dos dias sagrados da fé judaica – uma época de celebração iniciada com o Rosh Hashaná, o Ano-Novo judaico. O Yom Kipur, dia mais sagrado do ano judaico, significa “Dia da Expição”. Ocorre no décimo dia de Tishrei, primeiro mês do ano civil e sétimo mês do ano religioso no calendário hebreu lunissolar (Blakemore, 2022, p. 1).

O Dia da Expição envolvia rituais muito rígidos e significativos, além do oferecimento de vários sacrifícios. Esse dia foi instituído pelo próprio Deus através de uma ordem dada a Moisés. A Bíblia diz que isso aconteceu depois que os dois filhos de Arão morreram ao se apresentar diante de Deus de forma irreverente e inadequada (Levítico 16:1)⁴. Deus proibiu a entrada no Santo dos Santos. A exceção ocorria justamente no Dia da Expição. Nesse dia, o sumo sacerdote teve a oportunidade de ir além do véu no Santuário onde estava a Arca da Aliança; mas não sem uma oferta de sangue (Levítico 16:3).

No trecho também observa-se a referência aos nomes bíblicos, tais como Elias, Jeová e Madalena. Sobre essa última, a expressão “muito Madalena” infere alguém que mudou o seu comportamento, demonstra um arrependimento ou uma mudança radical de estilo de vida, muitas vezes, associado a um passado de erros ou de pecados. Sua origem remete à figura

⁴ BÍBLIA SAGRADA. Trad. Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. Brasília: Paulus, 1991.

bíblica de Maria Madalena, uma mulher que se arrependeu de seus pecados e se tornou uma das seguidoras de Jesus Cristo.

De acordo com Cabral (2010), as narrativas bíblicas constituem uma rica fonte de inspiração para escritores ao longo da história na composição de suas obras literárias. A influência dessas histórias transcende o contexto religioso, infiltrando-se na cultura literária e fornecendo um terreno fértil para a criação artística e a exploração de questões universais da condição humana.

Diversos foram os escritores que, deliberadamente ou não, se alimentaram das narrativas bíblicas para criar as suas obras – seja para endossar, ou mesmo propagar, didaticamente, o seu conteúdo, seja para subverter as suas palavras. Se se quiser pensar num exemplo do que acaba de ser dito, basta lembrar a obra de Machado de Assis, no Brasil, por exemplo, em inúmeras referências espalhadas ao longo de seus romances, contos e poemas, que retoma e recria o texto bíblico, dando a ele significação diversa e transformando-o em matéria-prima para o seu trabalho ficcional (Cabral, 2010, p. 19).

Portanto, segundo a pesquisadora, muitos autores empregam essas narrativas ora para reforçar e disseminar seus ensinamentos de maneira didática, ora para subverter e alterar o seu significado original. Ela ilustra o exemplo com a obra de Machado de Assis, escritor brasileiro que frequentemente aliava referências bíblicas em seus romances, contos e poemas. Logo, notamos que assim como Machado de Assis, o escritor José Cardoso Pires assinala referências bíblicas para atribuir-lhe novos significados, perpetuar o ensinamento bíblico diante do contexto de Mena. Essa prática de reutilizar elementos bíblicos é um exemplo de intertextualidade, no qual um texto literário dialoga com outro preexistente, indicando camadas adicionais de significado ao permitir uma leitura mais rica e complexa.

A missão evangelizadora e a confrontação de valores culturais são temas do excerto abaixo, como notamos em *Galvez, imperador do Acre*:

Blangis e Justine L'Amour traziam a civilização. A passageira, sentada nos cachos de banana, vinha em missão evangélica. Era coronela do Exército da Salvação. Saíra de seu tranquilo Soutwood, onde lera estarrecida no *Tropical Life* as notícias de que na selva amazônica os nativos pobres eram escravizados pelos nativos ricos que só queriam viver na luxúria e no álcool. Sentada sobre os cachos daquela típica fruta tropical, começava a duvidar de sua missão de temperança e moralização. Os nativos além de devassos e alcoólatras eram também loucos, um estado em que o Evangelho sairia em desvantagem (Souza, 2022, p. 67).

A crítica à atitude colonialista de impor valores e crenças em culturas diferentes expõe a complexidade e as contradições inerentes ao encontro de diferentes sociedades. Desse modo, a dúvida da personagem reflete um momento de autoconsciência e reconhecimento da

dificuldade de sua tarefa, talvez até mesmo retrata a problemática de tentar mudar uma cultura tão profundamente enraizada.

Na obra de Márcio Souza também se percebe a presença de um tom humorístico relacionado às figuras eclesiais, exemplificado pelo envolvimento da irmã Joana e Galvez. Esse aspecto contribui para a construção de uma narrativa multifacetada, na qual o sagrado e o profano se entrelaçam de maneira satírica e provocativa:

Quando deveríamos começar um novo ciclo de novenas, fomos descobertos. Joana estava ficando displicente e aparecia no porão mesmo nas horas de oração comum. As duas velhas religiosas notaram a falta de Joana e, desconfiadas com o júbilo um tanto terreno que ela ultimamente andava demonstrando, flagraram o clandestino com a ovelha desgarrada (Souza, 2022, p. 91).

Esse tipo de representação, agora utilizando a figura do padre, também é vista em *Balada da Praia dos Cães*:

Conhece os personagens pelas fotografias em poder da Judiciária, agora a moça e o sacerdote aparecem-lhe num clarão lívido, de gelo. Um frente ao outro no pequeno hall da moradia. O padre como um felino fugido ao dilúvio: todo de negro, a assoprar água pelas costuras. Ela encostada à porta, a arfar, a arfar. Torcia o cabelo, espremiava o nos dedos mas pouco a pouco foi-se imobilizando, ainda imprecisa dentro da esfera de água que a envolvia, ainda apagada, mas com um brilho velado a carregar-lhe o olhar. E o padre, curvado e a sacudir a cabeça, que era um tudo-nada grisalha e escurecida pela chuva, o padre tinha também os olhos nela, parados. Mediam-se os dois, como que se mediam. E de repente jogaram-se um ao outro, assim mesmo, jogaram-se, e rolavam pelas paredes, e sorriam-se na pele, nos cheiros, saliva, tudo, irmanados na chuva que traziam, e só se ouvia uma voz soluçada, um gritar para dentro, cego e obstinado (« Homem... sim, oh, homem... ») - a voz dela retomada em toda a sua verdade ao fim de oito meses de ausência (Pires, 2009, p. 65).

O fragmento descreve a emoção do reencontro entre o Major, disfarçado sob a vestimenta de um padre, com Mena, sua amante. Esse momento repleto de uma carga emocional significativa é transmitido por meio de uma linguagem com descrições sensoriais e pelo uso de repetições e ritmo textual, transmitindo a urgência e a profundidade dos sentimentos das personagens.

Em *Galvez, imperador do Acre*, nota-se a menção à estrutura hierárquica eclesial da Igreja Católica, enquanto em *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, as alusões à figura do padre são apresentadas metaforicamente:

Conheceram antes padres velhos e brancos. Padre preto e jovem é coisa dos tempos da independência. Para aquele povo, a procriação é a essência da vida e a vida sexual é tão vital como a gota de água. Ser padre é importante, reconhecem, mas mais importante ainda é gerar um herdeiro para segurança social nos momentos difíceis. Morreram muitos homens na guerra civil e há muitas viúvas por consolar, muitas

solteiras esperando amor, é um crime grave um homem dormir sozinho, sejam quais forem as motivações da sua crença. Fazia dó ver as jovens espevitadas diante daquela santa presença, a tentar abordar o macho para as coisas da terra, para acabarem frustradas como abelhas embatendo nas vidraças frias de uma janela (Chiziane, 2018, p. 32).

O excerto apresenta uma tensão entre o celibato clerical e as expectativas sociais de procriação na cidade de Gúruè. Ironizada, a figura do padre, tradicionalmente visto como um homem mais velho e branco, é contrastada com a imagem de um padre jovem e negro, símbolo de mudança desde a independência. Embora a cidade reconheça a importância de ser padre, há a pressão para gerar descendentes e assegurar a segurança em tempos difíceis. As jovens mulheres tentam atrair a atenção do padre para “as coisas da terra”, mas sem sucesso. E ainda insistiam “[...] Vamos lá, senhor padre. Faz lá um pecadinho, um só de vez em quando, não faz mal nenhum. Pode até ser comigo, se quiser, vamos lá, ó senhor padre!” (Chiziane, 2018, p.33)

No pós-modernismo, os teóricos costumam afirmar que não é mais possível falar de originalidade ou da singularidade do objeto artístico, seja uma pintura ou um romance, uma vez que todo objeto artístico é tão claramente montado a partir de pedaços de arte já existentes. A intertextualidade, como termo, está no centro dessas concepções contemporâneas de arte e produção cultural em geral. Como nos lembra Barthes, a própria palavra “texto” é, se retomarmos seus significados originais, “um tecido, um tecido” (Barthes, 2004, p. 159). A ideia do texto e, portanto, da intertextualidade recai na figura da teia, da tecelagem, da vestimenta (texto), o qual é tecido a partir dos fios do “já escrito” e do “já lido”. Todo texto tem seu significado, portanto, está em relação com outros textos. Seja como for, o termo intertextualidade promove uma nova visão de sentido e, portanto, de autoria e leitura: uma visão resistente a noções arraigadas de originalidade, singularidade e autonomia.

Colocámos os pretos e os brancos na batalha das raças, mas eles tanto se bateram até que se beijaram. E se apaixonaram pela bravura de um e de outro, Acabaram casados, numa só paixão, formando uma só família. Mataram-se, queimaram-se, até se tomarem o mesmo pó que a chuva molha e os artistas usam para esculpir monumentos da eternidade. No final desta guerra seremos um. Esses filhos metade pretos, metade brancos, metade asiáticos, serão os fósseis a partir dos quais se compreenderá a nossa História. Nas próximas gerações as raças se amarão, sem ódio nem raivas inspiradas no nosso exemplo. A humanidade aventureira conquistará outras estações celestes com gente azul e verde. Terá chegado o momento de inventar novas raças e recriar novas humanidades. Os pretos, os brancos e seus mulatos deverão expurgar ódios, raivas e ressentimentos que ainda restem (Chiziane, 2018, p. 331-332).

Como o ditado “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”, a primeira frase desse texto parece constituir o mesmo, “mas eles tanto se bateram até que se beijaram”. A insistência em um momento talvez desfavorável pode se realizar dependendo da frequência de

nossos atos. A “batalha das raças” indica as tensões históricas entre diferentes grupos étnicos. Nesse viés, a simbolização da transformação do sofrimento em algo duradouro e significativo, como a arte ou a memória coletiva, é demonstrado na expressão acerca dos artistas que usam o pó para “esculpir monumentos da eternidade”. Em um tom de esperança, a voz narradora menciona que, nas próximas gerações, as raças se amarão.

Para Hutcheon (1991), o diálogo que constitui o pós-modernismo foi parcialmente possibilitado pela reelaboração da escritora e crítica literária Julia Kristeva sobre as noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia — as múltiplas vozes de um texto. Na década de 1960, Julia Kristeva introduziu o conceito de intertextualidade, que se refere ao processo de produtividade no âmbito do texto literário. Baseada na perspectiva bakhtiniana, essa ideia sustenta que todo texto absorve e transforma outros textos, criando uma rede de referências cruzadas. Ela é fundamental para compreender como os escritores dialogam com outras obras, enriquecendo a literatura por meio dessa interconexão. A palavra intertextualidade ganhou notoriedade no Ocidente devido à obra de Júlia Kristeva. Para ela, “todo texto constrói-se assim, como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974, p. 64). Por outro lado, Bakhtin denomina essa relação entre textos de dialogismo, isto é, as relações que todo enunciado mantém com outros enunciados.

Todo texto é um intertexto, uma vez que outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas diferentes, explicitamente ou implicitamente, colaborando diretamente para a produção de sentido. Ademais, o diálogo intertextual possibilita a aproximação com o público leitor, haja vista que a representação das falas das personagens, em discurso direto, está próxima do diálogo do dia a dia das pessoas.

A intertextualidade convida o leitor a uma leitura simultânea de vários textos, visto que, ao mesmo tempo em que se estabelece um diálogo com outros instrumentos, existe uma linearidade cronológica interior à narrativa (Jenny, 1979). Por mais que esse diálogo não seja de imediato notado pelo interlocutor da obra literária, tal processo se desnuda progressivamente, à medida que a leitura avança.

Nesse processo de intertextualidade, a obra literária gera sentidos dentro de si mesma e, por isso, não é mais considerada uma criação isolada, mas sim um processo de produção e recepção sempre dinâmico. Isso também se parece com a metaficção, pois o texto se autorreferencia.

De modo a exemplificar a questão da intertextualidade e do dialogismo nas obras analisadas, em *Balada da Praia dos Cães*, por exemplo, há a menção a Simone de Beauvoir:

Mena recorda-se dum romance da Simone de Beauvoir que comprou na segunda visita ao advogado e dalguns números do Reader's Digest encontrados no sótão da vivenda; havia também A Batalha das Linhas de Elvas mas isso tinha ele trazido da biblioteca do Forte (ele aqui quer dizer major, é assim que Mena o trata nos interrogatórios). De livros é tudo (Pires, 2009, p. 51).

Embora não haja menção ao título do romance de Simone de Beauvoir, vale ressaltar que o livro da escritora francesa, *Os Mandarins*, possui um enredo similar ao de José Cardoso Pires. A narrativa acompanha as vidas pessoais dos membros de um grupo de intelectuais franceses, do fim da Segunda Guerra Mundial a meados dos anos 50. O título se refere aos altos funcionários públicos da China Imperial. Os personagens, por vezes, se veem como "mandarins" ineficientes ao tentarem discernir qual papel, se há algum, caberá aos intelectuais na influência do cenário político após a Segunda Guerra. A história apresenta as relações humanas no período imediatamente após o término da ocupação nazista na França. Assim, na *Balada da Praia dos Cães*, temos um cenário similar, no qual as personagens personificam as relações humanas durante a ditadura salazarista em Portugal.

Há uma intertextualidade relacionada à obra *O Lobo do Mar*, no qual vê-se em destaque a frase “Nós já somos todos homens mortos”. Esse destaque é feito pelo cabo Barroca:

O chefe de brigada lembra-se do Lobo do Mar do Jack London, ainda há poucos minutos o tinha estado a folhear em cima daquela secretária. Sossego agora; nem vozes nem passos. A chuva continuaria a bater a Casa da Vereda mas eles nem a ouviriam; rajadas e vento, confusão no arvoredo. Inverno general inverno, aliado dos fortes e carrascos dos vencidos, alguém disse isto. O major Dantas ou o seu tão citado Liddel Hart das teorias militares? E por que não o Clausewitz, esse arrogante Shakespeare das casernas? (Pires, 2009, p. 42).

Logo em seguida, há uma nota explicativa retirada do caderno do Major Dantas apreendido na Casa da Vereda. Nela diz,

Às vezes ainda o mais deprimente de tudo é a ignorância com que esses intelectuais encaram as questões militares. Ainda há dias o Fontenova, que nunca na vida leu uma linha do Clausewitz, lhe chamou “um Shakespeare de caserna que aprendeu a tabuada pelas tábuas de tiro”. Assim, com essa desfaçatez (Pires, 2009, p. 42).

Destarte, percebe-se como a intertextualidade está presente na obra e como ela é importante, não apenas para compreender o fazer literário, mas sobretudo para compreender como ela está ligada à interpretação da obra “[...] (ele aqui quer dizer major, é assim que Mena o trata nos interrogatórios). De livros é tudo.” (Pires, 2009, p. 51).

Hutcheon (1991) menciona que o metaficção e o historiográfico também se encontram nos intertextos do romance, pois é por meio deles que se acrescentam informações sobre o contexto cultural e histórico desse encontro ficção.

Dessa forma, Hutcheon (1991) aplica os ensinamentos da crítica literária francesa que desenvolve a teoria de que, a partir da existência da pluralidade de textos dentro de uma produção textual específica, o processo de leitura torna-se um ato de colher, de tomar, de reconhecer traços e o leitor passa a ter uma participação ativa, de apropriação. Assim, retoma-se a ideia de diálogo linguístico, em que um texto remete a outros textos, permitindo uma nova forma de ser, ao elaborar sua própria significação, já que “não existem gêneros com essências independentes e absolutas” (Silva, 1978, p. 20).

O romance de José Cardoso Pires é uma obra literária que contribuiu para dar ao fato histórico um novo lugar na memória de Portugal. Há, nesse interim, um diálogo com outros textos já existentes por meio da intertextualidade. Em um dos trechos da narrativa, o narrador identifica Salazar, político nacionalista português que governou Portugal de 1932 a 1968. “De cima do mapa espreitam-na os óculos grossos do chefe de brigada; há um retrato do Salazar na parede” (Pires, 2009, p. 37).

As obras literárias aqui analisadas consolidam-se como uma espécie de ruptura da criação literária ao possibilitar novas estruturas narrativas. Os escritores assumem papéis de crítico da sociedade. Muito mais do que refletir sobre eles, esses autores:

alertam-nos para o surgimento de uma nova concepção de homem: um ser em estilhaços, um puzzle a ser montado, mas no qual permanecem ainda espaços lacunares, impossíveis de serem preenchidos, em virtude do desconhecimento de sua real essência. Com o homem dirigindo sua atenção a seu próprio mundo interior, o tema central da literatura de hoje parece não ser mais a aventura do homem em busca da conquista do mundo externo, mas, em sua nova aventura ousada e arriscada, dedica-se agora a explorar os abismos da própria alma (Navas, 2009, p. 164-165).

O processo intertextual da metaficção historiográfica encena as opiniões de determinados historiadores, que por sua vez, evocam uma sensação da presença do passado, mas de um que só pode ser visto por meio de seus textos, de seus vestígios, que podem assumir formas literárias ou históricas. No entanto, não se trata de um retorno ao mundo da “realidade ordinária”, no qual esses textos se situam no mundo do discurso “o mundo” — dos textos e intertextos. Para Hutcheon (1991, p. 65) “esse ‘mundo’ tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é em si essa realidade empírica”.

Na medida em que o diálogo com outras fontes se estabelece, a ficção e a realidade transitam por um plano de autenticação para o leitor, uma vez que parecem encaixar-se dentro

da mesma vertente. No que concerne a esses diálogos, os autores interagem com diversas produções, confirmando a vertente intertextual da obra. Seligmann-Silva (2003) ressalta que o comprometimento com o “real” faz com que o autor exija um redimensionamento do conceito de literatura, e que a relação desse autor com o passado, ao qual ele tenta dar uma forma, tem o caráter de um compromisso ético.

Partindo do pressuposto que a metaficção inclui comentários em sua própria construção ou identidade linguística, infere-se que essa estratégia, bem como as reflexões críticas e intrusões do narrador em *Balada da Praia dos Cães*, permitem uma ampliação do sentido do texto. Desse modo, criam-se possibilidades, apresenta-se uma crítica, uma nova perspectiva ou a produção de humor, como no excerto: “Merda palavra-chave do inspector Otero, de significado amplo e muito pessoal. ‘Merda até ao traço do lábio’: locução que utiliza frequentemente para designar um sentimento ou uma situação de impotência absoluta.” (Pires, 2009, p. 157).

No trecho a seguir, por exemplo, há a presença da citação de *O Lobo do Mar*, obra que foi publicada pelo autor americano Jack London e conta a história do naufrago Humphrey Van Weyden. Ele foi resgatado pela escuna *Ghost* e logo começa a viver um pesadelo, visto que o capitão por quem foi salvo, Wolf Larsen, em vez de deixá-lo no porto mais próximo, o obriga a integrar a tripulação de seu navio, onde é imposta uma estranha forma de ordem. Nessa vertente, a violência ganha ares de filosofia e conhecimento do mundo. Diante dessas considerações, parece-nos influenciar o comportamento do cabo dentro da narrativa, uma vez que ambos personagens apresentam uma relação de violência diante das ordens de seus companheiros:

Elias Chefe: *O Lobo do Mar*. Nunca leu?

Mena: É verdade. *O Lobo do Mar*.

Elias Chefe: E o major?

Mena: Como?

Elias Chefe: Pergunto se o major também leu *O Lobo do Mar*.

Mena responde: Ele não lia romances. E nesse caso, o chefe de brigada passa ao arquiteto: Também leu *O Lobo do Mar*? E quando? Antes ou depois dela?

Mena não sabe, mas é possível. O cabo sim, leu. Aliás o livro tinha-lhe sido emprestado pelo cabo (Pires, 2009, p. 109).

O Lobo do Mar torna-se fundamental na estrutura do romance pelas semelhanças de aventura:

Mais recentemente juntou *O lobo do Mar*, de Jack London (trad. Guerreiro Boto, edição Europa-América, Lisboa) que abre sempre na página duma assinatura,

Bernardino Barroca
 1º cabo 3976/57
 F. G. Elvas 17-5-1959

e aquela inscrição aparece-lhe como um adeus deitado ao vento antes duma viagem sem destino. É a partir dele que Elias embarca na leitura, cada vez que faz mais uma jornada pelos oceanos do Jack London. Mena ficou para trás, a esta hora está na tarimba duma cela a acender cigarros uns nos outros. Enquanto isso Elias vai atrás do capitão Larsen, deslizando em mar chão, noite clara, bancos de gelo habitados por colónias de focas. O sino de bordo. Capitão Larsen, lobo do mar. A silhueta dum veleiro em farrapos pardacentos a escorrerem dos mastros. Centenas de vultos a ladrarem: focas, diz Elias de si para si, animais metade cão, metade peixe. Com os focinhos inteligentes, os bigodes e o olhar terno dos cães mas terminadas em rabo de peixe. Para um rafeiro não viajado uma foca deve ser a sereia canina, o mito da cadela dos mares. (Pires, 2009, p. 91).

Vale ressaltar, portanto, que existem semelhanças entre o romance de Jack London e o de José Cardoso Pires. Ambos exploram temas como a sobrevivência e a natureza humana. Logo, essa similaridade entre as histórias exige que o leitor identifique e interprete esses enlaces intertextuais para entender melhor, já que Pires parodia o texto e isso por si só caracteriza a metaficção historiográfica, pois quebra e subverte o texto referencial que o universo ficcional elaborou. Em outras palavras, o escritor português utiliza o processo mimético, instaurando-se na obra as suas semelhanças.

Em outro trecho, o romance do escritor americano é lembrado, como se verifica no fragmento abaixo:

[...] Algures no Lobo do Mar há um sublinhado que lhe lampeja na memória: ‘Ele-Estava-A-Viver-Plenamente-No-Auge-Da-Paixão’ Assim, em letras de mensagem e em frase textual, tão certo como ele se chamar Covas e andar aos distraídos. O personagem sublinhado era um marinheiro-demónio, alguém que durante todo o livro planejava a vingança e desafiava a morte e o poder. Esse mesmo, o tal. E não é que Mena lhe está a descrever o major a planejar audácias e emboscadas e a fazê-lo em felicidade? Elias, por muito que duvide, não pode deixar de pensar no cabo. O cabo sabia bem aquilo que sublinhava. * [...] (Pires, 2009, p. 132).

Os romances aqui analisados podem ser classificados como metaficção historiográfica, visto que eles possuem um tema histórico, o qual ocupa o cerne da narrativa, entretanto não negam, tampouco, rejeitam a história, mas revisitam-na de forma consciente por meio da ironia, da paródia e de metáforas, que, por fim, operam em favor do questionamento da verdade histórica.

Iniciando por *O alegre canto da perdiz*, o tema histórico é importante para o enredo. A abordagem histórica utilizada pela escritora é o processo de colonização e descolonização de Moçambique e os impactos de tais processos na identidade e na cultura moçambicana, conforme já tivemos a oportunidade de mencionar anteriormente:

Tem razão, a Delfina. O colonialismo incubou e cresceu vigorosamente. Invadiu os espaços mais secretos e corrói todos os alicerces. Já não precisa de chicote nem da espada, e hoje se veste de cruz e silêncio. Impregnou-se na pele e nos cabelos das mulheres, assíduas procuradoras da clareza epidérmica, na imitação de uma raça. As bocas das mães negras expelem raivas contra o destino e perdem a melhor energia na fútil reprodução de um deus perfeito. Trinta anos de independência e as coisas voltam para trás. Os filhos dos assimilados ressurgem violentos e ostentam ao mundo o orgulho da sua casta. O colonialismo já não é estrangeiro, tornou-se negro, mudou de sexo e tornou-se mulher. Vive no útero das mulheres, nas trompas das mulheres e o sexo delas se transformou em ratoeira para o homem branco (Chiziane, 2018, p. 71).

O trecho anterior mostra como o colonialismo se manifestou em Moçambique, gerando um sentimento de inferioridade, especialmente nas mulheres que passaram a renegar a sua origem e a sua cor em detrimento dos padrões estéticos e religiosos dos colonizadores. Nesse sentido, podemos notar que se trata de um romance cujo passado é revisto pela ótica da personagem e, logo, isso gera uma reflexão. O enredo é apresentado por um narrador onisciente e o tempo histórico apresentado é constituído pela época do colonialismo e do pós-colonialismo.

Mesmo sem o consentimento de Serafina, Delfina e José dos Montes unem-se em matrimônio. Delfina incentiva seu marido a tornar-se um assimilado na busca de melhores condições de vida. Maria das Dores, sua filha, encena o retrato de uma ruptura do ciclo de violência que causou conflitos na família. No início do romance, nota-se uma mensagem de esperança expressa no corpo da personagem. As mulheres, ao ouvirem a fala da mais velha, interpretam aquela aparição de Maria das Dores como uma boa notícia com um toque de inversão: “trazia uma boa nova escrita do avesso — garante a mulher do régulo. Mensagem de fertilidade. Essa maluca era a verdadeira mensageira da liberdade” (Chiziane, 2018, p. 16).

Usando dessa mensagem acima, podemos perceber que há a subversão do texto. Essa escrita do avesso não se limita apenas para explicar a aparição de Maria das Dores, mas também como uma metáfora da metaficção historiográfica. Esse viés pode ser assemelhado devido a subversão que também ocorre nos textos desse gênero, transmitindo uma mensagem de liberdade oferecida nesses tipos de texto.

A intertextualidade pós-moderna é uma demonstração formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor, bem como a de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Diante disso, os documentos presentes no romance, em primeira instância, atribuem uma preocupação em denominar o vínculo do enredo ficcional com os fatos ancorados dentro do romance. Assim, não dissocia o sujeito leitor do autor e com essas

“provas de ilusão referencial” aproximam o leitor da construção que o narrador preparou para que seus leitores permaneçam na dúvida acerca das cenas ocorridas.

Ainda em *O alegre canto da perdiz*, podemos notar a intertextualidade que se faz presente por meio das citações e da revisitação histórica. Segundo Hutcheon, a narrativa metaficcional historiográfica propõe um diálogo do universo ficcional com o histórico, ao considerar que “naturalmente, a história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis” (Hutcheon, 1991, p. 143). Isto é, a narrativa construída sob a perspectiva da metaficção historiográfica trabalha com a reflexão crítica do passado.

As mães gostam de dar aos filhos nomes de fantasia. Nomes de passageiros, de vagabundos. Tudo começou no princípio. Vieram os árabes. Os negros converteram-se. E começaram a chamar-se Sofia, Zainabo, Zulfa, Amade, Mussá. E tornaram-se escravos. Vieram os marinheiros da cruz e da espada. Outros negros converteram-se. Começaram a chamar-se José, Francisco, António, Moisés. Todas as mulheres se chamaram Marias. E continuaram escravos. Os negros que foram vendidos ficaram a chamar-se Charles, Mary, Georges, Christian, Joseph, Charlotte, Johnson. Baptizaram-se. E continuaram escravos. Um dia virão outros profetas com as bandeiras vermelhas e doutrinas messiânicas. Deificarão o comunismo, Marx, marxismo, Lénine, leninismo. Diabolizarão o capitalismo e o Ocidente. Os negros começarão a chamar-se Iva, Ivanova, Ivanda, Tania, Kasparov, Tereskova, Nadia, Nadioska. E continuarão escravos. Depois virão pessoas de todo o mundo com dinheiro no bolso para doar aos pobres em nome do desenvolvimento. E os negros chamar-se-ão Soila, Karen, Erica, Tânia, Tatiana, Sheila. Receberão dinheiro deles e continuarão escravos (Chiziane, 2018, p. 153-154).

Em suma, a intertextualidade, somada ao discurso histórico, provoca o questionamento da noção de verdade factual, além da própria literatura, no que se refere à abordagem da vida de outros escritores e outras escritas literárias. Isso porque nas sociedades em que ocorrem eventos históricos como as ditaduras, geram-se memórias que vão além das perdas individuais e das torturas sofridas nos porões militares. Paradoxalmente, na construção da memória, a literatura e a arte desempenham um papel que transcende a historiografia. Dessa forma, a memória é empregada não apenas como um mecanismo narrativo, mas sobretudo como uma ferramenta analítica para a compreensão do passado.

CAPÍTULO 3 - A TRANSFIGURAÇÃO DA HISTÓRIA EM LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

A verdade “mesma” é cinzenta, sensaborosa e, em última análise, inacessível, ao passo que a verdade do escritor é colorida, succulenta e intensa: “isso ilustra um princípio básico: se eu descrevo muitíssimo bem o meu pêsego, é o poema que fará a minha boca aguar... enquanto o pêsego real se estraga”.

(Gustavo Bernardo, 2010)

No capítulo anterior, elencamos alguns mecanismos utilizados nas obras que contribuíram para o labor ficcional dos autores estudados. Os recursos como ironia, paródia, intertextualidade e ilusão referencial foram apresentados para promover uma reflexão diante das obras analisadas. Neste capítulo, mencionaremos como a memória e a metaficção historiográfica estão entrelaçadas nas obras *O alegre canto da perdiz*, *Galvez, imperador do Acre* e *Balada da Praia dos Cães*. Ademais, tratamos sobre uma proposta de categorização das obras sob a perspectiva da metaficção historiográfica.

3.1 A boa nova escrita do avesso: a memória e a metaficção historiográfica em *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane

Neste subcapítulo, primeiramente, problematizar-se-á a questão da metaficção historiográfica e da memória no romance *O alegre canto da perdiz* (2018), de Paulina Chiziane. Será abordado sobretudo a representação do passado por meio de elementos memorialísticos constitutivos da ficção da autora. Em seguida, passaremos pelo posicionamento ideológico da autora a partir da perspectiva da colonização moçambicana. Tal ideia é usada como pretexto para chegar à demonstração de como as memórias coletivas, individuais e históricas delineiam o cenário proposto no enredo.

O alegre canto da perdiz constitui-se como *corpus* de análise deste estudo fundamentado na História, Memória e Literatura, uma vez que o romance elenca elementos fulcrais de um fato histórico. O cerne está na compreensão de elementos memorialísticos dentro da narrativa de Chiziane, que apresenta temas importantes da sociedade contemporânea moçambicana, tais como a assimilação, a discriminação étnico-racial e de gênero, e, sobretudo, as relações de poder em seu próprio espaço oriundo de um evento histórico. Portanto, nota-se que esse romance está intimamente relacionado às memórias e às resistências de um povo.

Para analisar como esses aspectos se entrelaçam na obra, faz-se necessário citar alguns dos apontamentos realizados por Maurice Halbwachs (2013), sociólogo francês que compôs seus principais trabalhos durante a primeira metade do século XX. Para ele, a lembrança necessita de uma comunidade afetiva para tomar consistência, que por sua vez, é baseada nas lembranças de outros indivíduos que compõem o mesmo grupo no qual estamos inseridos para reforçar, enfraquecer, ou mesmo completar a nossa própria percepção dos acontecimentos. Logo, as suas discussões acerca do fenômeno da recordação e da reconstrução da memória são importantes para entender a narrativa de Paulina Chiziane.

Ainda no âmbito da memória, vale ressaltar os estudos de Seligmann-Silva (2003); Paolo Rossi (2010) e Aleida Assmann (2011) a fim de sublinhar as aproximações pertinentes da narrativa em estudo. O primeiro autor versa sobre os registros da memória em forma narrativa; o segundo sobre a memória cultural e, por fim, a terceira detalha alguns pontos importantes sobre a concepção de que os sentidos são importantes na recuperação de lembranças ou memórias, daquilo já conhecido ou experimentado.

No viés histórico e literário, Hayden White (1995), autor do livro *Meta-História – A Imaginação Histórica no Século XIX*, traz esclarecimento acerca do caráter narrativo, portanto, literário da história. Suas contribuições são relevantes para entender como a elaboração do discurso, bem como a representação da história é feita por meio de um caráter autoconsciente. Ademais, Peter Burke (1992) resgata a escrita da história a partir do campo do saber por vezes esquecida, o campo “de baixo”, o campo popular.

Linda Hutcheon, pesquisadora e professora na Universidade de Toronto, crítica literária a partir da qual temos embasado nossa discussão sobre metaficção historiográfica, desempenha um papel de destaque na análise da moderna teoria literária. Sua notoriedade advém especialmente de suas contribuições no campo da pós-modernidade e da literatura, tornando-se uma referência nesse âmbito. Sua expressiva produção acadêmica é refletida em vários livros publicados, entre os quais são possíveis citar, por exemplo, *Poética do pós-modernismo* (1991), *Teoria e política da ironia* (2000) e *Uma teoria da adaptação* (2006).

Paulina Chiziane, escritora moçambicana, cuja obra retrata o feminino, é considerada a primeira mulher negra a escrever e publicar um romance em seu país. Além disso, foi a primeira mulher africana vencedora do 33º Prêmio Luís de Camões, a láurea mais importante da literatura em língua portuguesa. Nascida em Manjacaze, uma vila moçambicana, no dia 04 de junho de 1955, a “contadora de histórias” publicou o seu primeiro romance em 1990, intitulado *Balada de amor ao vento*. Suas narrativas têm como características o protagonismo feminino e

a condição da mulher negra, as reflexões críticas sobre os costumes, bem como a diversidade cultural de seu povo.

No presente estudo, primeiramente, problematizar-se-á a questão da memória e sua relação com a metaficção historiográfica no romance de Paulina Chiziane, sobretudo o que diz respeito à representação do passado por meio de elementos memorialísticos constitutivos da ficção da escritora. Em seguida, passaremos pelos olhares do narrador a partir da perspectiva da colonização até a independência moçambicana, especialmente do sujeito colonizado às margens da assimilação, da submissão e da opressão, caracterizando o olhar dos ex-cêntricos postulado por Linda Hutcheon. Ademais, demonstramos como as memórias coletivas, individuais e históricas perpassam no cenário proposto.

O romance *O alegre canto da perdiz* narra a saga das personagens Delfina e Maria das Dores, respectivamente mãe e filha. É uma narrativa que retrata as mazelas da colonização em Moçambique. Dessa forma, tece um discurso que reconta as lendas do matriarcado e, ao mesmo tempo, faz uma releitura da origem dos povos, da história da África e principalmente da Zambézia.

Por intermédio das situações vivenciadas pelas personagens, a escritora Paulina Chiziane desvenda uma outra versão do domínio português em Moçambique. Esse viés evidencia a recuperação da memória coletiva angolana, que, por sua vez, oferece uma visão contrastante do período colonial em relação à versão estabelecida pela história oficial. Dessa forma, esse retorno ao passado de forma crítica caracteriza a metaficção historiográfica, no qual ele é um “referente não enquadrado nem apagado”, uma vez que “ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” (Hutcheon, 1991, p. 45).

A personagem Delfina é uma prostituta que, embora busque, desesperadamente, casar-se com um homem branco, acaba casando com um homem negro e pobre, José dos Montes. Dessa união, nasce Maria das Dores, entretanto, Delfina troca o marido por um amante branco e juntos têm filhos mestiços. Delfina segrega os filhos dentro de sua própria casa, reforçando os valores colonizadores, renegando a sua cor e a sua cultura. No desenrolar da trama, mais uma vez é abandonada e volta à prostituição, na qual vende a virgindade de Maria das Dores, que, por sua vez, é aprisionada e drogada pelo homem que a comprou. Por fim, enlouquece e abandona os próprios filhos. Como pano de fundo para essa tragédia familiar, vemos a luta de Moçambique pela independência.

Desse modo, ao entretecer uma narrativa que apresenta as consequências da colonização na África, especialmente em Moçambique, a autora utiliza-se da memória como um artifício narrativo fundamental na elaboração da sua escrita. Essa construção alicerçada na história se

constitui como ponte para construir o enredo, ora literário, ora histórico, e assim ela o organiza, e, por fim, desnuda a história a partir de suas entrelinhas. Essa, por sua vez, não trata de nomes, datas e eventos lineares, mas sim da história através da perspectiva do povo, de seus conflitos, manifestações e resistências.

Além disso, conforme destaca Linda Hutcheon (1991):

não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais (Hutcheon, 1991, p. 34).

A relação entre história e literatura é antiga e envolve questões complexas que vêm se intensificando nas últimas décadas. As duas disciplinas possuem especificidades e características que tornam difícil a delimitação entre o domínio da criação literária e o da história, e vice-versa. Essa questão, cujo campo de análise extrapola a história pontual ou a literatura em si, trata de “dois tipos de fontes [...] as arquivísticas e as orais ou apenas escritas” (Wesseling, 1992, p. 98), ambas em contraponto. Além disso, no século XIX, antes do advento da “história científica” de Ranke (1953), a história e a literatura eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber.

Portanto, o acontecimento histórico é o que ocupa o lugar de destaque, sendo as personagens e seus dramas individuais mera consequência oriundas da História, vindo a ser um exemplo significativo da estreita relação entre Literatura, História e Memória. Assim, ao considerar a última como elemento constitutivo da estrutura interna do fazer literário, confirma-se que os elementos memorialísticos são distribuídos num conjunto fictício:

O combate prolongou-se até ao cantar dos galos. Nos socos do branco, a cegueira do amor. Nos socos do preto, o ciúme, a raiva contra a raça dos marinheiros, o ódio pela colonização, pela escravatura, pelo chicote dos capatazes. A lua parou para assistir ao milagre da noite. Um preto sovando um branco num duelo de amor. Inédito. Incrível. Bravo! O nome José dos Montes será registrado na memória da Zambézia como um produtor da História (Chiziane, 2018, p. 47).

No que tange a esse assunto, países colonizados tendem a produzir uma literatura com um viés de reivindicação para discutir e construir um espaço de diálogo em resposta à história de opressão, exploração e marginalização que essas nações enfrentaram durante esse período. Sob essa ótica, eles reivindicam suas vozes e identidades, suas perspectivas autênticas e a valorização de seus mitos, crenças e tradições perpetuadas por meio da narrativa oral.

Segundo Rossi (2010), na tradição filosófica e também no modo de pensar comum, a memória parece referir-se a uma persistência, a uma realidade de alguma forma intacta e contínua. Esse campo de discussões envolve o esquecimento, que é uma área muito sutil, e a reminiscência — ou seja, a capacidade de recuperar algo que se possuía e que se perdeu. Outrossim, podemos afirmar que a memória é dinâmica e conecta as três dimensões temporais: ao ser evocada no presente, remete ao passado, mas sempre visando o futuro. Essa relação pode ser vista no trecho a seguir:

Das origens guarda as mais doces memórias. Diz que não é uma preta qualquer. Não nasceu no matagal nem no canavial. Nem ao gosto do acaso nem por acidente. Ela foi desejada, esperada, o seu nascimento celebrado. Veio ao mundo nas mãos de uma parteira branca, no hospital dos brancos. Foi criada com leite, mel, beijos e muito carinho. Cresceu no berço de ouro e na alfofa de rendas. Gerada por um preto, criada por um pai branco. Um dia o pai negro partiu, o pai branco chegou e a vida mudou. (Chiziane, 2018, p. 45).

Assim, observa-se que a memória evocada no presente, apresenta uma dicotomia que delinea uma existência em transição entre duas culturas ou esferas distintas. A partida do pai negro e a chegada do pai branco assinalam uma transformação significativa na trajetória de vida da personagem, sinalizando uma mudança substancial na sua identidade e na experiência de vida.

Assmann (2011) comenta que a comunicação entre épocas e gerações se interrompe quando um dado repositório de conhecimento partilhado se perde, mas, por meio da oralidade, elas voltam à tona. Dessa maneira, a estudiosa salienta que enquanto a memória cultural ultrapassa épocas, a memória comunicativa liga três gerações consecutivas:

A comunicação entre épocas e gerações interrompe-se quando um dado repositório de conhecimento partilhado se perde. Da mesma forma que as grandes obras antigas, como o Fausto de Goethe, só são legíveis nos termos de textos maiores e mais antigos, como a Bíblia – que William Blake chamou de “o grande código da Arte” –, as anotações de nossos avós e bisavós só são legíveis nos termos das histórias de família recontadas oralmente. Há, então, um paralelo entre a memória cultural, que supera épocas e é guardada em textos normativos, e a memória comunicativa, que normalmente liga três gerações consecutivas e se baseia nas lembranças legadas oralmente (Assmann, 2011, p. 17).

Destarte, as tradições de uma comunidade, mitos e crenças são frequentemente perpetuadas por meio de narrativas orais. A persistência dessas tradições no imaginário coletivo e na memória cultural, muitas vezes, é mediada por textos literários, os quais perpetuam a conexão intrínseca entre história e literatura. Nessa perspectiva, as narrativas orais, transmitidas

de uma geração para outra, embora revelem histórias de cunho pessoal, também expressam a cultura, a identidade e a experiência coletiva de uma comunidade ou de um povo:

As narrativas orais, ouvidas dos velhos, não podem ser percebidas como invenções particulares, uma vez que mesmo se configurando como histórias pessoais, são influenciadas, indubitavelmente, pela voz narradora, seu meio de interação, suas ordens morais, sociais e outros aspectos que tais. É lícito dizer que, pelo exercício de contar e recontar histórias sustenta-se a ciência do sujeito sobre si mesmo e sobre os outros com os quais interage em comunidade (Nascimento; Ramos, 2011, p. 454).

Em *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, percebemos que há uma voz de uma mulher sábia que é conhecedora dos mitos, de sua cultura e do seu povo. Ela transmite, por meio de suas narrativas, o conforto para as mulheres que recorrem a ela quando Maria das Dores aparece nua e tomando banho no rio: “A mulher do régulo reconhece rapidamente as razões da zanga coletiva e responde com um arco-íris. Histórias de vida soltam-se dos arquivos da memória como *files* de um computador.” (Chiziane, 2018, p. 15).

No princípio de tudo. Homens e mulheres viviam em mundos separados pelos Montes Namuli. As mulheres usavam tecnologias avançadas, até tinham barcos de pesca. Dominavam os mistérios da natureza e tudo... eram tão puras, mais puras que as crianças numa creche. Eram poderosas. Dominavam o fogo e a trovoada. Tinham já descoberto o fogo. Os homens ainda eram selvagens, comiam carne crua e alimentavam-se de raízes. [...] (Chiziane, 2018, p. 17)

A mulher do régulo refere-se à esposa de um líder local conhecido como régulo. Ele designa uma figura de autoridade em aldeias ou comunidades, especialmente em contextos africanos. Esses líderes, frequentemente, desempenham funções políticas, religiosas e sociais na comunidade, pois “eram os interlocutores da administração colonial com a maioria da população rural” (Farré, 2015, p. 206). As suas mulheres assumem um papel relevante e podem ser responsáveis por várias tarefas, incluindo o aconselhamento, a mediação de conflitos e o apoio às atividades do marido.

Em suma, a memória é algo bastante marcante nas produções de Paulina Chiziane, sobretudo devido à tentativa de reler criticamente o passado, por meio de uma retomada à luz de temáticas e das ideologias singulares da autora. Além disso, esse elemento na narrativa da autora ressalta os aspectos da cultura popular, da identidade de seu povo, de seus costumes, de crenças religiosas e de tradições fundamentais para a constituição do seu universo cultural.

3.1.1 A colonização a partir da ótica de Paulina Chiziane

Se por um lado as marcas da colonização permanecem na cultura de milhões de pessoas, por outro, ocorre um “processo de descolonização cultural para que a imagem e a identidade dos povos colonizados possam ser recuperadas através da 'volta' às suas origens” (Bonnici, 2012, p. 11). A literatura constitui-se como uma das estratégias reflexivas sobre a condição da identidade desses povos, por isso ocupa um papel importante na apresentação de eventos históricos marcantes e com fortes reflexos no presente, como a colonização. Através de suas entrelinhas, conta-se uma experiência, uma interpretação de um momento que, por muito tempo, ouvia-se apenas uma versão. Vários autores do continente africano reencontraram nas narrativas literárias a possibilidade de ressignificar a perspectiva histórica, reposicionando-se diante do colonialismo.

Chiziane traz à tona, em seu texto, memórias de grupos historicamente silenciados, tais como mulheres, velhos e negros, situando essas memórias diante da historiografia oficial. Quanto à criação dessas personagens, a autora pode ter se inspirado:

na História, em pessoas de seu conhecimento, nas leituras, na sua própria biografia, ou os constrói da pura imaginação. Por outro lado, os personagens podem ser pessoas comuns ou extraordinárias, animais, personificações de ideias, forças naturais ou coisas. Assim, as suas fontes de inspiração são o qualquer modo, porém, jamais num grande artista o material da experiência é diretamente transferido para o seu livro. Sempre há lugar para a imaginação funcionar, transfigurando o que a observação lhe favorece. Depende de ser um espírito de tendência realista ou de molde romântico, a sua maior ou menor fidelidade do real (Coutinho, 1976, p. 751).

Sobre a reapropriação do passado histórico, Ricoeur (2007) postula que é preciso falarmos igualmente da privação dos atores do seu poder originário, ou seja, o de narrarem-se a eles próprios. Ele ainda menciona que é difícil destriçar a responsabilidade pessoal dos atores individuais das pressões sociais que trabalham subterraneamente sobre a memória coletiva. Dessa forma, percebe-se que há um embate ao denunciar e expor as estratégias de colonização, que ora usam a língua e a literatura do colonizador, ora do colonizado. Como exemplo deste último, podemos ressaltar o conto *Mestre Tamoda*, de Uanhenga Xitu (1984), um escritor angolano que mistura a língua portuguesa com o quimbundo.

Ao examinar a obra de Paulina Chiziane, torna-se perceptível que a autora tece uma narrativa intrinsecamente ligada aos elementos culturais e históricos de seu povo. A utilização de recursos imaginativos e memorialísticos são estratégias que permeiam sua escrita, proporcionando não apenas um meio de reconstituição do passado, mas também um instrumento de resistência. Isso permite uma reavaliação crítica das narrativas históricas, que por sua vez, incentivam a imaginação e a projeção de reflexões profundas sobre o futuro. Assim,

a autora moçambicana não somente reconta a história, mas também convoca o leitor a questionar e a reimaginar o porvir.

Nesse ato de convocação, o leitor se vê diante do papel da ironia e da paródia na poética pós-moderna. Isso porque ao dar um novo sentido a um texto já existente, estabelecendo versões diversificadas para um mesmo fato histórico, toma-se a consciência de que não há uma única verdade histórica. Sobre esses recursos, Hutcheon esclarece que a paródia não está ligada aqui ao cômico ou à imitação ridicularizadora, pois

[...] quando falo em 'paródia', não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego para- pode tanto significar 'contra' como 'perto' ou 'ao lado' (Hutcheon, 1985, p. 47).

A narrativa de Chiziane revela um cotidiano desestabilizado que demonstra um choque de culturas diferentes, por um lado a adaptação do colonizado à cultura portuguesa, e do outro a do colonizador, que deseja colocar seus costumes de forma hegemônica. A obra é o canal utilizado para expressar as dificuldades da memória em lembrar e registrar um passado permeado de uma situação política de um sistema opressor. Vale ressaltar que as personagens do romance *O alegre canto da perdiz* possuem a consciência de que a língua e a cor do dominador tem um *status*, uma fonte inquestionável. Não obstante, a memória proporciona a compreensão das situações causadas pela colonização em Moçambique, como revela no trecho a seguir:

— No dia em que o pai negro partiu, a minha mãe não chorou. Embriagou-se. No dia em que o meu pai branco partiu, a mãe chorou e desmaiou.
 — E como era a tua mãe?
 — Muito bonita. Amava os brancos. Ela queria ser branca.
 Na referência à mãe, um sintoma de ódio e de traição (Chiziane, 2018, p. 26).

O diálogo acima indica temas como identidade racial, relações familiares e a internalização do racismo. A mãe, descrita como alguém que “amava os brancos” e “queria ser branca”, sugere a negação da sua própria raça. A referência à mãe como um “sintoma de ódio e de traição” indica que Maria das Dores percebe a preferência da mãe pela brancura como uma traição à sua própria identidade racial. Outrossim, revela as consequências psicológicas e

emocionais do racismo, bem como o impacto nas relações interpessoais e a percepção de si mesmo nesse contexto histórico da colonização.

Nesse panorama, Pina e Pina (2006) defendem que, para escapar do racismo, o negro rompe com as tradições africanas e imita seu opressor. Todavia, o assimilado é marginal em relação ao colonizador e já não consegue integrar-se à sua sociedade de origem, considerando-se um desenraizado. No tocante a isso, percebe-se que Delfina se veste e se apropria de hábitos do dominador, além de tentar influenciar o seu marido negro José dos Montes:

[...] Basta sermos assimilados do regime. É a única saída.
 José aprende a dor de ser homem. Construir o mundo com a força dos braços. Quebrar pedras nas profundidades do túnel, transformá-las em pão. Mas ser assimilado?
 — Os assimilados são assassinos, Delfina.
 — E daí? A vida de um negro é matar ou morrer. Se não matas tu, matam-te eles a ti. Que diferença faz?
 — Achas que é boa solução?
 — Tenho a certeza. Tens todo o direito de dizer não, mas lembra-te: eu não nasci para a pobreza.
 A mente de José se ilumina com a ideia da casinha decente, onde Delfina se sinta rainha. Empregados para a horta e para a cozinha. Prender-lhe o coração com belas prendas. Comprar-lhe saias rodadas, bem armadas com entretela e forro, daquelas que preencham todo o espaço de uma banheira para, ao caminhar, levantá-la naquele gesto sensual das mulheres europeias de quem se quer despir e mostrar as pernas mas só deixa ver os sapatos de verniz e as meias de seda (Chiziane, 2018, p. 113-114).

No que tange à resistência na elaboração da obra, Paulina Chiziane assume a responsabilidade de ser a construtora e defensora da cultura moçambicana. Dessa maneira, rompe-se os moldes europeus, não apenas na imposição de costumes hegemônicos, mas também na linguagem do romance, que por sua vez, possui traços da oralidade, informalidade, como ressaltado no trecho a seguir:

— Diz-me algo, Delfina!
 — Sobre quê?
 — Ah!
 — Não sejas medricas, seja homem! E para de me fazer perguntas mesquinhas. (Chiziane, 2018, p. 120).

Seligmann-Silva (2003) comenta que “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração”. A literatura seria, dessa forma, evocada “diante do trauma para prestar-lhe serviço” (Seligmann-Silva, 2003, p. 70). Ou seja, o fragmento sugere que a imaginação é uma ferramenta poderosa no processo de lidar com traumas. O pesquisador vê a imaginação como um aliado simbólico, ou seja, um mecanismo capaz de dar significado e

construir a narrativa dos eventos para enfrentar o “buraco negro”, o trauma real, algo tão profundo e perturbador que pode parecer incompreensível.

A literatura, portanto, é o veículo, o meio de expressar e processar traumas, “prestando serviço” ao permitir que as pessoas narrem e, assim, compreendam e integrem suas experiências traumáticas. Em outras palavras, a literatura serve como um veículo para transformar o trauma em algo que pode ser simbolicamente representado e compartilhado, contribuindo para a cura. Portanto, os autores Paulina Chiziane, Márcio Souza e José Cardoso Pires utilizam a literatura como um mecanismo essencial para metamorfosear os traumas.

Cabe enfatizar que, do ponto de vista do sobrevivente, o registro historiográfico é limitado e não dá conta da sua “experiência”; já para o historiador, o testemunho é apenas uma fonte que deve ser utilizada com rigor, corrigindo as suas falhas — típicas do processo de recordação, sobretudo quando se trata da memória de vivências traumáticas. A historiografia corrige o elemento unilateral da memória — que é, a um só tempo, individual e irredutível aos conceitos e generalizações, fazendo parte da construção da memória individual e coletiva —, assim como a memória refreia a arrogância do discurso historiográfico, com a sua pretensão de “dar conta” de todo o “passado”. Apenas para a historiografia vale o particípio “passado”; para a memória, o “passado é ativo e justamente “não passa” (Cytrynowicz, 2003, p. 45).

Na narrativa, além da representação do passado e da resistência, há a fragmentação de um sujeito distópico, abalado pela imposição engendrada em função da dominação portuguesa. Ademais, Paulina Chiziane pertence a uma geração de moçambicanos que foi submetida aos rigores do processo de assimilação cultural, pelo regime colonial. Dessa forma, a autora reverbera a sua própria cultura e a sua história em suas obras. É um romance permeado de história porque desnuda momentos relevantes da história da sociedade. Ela não coloca a História como nos romances de explícita denúncia social, pois seu vínculo com a realidade está presente, indiscutivelmente, na desmistificação de todos os valores estéticos e históricos, deixando descobertos os aspectos da colonização de Moçambique.

3.1.2 As cicatrizes da colonização desveladas pela memória

As vivências dentro de um grupo, bem como a experiência adquirida, contribuem para a nossa identidade, e dessa forma, a memória cultural tem papel fundamental em nosso pertencimento a determinada sociedade. Assim como também ocorre com a História, uma

relação entre o homem e o passado é estabelecida a fim de buscar uma compreensão acerca de quem somos.

Por outro lado, ao longo do tempo, as narrativas podem conter distorções e mutações conforme interesses, bem como disputas de poder. Embora não haja uma tradução total do passado, nota-se que há representações de um referente. Assim, a memória torna-se um recurso e se apoia na narrativa para esmiuçá-la.

Chiziane busca seu referente na colonização da África pelos portugueses. Assim, questiona-se a história no texto examinado no qual a memória individual e a coletiva apresentam-se como recursos para a compreensão do processo de feitura da obra. Diante dos registros da memória em forma narrativa, não podemos descartar que “toda obra de arte, em suma, pode e deve ser lida como um testemunho de barbárie (Seligmann, 2003, p. 12). Pontua-se, portanto, que a autora concentra sua atenção em se apoiar na literatura para problematizar as transformações sociais oriundas do autoritarismo português.

No que tange ao testemunho ou teor testemunhal, este é o mecanismo narrativo essencial para se pensar a realidade e, simultaneamente, os limites da representação, em especial a literária, problematizando o dizer e o dito a partir de uma perspectiva traumática que colocaria em questão o texto realista e os chamados textos pós-modernos. Seligmann-Silva (2003, p. 08) escreve: “Falamos também de um teor testemunhal da literatura de um modo geral que se torna mais explícito nas obras nascidas de ou que tem por tema eventos-limites”.

Como Chiziane versa sobre a ficção, história e a memória, podemos ressaltar que essa última se classifica como uma memória coletiva ao rememorar um tempo pertencente ao seu grupo. Halbwachs (2013) defende que a categoria de memória coletiva permite compreender que o processo de rememoração não depende apenas do que o indivíduo lembra, mas que suas memórias são, de certo modo, partes da memória do grupo ao qual pertence. No entanto, o sociólogo não descarta a memória individual, que pode ser pensada como “memória ressignificada”, ou seja, a interferência da subjetividade do indivíduo no processo de rememoração.

Assman (2011) argumenta que não há uma essência da memória. Não apenas os indivíduos lembram-se das coisas, como também os grupos e as mais diversas coletividades. Nesse sentido, vale salientar que Paulina Chiziane lança como ponto de partida uma questão na qual ele se integra como sujeito participante, pois a conta a partir de sua ótica mescla aspectos sociais para ilustrar as passagens históricas, como no trecho a seguir, que demonstra que antigamente os empregos obedeciam às hierarquias sociais:

O jovem médico recorda. No passado, os empregos obedeciam às hierarquias raciais. A memória da mulher encalhou como uma nau na areia do tempo. Não sabe que a guerra acabou, os brancos partiram e se mudou a bandeira. Não sabe que ainda houve uma nova guerra e uma nova paz debaixo da nova bandeira (Chiziane, 2018, p. 52).

Conforme indicado por Halbwachs (2013), é por intermédio da “memória coletiva” que a memória deixa de ter apenas a dimensão individual, haja vista que as memórias de um sujeito nunca são apenas suas, ao passo que nenhuma lembrança pode coexistir isolada de um grupo social. Nesse sentido, o fenômeno de recordação e localização das lembranças não pode ser efetivamente analisado se não for levado em consideração os contextos sociais que atuam na reconstrução desse processo.

O alegre canto da perdiz envolve atores e classes sociais distintas e em suas entrelinhas. O evento histórico é lembrado dentro da organização dos fatos, que por sua vez, são incorporados e ligam-se diretamente aos episódios da colonização. Nessa perspectiva, as memórias de Chiziane são colocadas dentro desses espaços e assim pode-se dizer que há uma memória individual e coletiva constitutiva do fazer literário.

Essa questão de memória e espaço foi levantada por Halbwachs. Para ele, a partir do momento em que um grupo social se encontra inserido em um espaço, passa então a moldá-lo à sua imagem, isto é, às suas concepções e valores, ao passo que também se adapta a materialidade do lugar que resiste a sua “influência”. Para o autor, “cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, por que todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida em sua sociedade” (Halbwachs, 2013, p. 160).

No entanto, a memória coletiva se distingue da história em pelo menos dois aspectos. O primeiro considera o fato de que a memória se constitui em uma corrente de pensamento contínuo, não ultrapassando os limites do grupo, ao passo que na história se tem a impressão de que tudo passa por um processo de renovação. A segunda diferenciação para Halbwachs é que existem muitas memórias coletivas, ao ponto que se “pode dizer que só existe uma história” (Halbwachs, 2013, p. 105).

Enfim, a memória une-se com o discurso histórico, possibilitando o questionamento das versões postas, e com a própria literatura, no que se refere à abordagem da vida de outros escritores e outras escritas literárias. Isso porque, nas sociedades em que ocorrem eventos históricos como a colonização, geram-se memórias que vão além das perdas individuais e dos conflitos culturais. Paradoxalmente, na construção da memória, a literatura e a arte desempenham um papel que transcende a historiografia.

Nessa perspectiva, *O alegre canto da perdiz* também transforma a experiência da escritora moçambicana ao evocar aspectos da vida particular e criar um paralelo que realiza a dissociação do narrador e do escritor. Ela forma um novo sujeito da obra, atribui-lhe características, o que faz a memória e a despersonalização do sujeito não se anularem. Dessa forma, assim como Halbwachs postula sobre os detalhes de um lugar, Chiziane também menciona os lugares.

Em resumo, podemos concluir que Paulina Chiziane incorpora elementos históricos em sua obra em prol de apresentar diferentes perspectivas sobre os eventos. Dessa forma, a autora proporciona uma revisitação crítica do passado, expressando suas próprias ideias e visões, que contrastam com o discurso oficial, considerado único e verdadeiro.

A partir da análise da obra *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, buscou-se refletir sobre a representação do passado, enfatizando como o elemento memória vincula-se na ficção moçambicana, uma vez que nessa construção literária há uma reescritura do passado a partir da ótica da autora. O cerne deste subcapítulo foi constituído por meio da investigação das possibilidades de imbricamento entre história, memória e literatura.

Assim, à luz da teoria da memória aplicada ao contexto colonizado, bem guiados pelos objetivos norteadores deste estudo, percebe-se que a narrativa de Paulina Chiziane embala elementos memorialísticos para compor sua narrativa, bem como fatos da história para a ficcionalização de suas lembranças. Nesse viés, reiteramos a questão da memória como instrumento de registro do passado inseridos na obra da escritora.

Vale ressaltar como a memória coloca a narrativa historiográfica ao avesso. Além disso, narrativas como essa indicam uma releitura de fatos e memórias que podem ser revisitados por meio do olhar do leitor. Paulina Chiziane traz uma proposta de reescritura da história e de releitura de memórias individuais e coletivas. Logo, as memórias das personagens são responsáveis por contribuir para a história e, portanto, colaborar para a organização dos acontecimentos. Há uma memória individual e coletiva responsável por caracterizar as personagens e a escritora moçambicana, a qual se vale de estratégias muito amplas para explicar os espaços, os silenciamentos e os fatos.

Além disso, podemos perceber que, em *O alegre canto da perdiz*, a autora não usa o passado como elemento estático, mas sobretudo o evoca a fim de narrar sua história para poder reconstituir a identidade de seu povo, bem como denunciar e se reerguer diante de um sistema patriarcal e colonial.

Portanto, *O alegre canto da perdiz* é uma obra que entrelaça memória e história por suas intrínsecas qualidades estéticas, bem como por suas contribuições para a compreensão das

relações entre ficção literária e história em nosso sistema cultural. Os recursos poéticos, a intertextualidade e as figuras de linguagem potencializam e contribuem para a interpretação e significação de sua composição, recuperando fatos históricos e oferecendo alternativas para completar qualquer reflexão sobre os episódios da dominação de Moçambique. Com isso, a memória auxilia no processo de feitura da obra. Isso porque, ao deixar que o próprio leitor tire as suas conclusões sobre o domínio de Moçambique pelos portugueses, reflete-se sobre o próprio processo de elaboração artística.

3.2 Entre o Romance Histórico e a Metaficção Historiográfica: uma análise de *Galvez, imperador do Acre*

O subcapítulo anterior privilegiou a análise do romance *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane sob à luz da teoria da metaficção historiográfica e da memória a partir da ótica da escritora moçambicana, que por sua vez, apropria-se de elementos memorialísticos para compor a sua narrativa, bem como elementos da história para a ficcionalização de suas lembranças. A compreensão de como as memórias coletivas, individuais e históricas delinearam o cenário proposto, indicaram caminhos para demonstrar a sua resistência diante da imposição da cultura portuguesa.

Neste subcapítulo, abordamos como o autor Márcio Souza utiliza acontecimentos históricos para reconstruir o cenário brasileiro em *Galvez, Imperador do Acre* e põe em xeque a maneira como o mesmo é apresentado na literatura. Isso porque o autor amazonense revisita o passado e dialoga com a história. Dessa forma, verificamos o romance a partir de uma dupla orientação, entre os limites do romance histórico e da metaficção historiográfica.

Márcio Gonçalves Bentes de Souza — Manaus, Amazonas, 1946 — é romancista, ensaísta, dramaturgo, cineasta e jornalista. Em 1965, assumiu a coordenação das edições do governo do Estado do Amazonas, mas logo mudou-se para São Paulo e ingressou no Curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo — USP. Em 1976, assumiu o cargo de diretor de planejamento da Fundação Cultural do Amazonas e publicou seu primeiro romance, *Galvez, Imperador do Acre*.

Ao analisar o romance do escritor Márcio Souza à luz de um romance histórico e do pós-modernismo, podemos notar que novas relações entre o passado e o presente podem ser postas na narrativa, por meio de alusões textuais, implícitas ou explícitas. Dessa forma, faz-se

referência a discursos do tempo presente na redação. Nesse sentido, essa obra será analisada por esse viés duplo, uma vez que o romance reproduz elementos fulcrais de um fato histórico.

No entanto, é preciso também problematizar outros aspectos que permeiam as narrativas pós-modernas, tais como a ironia, a paródia e a sátira. Sobre essa última, Rocha e Pantoja (2005) mencionam no artigo intitulado *As mobilidades da sátira na metaficção historiográfica: uma leitura de Galvez, imperador do Acre*, que

apesar da sua compleição história de crítica, cuja finalidade é corrigir, por meio do riso ácido, os vícios e loucuras da humanidade, o discurso satírico, quando atravessa os gêneros de ficção que mais têm se destacado na pós-modernidade, abdica de um padrão indiscutível de Autoridade e Verdade; o faz, porém, sem anular a perspectiva crítica (Rocha; Pantoja, 2005, p. 121).

No fragmento acima, as autoras salientam que, historicamente, a sátira tem sido empregada como uma forma de crítica social, visando desvelar e corrigir as falhas, bem como as incongruências da sociedade por meio de um humor mordaz. No entanto, no pós-modernismo, o discurso satírico afasta-se de qualquer pretensão a uma autoridade absoluta ou a uma verdade indubitável. Tal distanciamento não implica, contudo, na perda da função crítica da sátira; ao contrário, preserva-se a perspectiva crítica, embora desvinculada de uma interpretação ou moralidade unívoca. Assim, a sátira contemporânea revela-se mais adaptável e suscetível às interpretações múltiplas, espelhando a natureza fragmentada e relativa da verdade no contexto social atual. Essa assertiva pode nos servir de ponto de partida para começarmos a refletir sobre os mecanismos presentes na obra pós-moderna de Márcio Souza.

Galvez, imperador do Acre (1978) é narrado em primeira pessoa. A narrativa é centrada em Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria, jornalista e aventureiro. Inicia-se quando o narrador despenca, em fuga, da janela de um sobrado, e cai sobre Luiz Trucco, cônsul da Bolívia, salvando-o, ironicamente, de um atentado político. A partir de tal acontecimento, Galvez e Trucco tornam-se amigos e o primeiro não só se envolve com movimentos políticos como também se coroa imperador do Acre. Império que se fundamenta em orgias sexuais e bebedeiras, cujo referencial se vincula à pauta da cultura de além-mar, ou seja, em modelos europeus.

A narrativa é construída na Amazônia do século XIX, no auge do ciclo da borracha. Assim, ela dessacraliza a figura do herói clássico e forja o anti-herói personificado por elementos picarescos. Nessa perspectiva, mistura-se na narrativa a pesquisa histórica sobre o passado e traz-se à baila elementos que visam inserir o universo amazônico na literatura nacional, por meio de um projeto ficcional.

Seguindo a narrativa, Galvez consegue emprego como redator no jornal “A Província do Pará” e se torna amigo de Trucco, grande companheiro nas noites boêmias. Porém, o protagonista rouba o documento que o cônsul dos Estados Unidos havia entregado para ele. O documento revelava os planos dos Estados Unidos, que desejavam ocupar um vasto e rico território ainda pouco conhecido, o Acre, perdido entre as fronteiras do Brasil, Bolívia e Peru. O escândalo obriga Galvez a fugir da cidade, embarcando clandestinamente num navio de missionários católicos.

Dáí em diante, ele mergulha em aventuras, entra no grupo de missão científica, forma um exército de revolucionários, prende o cônsul da Bolívia e dos Estados Unidos e, por fim, é coroado Imperador do Acre, o reino tropical dos confins da selva amazônica, onde será o comandante que declara o Acre independente no momento auge do ciclo da borracha. Entretanto, o seu império entra em declínio devido à queda da borracha e o aventureiro é derrotado.

Por outro lado, a narrativa exhibe a expansão do capitalismo produzido pelo ciclo da borracha, o que ocasionou não apenas riqueza, mas, sobretudo, desigualdade social. O interesse tanto no espaço geográfico quanto economicamente na Amazônia se faz presente para dominar a produção da matéria-prima da borracha.

Segundo Perrone:

O romance, portanto, visa encontrar a totalidade “secreta” da vida, unificando todas as incongruências da situação histórica, de modo que o gênero se define pelo tipo de herói que busca na sua subjetividade, o caminho que nem o mundo dos objetos nem o das normas lhe fornecem pronto, como na epopeia (Perrone, 2003, p. 42).

Nesse sentido, diferente do herói épico, que se apropriava dos anseios da coletividade, o herói do romance é uma “figura solitária que se debate com um mundo hostil, pois sua interioridade permanece em contínua oposição a realidade exterior” (Frederico, 2015, p. 60). Por conseguinte, no romance analisado, Galvez tinha o objetivo de tomar a região do Acre do domínio dos bolivianos para incorporá-la ao Brasil:

Por cinquenta mil libras eu tinha de conquistar o Acre do domínio boliviano, declarar o território independente, formar um governo e tentar o reconhecimento internacional. Quando tudo estivesse resolvido, meu governo solicitaria a anexação ao Brasil. Minha nacionalidade afastaria qualquer suspeita de participação brasileira. Quanto à forma de governo, eles não se importavam (Souza, 2022, p. 177).

O pós-modernismo não nega a existência do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados (Hutcheon, 1991,

p. 39). Esses vestígios se transvestem em ironia, configurando a metaficção historiográfica. Nesse prisma, a importância para compreender a literatura e o mundo em que se faz a literatura ressalta quando se estuda a linguagem cotidiana. Essa linguagem endossa e sustenta estruturas de poder que naturalizam, isto é, tornam invisíveis diferentes formas de opressão.

Hutcheon afirma a necessidade eclética da terminologia que ela emprega, pois a narrativa autoconsciente gera distorções a partir de sua própria definição. Por outro lado, a metaficção tem dois maiores focos: o primeiro é sobre a sua estrutura narrativa e linguística, e o segundo é sobre o papel do leitor. Nesse viés, o romance histórico promove uma apropriação de fatos históricos definidores de uma fase da História de determinada comunidade humana. Não obstante, além de utilizar desse aspecto, esse gênero recupera o passado e reverbera-o em um futuro. Por isso, “pode se dizer sem exagerar, que na América Latina, o romance histórico não apenas explica, mas funda a identidade nacional” (Ainsa, 2003, p. 129).

No trecho a seguir, percebemos uma intervenção do narrador, no qual ele se vê compelido a corrigir discrepâncias e a esclarecer aspectos da narrativa,

Mais uma vez sou obrigado a intervir na narrativa. Em 1898 já não havia índios nas margens do baixo Amazonas. E desde o século XVIII não se tinha notícias de cenas de antropofagia na região. Nenhum branco, pelo menos por via oral, havia sido comido no século XIX. Nosso herói, evidentemente, procurou dar um melhor colorido para os dias medíocres que passou em Santarém, onde na verdade foi desembarcado com Joana, a freira sem vocação religiosa. Em Santarém ele encontrou uma missão científica inglesa e logo se tornou amigo do organizador da caravana, o dr. Henry Lust, grande naturalista e gastrônomo. O nosso herói ainda vai falar dessa curiosa personagem (Souza, 2022, p. 82).

Como se vê, a formação da identidade nacional é posta em xeque também no romance. Para ilustrar esse fato, podemos citar o momento em que ele rompe laços que o prendiam à Bolívia para futuramente anexar essa região ao Brasil. Em um dos trechos do romance, o narrador protagonista afirma: “eu estava livrando o Acre da tutela boliviana e brasileira, formando um Estado Independente, conforme o combinado” (Souza, 2022, p. 147). Dessa forma, tal como D. Pedro I, ele reproduz o grito da independência “Pátria e Liberdade! Viva o Acre Livre! Viva a Revolução!” (Souza, 2022, p. 147).

Por tal enfoque, a obra nos remete a um passado histórico, o qual nos lembra da independência do próprio país. Vale ressaltar que o personagem é coroado imperador em 14 de julho, chefe das forças revolucionárias pelo Acre independente. Diante disso, a releitura de obras literárias permeadas de um pano de fundo histórico possibilita a compreensão de momentos atuais, bem como as necessidades do presente.

Prieto (1996) observa que o romance histórico, ao apoiar-se em documentos e ao buscar tornar a história nacional mais acessível aos leitores, desempenha um papel relevante na historiografia. Ele preenche lacunas que a própria história oficial não consegue alcançar, explorando detalhes da vida privada, eventos menores e costumes. Esse pensamento sugere que, a partir dos séculos XIX e XX, houve uma mudança na abordagem literária da história. Anteriormente, a historiografia focava em fatos e datas, sem se aprofundar nas estruturas dos eventos. No entanto, questionamentos e propostas levaram a novos conceitos sobre a historiografia:

Tudo começou na primavera de 97, Mister Aria. Nós estávamos visitando as cavernas de Altamira. Observávamos aquele relicário da pintura rupestre quando nos surpreendemos com um desenho até então despercebido em seus detalhes. (Sir Henry era um grande amazonólogo. Conhecia as obras de La Condamine e Humboldt. Considerava a Amazônia como área ideal para o cultivo de palmeiras.) Sentimos que estávamos no limiar de uma grande descoberta. Naquele tosco desenho via-se claramente um artefato alado e flamejante, com a mesma silhueta do Teatro Amazonas. Reproduzimos cuidadosamente o desenho em nosso baedeker e nos asilamos durante quinze meses na Biblioteca de Londres. Saímos de lá com novecentas páginas de anotações. Estamos agora conferindo e já fizemos prospecções nos próprios labirintos do Teatro Amazonas (Souza, 2022, p. 105).

A conjuntura pós-modernista ainda é uma realidade na qual foram instaurados debates sobre questões que emergem de uma sociedade repleta de uma carga excessiva de informações. O passado sinaliza uma necessidade de ser organizado e compreendido, portanto, os recursos memorialísticos também são importantes para costurar os fios do presente. Logo, há uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente). “Eu fui derrotado pelo século XX. Sou um personagem dos oitocentos sem profilaxia e nestas folhas de papel venci minha última temporada da vida. Chegamos ao fim de minha história, queridos leitores” (Souza, 2022, p. 238).

Há no texto uma dupla conscientização, trazendo elementos históricos como o “Jornal do Pará” e o governador: “Trucco ofereceu um emprego no consulado para Luiz Galvez. Disse que era perigoso trabalhar no jornal A Província do Pará” (Souza, 2022, p. 59). Além de personagens históricos, “Trombetas, coro, banda, orquestra, bailado, não incomodavam o governador Paes de Carvalho, tão cansado de intrigas e negaças que repousava no veludo do camarote” (Souza, 2022, p. 76).

Em *Galvez, imperador do Acre*, nota-se, por exemplo, as questões de posse de terra e direitos indígenas ilustradas em suas linhas: “A tinta já anda meio desbotada por aqui e algumas

traças se locupletaram em alguns adjetivos, mas a história começa falando sobre um triângulo de terras que pertenciam aos índios Amoaca, Arara, Canamari e Ipuriná” (Souza, 2022, p. 15).

Consciente do seu papel, o narrador provoca, pede desculpas aos leitores por meio de intervenções e desvia-se de narrativas tradicionais, a fim de transformar a sua escrita de ficção e, conseqüentemente, modificar os rumos que a própria narrativa toma, como vemos no trecho a seguir:

Os leitores que me perdoem, mas furtei o passado da alacridade das memórias e da seriedade das autobiografias. Devolvo minhas aventuras como elas sempre foram: um pastiche na literatura em série, tão subsidiária e tão preenchedora do mundo. Reparti minhas sensações nestes capítulos e entrego meus passos ao rodapé imaginário de um jornal (Souza, 2022, p. 238).

Para Canedo (2017), sob o ponto de vista da literatura, e, mais especificamente do romance, a finalidade do labor, da criação estética, sobretudo da elaboração dos romances de ficção histórica, é dar ao leitor uma captação do passado e, por reverberação desta, dar a compreender, também, o presente. No que tange à recuperação do passado, a obra do amazonense Márcio Souza retrata não apenas o fato historiográfico, mas também proporciona as influências dele na vida das personagens.

Segundo White (1994), o homem também possui a faculdade de esquecer o que sabe. Uma aptidão para negar o que sabe. Nesse sentido, ele conta com uma capacidade de sonhar, de se deleitar nas imagens, e de revestir o terror, a dor e o sofrimento causados pela consciência. Ele pode evadir-se para o interior de uma metáfora e agir como se a metáfora fosse a verdade. Para o autor, lembrar é sempre lembrar algo, um ato de vontade com um propósito, um fim ou um objeto. O homem resolve lembrar de um modo determinado e, desse modo, demonstra sua atitude a respeito de si mesmo de modo destrutivo ou construtivo. Um olhar para o passado é um modo de definir seu presente e futuro, configurando-se um ato preparatório.

Para evocar seu próprio passado, o indivíduo necessita recorrer às memórias de outras pessoas. A memória individual pressupõe um contexto social mais amplo, o que invalida a visão simplista da memória coletiva como mera síntese ou construção derivada das memórias individuais. Nessa dualidade, Maurice Halbwachs propôs uma distinção entre memória interna e externa ao indivíduo, entre memória pessoal e memória social. Além disso, ele destaca a relevância da diferenciação entre “memória autobiográfica” e “memória histórica”. Essa última representa uma especificação transitória da memória coletiva, situando-se fora do indivíduo, objetivada e compartilhada socialmente.

Dessarte, para Rocha e Pantoja (2005), a memória histórica é incorporada à obra *Galvez, imperador do Acre* para além de registrar o passado, explorar o que ainda nos perturba. A sátira, ao ridicularizar e criticar, revela aspectos persistentes da sociedade e o seu alvo é sempre moral:

A sátira seria, assim, instrumento de “presentificação” desse passado. Uma vez que só rimos daquilo que ainda nos incomoda, podemos observar que a memória histórica é trazida para dentro da ficção não só para dar testemunho de um passado findo, acabado, mas para falar do que, nesse passado, ainda nos incomoda porque perdura até hoje (Rocha; Pantoja, 2005, p. 141).

Considerando que a memória histórica desempenha um papel fundamental na compreensão do presente e no planejamento do futuro, podemos relacioná-la aos conceitos da metaficção historiográfica. Não obstante, essa reflexão nos alerta sobre a necessidade contínua de preservar e reinterpretar a nossa compreensão do passado. No entanto, a metaficção historiográfica vai além, problematizando personagens e eventos históricos ao questionar as narrativas estabelecidas. Assim, a memória histórica se torna um recurso dentro dessas obras ficcionais, contribuindo para uma preservação mais adequada e reflexiva.

Sobre o autor em questão, assim como Gunter Pressler (2016) caracteriza a reminiscência em Dalcídio Jurandir, “tirar do esquecimento da história da literatura, da história dos vencedores, a história dos vencidos (Walter Benjamin),” quer dizer, um autor chamado “regionalista menor”; Márcio Souza também pode ser compreendido sob esse viés. Dessa forma, cabe refletir a despeito disso, afinal:

O que diferencia uma grande obra literária de uma obra menor? Certamente em primeiro lugar a sua sobrevivência. Mas o que segura a sua sobrevivência? Muitas narrativas orais, canções populares e poemas recitados sobrevivem de geração em geração pelo fato da tradição oral. Uma obra escrita, tanto um poema épico quanto um romance/novela de cavalaria sobrevive como artefato (livro) e como referência em poéticas e histórias da literatura; sobrevive pelo fato simples da releitura em que o leitor posterior da obra descobre mais afinidade com a obra do que o próprio contemporâneo da obra ou, em outras palavras, o avanço histórico e suas mudanças culturais, técnicas e sociais permitem o leitor posterior compreender neste seu instante a genialidade daquela obra, sua vanguarda desconhecida (Pressler, 2016, p. 11).

O cânone literário e as obras-modelo, valorizadas ao mesmo tempo em razão da unicidade da sua forma e da universalidade do seu conteúdo, destinadas a serem imitadas de maneira fecunda (Compagnon, 2010), passam a ser questionados na pós-modernidade. Sua valorização é posta em xeque, uma vez que há um grande número de obras literárias publicadas, abrigando perspectivas que não são protagonizadas nas obras ficcionais canônicas, que exclui

as vozes não europeias. Dessa forma, há a ampliação do escopo da literatura, incluindo formas orais, cantigas, expressões culturais, mitos, entre outros.

Convém salientar que o momento histórico — a integração do Acre no final do século XIX — interfere na vida das personagens ao ponto de reverberar a disputa de fronteiras, que eram cobiçadas por bolivianos, brasileiros e americanos. Não obstante, esse fato tece o sentido da obra ficcionalizada e há a totalidade, uma vez que o pano de fundo não é estático.

Sendo assim, a metaficção textualmente autoconsciente pode nos ensinar não só a respeito do *status* ontológico da ficção, mas também sobre a complexidade da natureza da escrita. Ainda é possível acrescentar que a atual autoconsciência formal e temática da metaficção é paradigma da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, no qual a autorreferência é um processo de espelhamento infinitamente frequente.

Por fim, o romance do autor amazonense desenvolve elementos caracterizadores que vão ao encontro de teorias do romance histórico e da metaficção historiográfica. Entretanto, sua desconstrução narrativa, seu uso frequente do humor e da paródia, questionam a historiografia oficial. Portanto, no plano ficcional, é promovido uma atividade crítica e contestatória sobre esse mesmo discurso, uma vez que não o assimila como verdade preestabelecida, mas sim como forma de elucidar o passado.

Em síntese, esse subcapítulo não aponta um molde historiográfico, uma vez que não discute sobre como se escreve a história, ou seja, não trata de um meta-discurso. Entretanto, aborda modelos narrativos repletos de interpretações ideológicas para que a história seja corrigida, completada ou revisitada. Dessa forma, utiliza-se de fatos históricos dentro do gênero romance para constituir um pano de fundo sobre esses determinados registros historiográficos aliados com elementos ficcionais.

3.3 A metaficção em *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires

Balada da Praia dos Cães, de José Cardoso Pires, é um dos romances que mais se destaca em Portugal por tratar de um fato ocorrido e levantar um cenário no qual o leitor é levado a desviar-se da violência ou da “fidelidade histórica e a liberdade ficcionante” (Lepecki, 2012, p. 77). Isso ocorre pois o leitor acompanha a dinâmica da escrita, do reescrever da história por meio das personagens, sobretudo por fazer alusão às lacunas deixadas pelas histórias, assim, a metaficção historiográfica permite que o leitor possa relacioná-la à ficção.

José Cardoso Pires, escritor português nascido em 1925, na região de Vila de Rei, foi uma das grandes figuras da literatura portuguesa do século XX, sendo um romancista conhecedor da história de seu país. Mesmo não se fixando em um único gênero textual específico, ele também fez uma participação no neorrealismo português, embora haja divergências sobre isso. Todavia, supostamente, tal participação teria durado até meados de 1974, correlacionada com o fim da Ditadura Salazarista.

Um dos marcos de sua vida foi a sua participação como ativista no regime autoritário de Salazar por meio de suas obras do século XX, as quais possuem um tom crítico-político. O autor discutia questões opressivas relacionadas à época, como a censura e o silenciamento de mídias, além da repressão a opositores e minorias da sociedade. A exemplo disso, duas obras estão relacionadas à ditadura militar portuguesa: *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães*. Tais observações serão importantes para uma melhor compreensão das obras de Cardoso Pires e de sua trajetória na literatura.

Logo após a Revolução dos Cravos, em 1974, que foi um acontecimento democrático que tirou os militares do poder, Cardoso Pires retornou a Portugal um ano depois, já em 1975. A convite da recente instaurada democracia portuguesa, o escritor é enviado às instituições educacionais brasileiras a fim de explicar como ocorreu o processo de redemocratização lusitano. Em seguida, há o lançamento de seu primeiro romance pós-revolução, o aclamado *Balada da Praia dos Cães*, lançado em 1982, ainda no tema da ditadura militar.

O escritor português é considerado mutável em relação às suas obras, nunca seguindo um padrão esquematizado ou planejado. De acordo com Adriano Pereira Bastos, a “escrita de José Cardoso Pires pode ser reconhecida tão logo se inicie a leitura de um de seus textos, porque o autor foi capaz de criar um estilo próprio. [...] José Cardoso Pires não repete fórmulas.” (Bastos, 2009, p. 18).

Sob essa ótica, é indiscutível a influência da sociedade portuguesa da época nas produções de Cardoso Pires, pois ele costumava tratar de temas sensíveis daquele contexto sociocultural, não medindo esforços para discuti-los e dissecá-los. Por esse motivo, o período que compreende os anos da ditadura nacional (1926-1933) e o Estado Novo (1933-1974) são importantíssimos para captar as nuances que existem entre: ler suas criações sem um olhar histórico-social e lê-las possuindo tal visão. Consoante Izabel Margato (2006, p. 198) “o projeto de criação literária do autor só pode ser pensado como um processo articulado às questões sociais e políticas do seu tempo e, fundamentalmente, do seu país.”.

Ironicamente, já no início de sua carreira literária, a sua primeira publicação autoral de um livro chamado *Os Caminhoneiros e Outros Contos* (1949) foi retirada de circulação pelo

regime. Ademais, no início dos anos 50, ele foi detido pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), umas das, se não a maior, antagonista de *Balada da Praia dos Cães*, depois de ter tido sua coletânea de contos *Histórias de Amor* (1952) apreendida pela PIDE. Essa instituição era a polícia que reproduzia os ideais de Salazar, tanto nas questões morais (família, papel social da mulher, sexualidade), quanto nas de cunho político (defesa nacional, dissidência interna, anticomunismo, censura, entre muitos outros).

Vale ressaltar que nesse período, Cardoso Pires, obrigado pela intensa repressão política contra intelectuais, partiu de Portugal para o Brasil e passou cerca de cinco meses no Brasil. Ainda no país sul-americano, dedicou-se a escrever para a revista “Sr.” (1959-1964), usando vários pseudônimos para que a Polícia Internacional e de Defesa do Estado ou outros colaboradores de Salazar no Brasil não o achassem.

Sucessivamente, na década de 1960, publicou *Hóspede de Job* (1963), homenagem para seu irmão morto em serviço militar, o qual lhe rendeu o seu primeiro, de muitos, prêmio literário: Prémio Camilo Castelo Branco, pela Sociedade Portuguesa de Escritores, em 1964 (*O Hóspede de Job*). Posteriormente, logo em 1968, Cardoso Pires lança o célebre *O Delfim*, considerado o seu *magnum opus*, o qual também lhe rendeu polêmicas sociais, pois o tal livro falava sobre temas problemáticos para a época, como: homossexualidade, traição e incesto.

O livro de 1982, *Balada da praia dos Cães*, é uma história que conta outra história, já que o crime em foco na trama ficou conhecido na realidade como “Crime da vivenda de Verde Pino”. Tal acontecimento norteia o romance que, de forma documental, apresenta suas nuances e teorias ao leitor. Novamente, como em *O Delfim*, o escritor usa da situação como uma forma de retratar algo paralelo, mas que, ainda assim, aproxima-se da realidade e dos acontecimentos reais. Tais paralelos possuem grande teor político-social, como: a fetichização e o abuso físico ou mental da mulher; as táticas traiçoeiras que a PIDE usava para alcançar os seus objetivos, desde tortura, até queima de arquivos; a sociedade militarista e conservadora em que Portugal se situava na época, entre muitos outros.

Balada da praia dos cães traz o gênero policial em seu bojo, pois a narrativa apresenta um crime, bem como os seus desdobramentos. Pires articula a narrativa e constrói a relação detetive, crime e narração. Esse romance português é construído a partir de um relato de um jovem condenado a uma pena maior pelo assassinato de um ex major do exército português, Luís Dantas Castro. O autor, tendo como base tal depoimento, constrói seu texto tecendo, a partir da verossimilhança, uma narrativa que transita entre o fato e a ficção. O texto trata da investigação sobre o assassinato do major do exército na época da ditadura salazarista, pautando-se em farta documentação: relatórios, depoimentos de prisioneiros e testemunhos.

Observamos que o texto é construído a partir do romance de Mena, amante do major Dantas, e seus comparsas, que tramam um golpe contra a ditadura salazarista. Assim, ocorre o assassinato do major pelos seus próprios camaradas, que alegaram insanidade mental como justificativa para o ato.

Hutcheon (1991) reitera que a metaficção historiográfica é uma nova maneira de narrar o passado devido a sua intensa autoconsciência em relação à maneira como tudo isso é realizado. A estudiosa defende que os protagonistas que se desviam do convencional têm influenciado significativamente a fusão do pensamento ideológico com a expressão estética, uma vez que o pós-modernismo procura superar a dicotomia tradicional de “centro/periferia” e “eu/outro”. Vejamos,

A partir da perspectiva descentralizada, o marginal e aquilo que vou chamar de “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido” (Hutcheon, 1991, p. 29).

A estudiosa canadense ressalta a importância da metaficção historiográfica como um meio de empoderar vozes “ex-cêntricas”, reescrevendo a história sob a perspectiva das minorias que foram reprimidas por ideologias hegemônicas. Dessa forma, surgem os diversos tipos de discursos, independente do gênero. Essa ação visa à descentralização do sujeito, de forma a instaurar a polifonia no discurso. Ainda como lembra a pesquisadora, os protagonistas podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional e neles há uma “pluralidade e reconhecimento da diferença; o ‘tipo’ tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia” (Hutcheon, 1991, p. 15).

Ao ler o romance *Balada da Praia dos Cães*, o leitor está diante de uma proposta de reelaboração do passado permeada pela ditadura de Salazar. Tem-se, portanto, um crime que abalou a opinião pública portuguesa, o qual chegou às mãos de Cardoso Pires por meio de um diário do médico acusado na prisão. Dessa forma, percebe-se que o autor encontrou um meio para colocar em destaque as narrativas escritas pelos excêntricos, aqueles que estavam nas prisões ou no exílio. O cenário muda de perspectiva quando é utilizado um narrador que elabora sua narrativa a partir de sua experiência. No que tange a essa experiência, nota-se que os autores desenvolvem suas narrativas a partir de um processo em que entrelaça a sua experiência de vida e a consulta de documentos, bem como o estudo da própria historiografia.

Hutcheon afirma que a procura por novas formas de enxergar a história além da dominante faz parte das novas perspectivas do pós-modernismo, pois ele “questiona e

desmistifica esses sistemas que unificam visando ao poder” (Hutcheon, 1991, p. 237). Nesse sentido, dá-se notoriedade à ditadura salazarista, recontextualizando-a e confrontando-a.

A memória possui um papel importante para revisitar o passado, uma vez que ela se nutre das lembranças que carregamos. Pode-se conhecer outras versões de eventos passados por meio de outras perspectivas, sobretudo da construção da memória coletiva. De acordo com Halbwachs (2013), nossas lembranças têm uma dimensão coletiva e são reavivadas por outros, mesmo quando se trata de eventos nos quais fomos os únicos envolvidos ou objetos que apenas nós vimos. Dessa forma, a ditadura salazarista pode ser observada por meio de muitas interpretações presentes em textos, sobretudo romances.

O escritor Cardoso Pires transita na fronteira entre ficção e história, passado e presente ao utilizar a literatura como uma importante ferramenta para reconstruir o episódio da ditadura em Portugal. Para compreender o passado, em *Balada da Praia dos Cães*, a memória histórica atua como um portal para o passado, permitindo-nos entender o presente. Halbwachs (2013) diferencia a memória histórica da memória coletiva, salientando que enquanto a primeira é construída de forma deliberada, com uma linguagem acessível e ensinável, voltada para desempenhar funções sociais práticas, a segunda surge de maneira anônima e espontânea, transmitida principalmente oralmente.

A metaficção historiográfica, por sua vez, revisita os intertextos tanto da história, quanto da literatura. Tal viés, ao entrelaçar fato e ficção de maneira intencional e crítica permite que esse gênero pós-moderno seja categorizado de diversas formas, conforme sua abordagem em relação à história e à narrativa. Algumas obras podem enfatizar a ironia e a autorreflexividade, enquanto outras podem se dedicar à exploração da ‘quase história’ ou da ‘anti-história’, desafiando as narrativas históricas convencionais e amplificando as vozes marginalizadas.

Na narrativa, é possível ter acesso às cartas, aos jornais da época, aos arquivos policiais, aos autos, aos relatórios, aos cartazes, entre outros gêneros textuais, que se entrelaçam em prol de uma reconstrução de um assassinato visualizado de maneira entrecortada. Isso porque desenvolve uma linha narrativa a partir do início da investigação do chefe da Brigada, Elias Santana, em função da descoberta do cadáver e que se entremeia aos acontecimentos passados.

No início da obra, um cartaz é exemplificado da seguinte maneira: “ PORTUGAL, Europe’s Best Kept Secret, FLY TAP (Pires, 2009, p. 35)”. Esse slogan enaltecendo o país como o segredo mais bem guardado da Europa, em outras palavras, um lugar muito bom que poucas pessoas conhecem, é usado de maneira irônica. A frase publicitária faz referência a um anúncio de viagens da TAP Air Portugal, principal companhia aérea de Portugal, fundada em 1945 e com sede em Lisboa, promovendo Portugal como um destino turístico, talvez pelo

charme, cultura e significado histórico que escapam das multidões. No entanto, dentro do contexto do romance, esse slogan destaca o forte contraste entre a imagem apresentada aos turistas e a realidade política opressiva sob a ditadura de Salazar. Ressalta-se a ironia da situação, no qual o verdadeiro estado do país está escondido atrás de uma fachada de beleza e tranquilidade. Logo, essa justaposição serve para criticar o regime e as suas tentativas de mascarar a dureza da vida em Portugal naquela época.

Percebe-se que países que foram colonizados tendem a escrever uma literatura de resistência, reivindicação, enquanto Portugal, por exemplo, reconta sua história após o movimento de 25 de abril: “leva Elias e adjunto para uma sala de visitas que tem cus de granada a servir de cinzeiros e um retrato de Salazar ao lado do estandarte do quartel. Chama-se ‘Sala Major Marques Maria’ , conforme podem ler na placa que está na parede.” (Pires, 2009, p. 40).

Um outro mecanismo usado no processo de transfiguração das notícias converte a fotografia do jornal em escrita e, assim, joga com os subtítulos. Ademais, outras notícias e acontecimentos da época, bem como as propagandas, são citados no romance a fim de atuar de forma irônica nessa composição entrecortada:

IDENTIFICADA A VÍTIMA

Trata-se do ex-major do Exército Luís Dantas Castro que em Dezembro passado se tinha evadido do Forte da Graça, em Elvas, onde aguardava julgamento por participação num abortado golpe militar (Pires, 2009, p. 43).

Sob o prisma da metaficção, um dos aspectos analisados pela pesquisadora Zênia de Faria diz respeito ao leitor: “Uma das grandes diferenças entre a proposta de Hutcheon e as de outros teóricos é sua insistência na participação do leitor, como característica da metaficção. Aliás, para ela, tal participação seria o marco diferenciador entre a metaficção contemporânea e a metaficção existente anteriormente” (Faria, 2012, p. 245).

Nesse sentido, já não cabe delegar o sentido do texto para o autor. Compagnon (2010) sublinha que esse aspecto foi predominante na visão antiga. Todavia, na concepção contemporânea, o leitor atua como árbitro na significação literária. O texto, portanto, não é mais considerado simplesmente um meio de acessar o autor.

Com a noção da “morte do autor” (Barthes, 2004), advém a polissemia textual, elevando o papel do leitor na interpretação da obra:

A antiga ideia corrente identificava o sentido da obra à intenção do autor; circulava habitualmente no tempo da filologia, do positivismo, do historicismo. A ideia corrente moderna (e ademais muito nova) denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra; o formalismo russo, os *New Critics*

americanos, o estruturalismo francês divulgaram-na. Os *New Critics* falavam de *intentional fallacy*, ou de “ilusão referencial”, de “erro intencional”: o recurso à noção de intenção lhes parecia não apenas inútil, mas prejudicial aos estudos literários (Compagnon, 2010, p. 47).

Compagnon (2010) menciona que o conflito ainda se estende quanto aos adeptos de que a interpretação literária deve ser procurada no texto. Contudo, o teórico, para escapar dessa alternativa conflituosa, sendo uma terceira via hoje muitas vezes privilegiada, aponta o leitor como critério de significação literária.

O romance teve sua estrutura modificada e com isso o leitor tem papel ativo na decodificação do texto, uma vez que ele organiza os fatos que lhe são concebidos. O leitor deve ser capaz de identificar a paródia para que ele não a naturalize no texto. Em *Balada da Praia dos Cães*, o leitor tem um papel fundamental de também fazer o papel de detetive e acompanhar Elias na reconstrução do crime. À medida que ele persegue os protagonistas do romance, o leitor também explora metonimicamente a sociedade portuguesa nos últimos anos da ditadura.

Hutcheon menciona a respeito da cooperação entre escritor-leitor que o leitor, muitas vezes, é levado a estabelecer uma ponte entre o seu próprio mundo e o universo ficcional. Ele deve reexaminar e reavaliar a sua relação com o texto e rever toda a literatura, no sentido de reciclar todos os textos já lidos. Dessa forma, o texto lido é mais “produzido” do que “consumado”. O mesmo esforço que o leitor deve empreender para decifrar o texto, o autor também o tem para cifrá-lo. O resultado não é simplesmente comunicar uma mensagem, mas incitar o leitor a produzir significado e ordem.

uma vez que, tendo sido posta de parte a hipótese de crime sexual a princípio admitida, todos os indícios recolhidos, indicam estar-se em presença de um assassinio político. O fato de o cadáver ter sido calçado com os sapatos trocados é por si só revelador, pois constitui uma prática de execução dos traidores entre os grupos clandestinos. (Pires, 2009, p. 12).

O excerto acima exemplifica como a narrativa joga com a probabilidade de tratar de um crime político, ao contrário dos jornais que vinculam a morte do Major Dantas Castro ao Partido Comunista, o que atende às diretrizes políticas do período salazarista, pois, ao governo, interessava, por um lado, aumentar a repulsa da população pelos comunistas e, por outro, afastar a possibilidade de o assassinato ter sido conduzido pela polícia política, implacável para com todos aqueles que contestavam o regime.

Educado em ambiente católico foi, quando estudante, filiado no Centro Académico de Democracia Cristã. Nas Forças Armadas não manifestou preocupações políticas até que, indignado com a subserviência imposta ao Povo e ao Exército pelo

totalitarismo salazarista, participou, com dezenas de camaradas e civis, num levantamento militar, em virtude do qual foi preso e detido na Casa de Reclusão da Trafaria. Comportou-se com brio e dignidade, reagindo às interferências da Pide no processo. Transferido para o Forte da Graça, em Elvas, logrou evadir-se dali na companhia do alferes-miliciano, arquitecto Renato Manuel Fontenova Sarmento. (Pires, 2009, p. 73)

No trecho acima, temos a trajetória do Major, que foi educado em um ambiente católico. Embora não tenha demonstrado preocupações políticas, suas perspectivas mudaram quando ele ficou indignado com a submissão imposta ao povo e ao exército pelo regime totalitário salazarista.

Por outra perspectiva, Melo e Aguiar (2009) analisam as personagens como detetives, policiais e políticos em *Balada da praia dos cães*. De acordo com as estudiosas, “esse período de trevas foi vivido pelas três pessoas que permaneceram na casa da Vereda junto ao Major Dantas C. O macrocosmo (Estado português) reproduziu no microcosmo (a casa da Vereda) o mesmo terrorismo.” (Melo; Aguiar, 2009, p. 437). E ainda complementam que “O Major Dantas C. era, na verdade, o Castro, mas também o castrador – por isso o clima de terrorismo.” (Melo; Aguiar, 2009, p. 437). Pode-se notar ainda que Major Dantas era um homem destemido, de inteligência imaginativa, que objetiva organizar um movimento revolucionário clandestino, que seria apoiado por personalidades políticas e militares.

O narrador inicialmente observa e detém controle sobre as personagens e sobre a trama que cria. Contudo, esse controle começa a diminuir, questionando sua autoridade. Ele revela uma consciência do poder da linguagem na literatura. Os períodos curtos, as frases fragmentadas, as reticências, os pensamentos entrecortados, as metáforas e os destaques em letras maiúsculas podem ilustrar essa consciência crítica do narrador, como se ilustra a seguir:

Que está cada vez mais mula-de-enterro, o Diário de Notícias. Cada vez mais correio de mortos. Já não é só a página das cruces, missas do sétimo dia, Agência Magno e etecetera, é a VELADA AO SOLDADO DESCONHECIDO, Mosteiro da Batalha, é A REVOLTA NA ÍNDIA, Naufrágio de Goa, eterna saudade, é o PRESIDENTE THOMAZ, outro porto. Cemitério impresso, pura e simplesmente cemitério impresso tudo aquilo. E o Thomaz em foto a duas colunas parece um pênis decrépito fardado almirante. Há ainda o Chessman, o Chessman na cadeira elétrica, últimos parágrafos; e há outro terramoto anunciado para Agadir, se os sismólogos cumprirem; e desastres na estrada, São Cristovão não pode estar em toda parte (Pires, 2009, p. 152).

No excerto mencionado, o narrador utiliza ironia e sarcasmo ao referir-se ao jornal *Diário de Notícias* como um “cemitério impresso”. Ao revisitar o passado, o texto evoca referências a eventos históricos, como a Revolta na Índia e o Naufrágio de Goa. A linguagem provocativa destaca-se pela sua negatividade, expressando descontentamento com o conteúdo

publicado. Além disso, o trecho incorpora intertextualidade ao mencionar Caryl Chessman, condenado à morte por uma série de crimes em janeiro de 1948, em Los Angeles, e também os acidentes de trânsito e a menção a São Cristóvão, padroeiro dos motoristas e viajantes.

Balada da Praia dos Cães transporta o leitor para as trevas do salazarismo, onde a censura e o terror corroem e destroem a vida das pessoas. O leitor é o elemento no qual a unidade do texto se produz no seu destino, não na sua origem, que por sua vez, favorece a polissemia do texto.

Consoante a Gomes (1993), podemos notar que ao se libertar da tirania de uma ideologia política, o romance português contemporâneo ganha ressonâncias muito mais amplas. Isso porque se torna livre para investigar o fenômeno da alienação e da opressão em diferentes situações. São os casos, por exemplo, de Almeida Faria e António Lobo Antunes, que se tornam críticos não só da ditadura salazarista, como também da Revolução de 1974, quando esta começa a mostrar suas fissuras, e ainda de Teolinda Gersão, que extrapola a sua crítica aos problemas de luta de classe ou de problemas socioeconômicos.

3.4 Uma proposta de categorização das obras sob a perspectiva da Metaficção Historiográfica

Hutcheon (1991) comenta que o pós-modernismo na literatura de hoje é geralmente caracterizado por uma intensa autorreflexividade e intertextualidade abertamente paródica. Na ficção, isso significa que geralmente é a metaficção que é equiparada ao pós-moderno. Dada a escassez de definições precisas dessa designação de período problemático, a teórica canadense comenta que tal observação é frequentemente aceita sem questionamento. Considerando a precisão e a coerência, é relevante incluir uma dimensão igualmente autoconsciente da história.

A despeito da metaficção historiográfica, Hutcheon reitera que esse é como os romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e, mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos. Ela percorre o passado, dialoga com o presente, questiona certezas e desafia as convenções literárias e históricas, criando uma tensão entre a literatura e a interpretação do passado.

Dessa forma, nota-se que além de refletir sobre a sua elaboração artística, questiona o passado, bem como as verdades postas nos discursos oficiais. Ademais, tal gênero usa o acontecimento histórico ou personagens históricos, que por sua vez, questionam a sua

elaboração artística, mostrando o desnudar do texto e seus artifícios. Logo teríamos aqui a metaficção que dialoga com o leitor.

Nos romances metaficcionais, contar uma história não se limita apenas à exposição dos fatos, mas sobretudo ela se define pela maneira como a história é narrada. A forma como os eventos são revelados, a organização dos acontecimentos e a escolha das palavras utilizadas na narrativa desempenham um papel fundamental nesses tipos de textos.

Portanto, o narrador mostra-se consciente de sua atuação no processo artístico-criativo. Sua composição reconhece seus artifícios, desarmam a crítica, antecipando-a; “adulam o leitor tratando-o como intelectualmente igual, suficientemente sofisticado para não ser derrubado pela assunção de que um trabalho de ficção é antes uma construção verbal do que uma fatia da vida” (Lodge, 1992, p. 207).

A metaficção historiográfica envolve múltiplos agentes da comunicação. Trata-se de um ponto de encontro tanto com esses agentes, como com os diversos contextos envolvidos. Acerca desse aspecto, Lopes comenta:

A metaficção historiográfica é considerada como a intersecção entre produtor, texto e receptor, constituindo-se os contextos social, ideológico, histórico e estético. Consequentemente, ela ultrapassa a autorreflexão e situa o discurso em um sentido mais amplo, uma vez que é fundamentalmente irônica e crítica em relação ao passado e presente. Entendemos que a metaficção historiográfica subverte a história pela ironia, não pela rejeição. A metaficção é uma reelaboração crítica, pois é esse o papel fundamental da paródia. Contudo, há primeiramente a inserção e só depois a inversão. Na maior parte dessas escritas, é a narrativa que constitui o foco central, e essa serve como desafio, uma vez que mostra a diferença e não a homogeneidade (Lopes, 2013, p. 117).

Dessa forma, essa forma de ficção transcende a simples autorreflexão. Ela adota uma postura simultaneamente irônica e crítica em relação aos discursos estabelecidos. A utilização da ironia não implica uma rejeição da história; mas sim um mecanismo de subversão. A metaficção historiográfica não se limita a parodiar os eventos históricos; ela empreende uma reelaboração crítica da história, propondo novas interpretações e compreensões.

No núcleo da metaficção historiográfica reside a preeminência da narrativa, elemento fulcral para a vasta maioria das obras pertencentes a este gênero. A narrativa é empregada como um vetor de desafio intelectual, enfatizando a multiplicidade e a heterogeneidade em detrimento de uma perspectiva uniforme e indistinta da história. Assim, a metaficção historiográfica estende um convite aos leitores para que percebam a história não como um compêndio estático e imutável, mas sim como um constructo passível de ser incessantemente questionado, reinterpretado e assimilado sob prismas renovados e diversificados.

Nesse retorno ao passado, emerge um processo de reinterpretação da história, por meio da ficção, com uma perspectiva renovada que propicia a revelação de episódios desconhecidos. Esse enfoque desafia os discursos convencionais. Nesse contexto, os marginalizados, previamente silenciados pela esfera historiográfica, subvertem o gênero e utilizam a matéria histórica, parodiando-a e utilizando mecanismos tais como a ironia, a paródia e a intertextualidade. Isso pressupõe que a narrativa seja tecida pelo avesso para que o leitor possa fazer parte do tecer da história e corroborar a ideia de que a paródia parece ter se tornado “a categoria” daquilo que a teórica canadense chama “de “ex-cêntrico”, daqueles [tipos] que são marginalizados por uma ideologia dominante” (Hutcheon, 1991, p. 58).

Cabe ressaltar que os livros *Balada da Praia dos Cães* e *Galvez, imperador do Acre* já começam subvertendo o gênero, pois ambos mostram o desfecho no início da história. Já em *O Alegre Canto da Perdiz*, a subversão ocorre por meio de *flashes* da narrativa. Cabe frisar que os três textos possuem um caráter de verossimilhança, pois foram construídos com bases historiográficas.

No contexto da pós-modernidade, houve um movimento significativo para realçar as vozes anteriormente marginalizadas, reposicionando-as no cerne das narrativas contemporâneas. Essa transição é frequentemente marcada pela emergência de discursos que, empregando a ironia, procuram subverter as concepções históricas tradicionais. Ademais, esses discursos incorporam uma dimensão crítica, particularmente em relação às narrativas nacionais de países que experimentaram transformações substanciais, reavaliando e questionando as interpretações convencionais dos eventos históricos.

Paulina Chiziane, renomada escritora moçambicana, destaca-se não apenas por conferir voz a personagens excêntricas, mas também por destacar em suas obras um leque de temas pertinentes e críticos em prol das complexidades de Moçambique, sua nação de origem. Sua literatura é um prisma através do qual se vislumbram as nuances culturais, sociais e políticas intrínsecas ao contexto moçambicano:

Paulina Chiziane, em seus livros, explora temas relacionadas à vida da mulher africana, em que, com um corte de ironia vincado na descrição de modos de vida e de visões restritivas que ainda se tem sobre a mulher, termina por expandir esse universo na perspectiva crítica dos acontecimentos que têm forjado a história de Moçambique (Macêdo; Maquêa, 2007, p. 09).

O trecho abaixo discute a ironia da mudança de atitude em relação a uma língua anteriormente rejeitada, mas que agora é valorizada, bem como as consequências do

colonialismo, que se manifestam na persistência de estruturas de poder e na influência de práticas e idiomas coloniais:

— Veja só a ironia desta vida, José. É a língua antes rejeitada que se busca e se acarinha. Nós os assimilados remetemos o povo ao sofrimento. Facilitamos a opressão, o exílio, a deportação. O povo lutou, resistiu e a terra é livre. Quando tudo estava pronto, assaltamos de novo o comando. São os nossos filhos, nós, os assimilados, que lideram a vida com o saber e a língua dos marinheiros (Chiziane, 2018, p. 330).

A personagem discorre com José acerca do paradoxo linguístico que, inicialmente, foi repudiado pelos indivíduos assimilados; todavia, observa-se uma inversão quanto à sua função, haja vista que, atualmente, a língua é prestigiada e almejada. Os “assimilados”, isto é, aqueles que adotaram a cultura do colonizador, reconhecem que essa incorporação facilitou a opressão e a subjugação do povo original. Entretanto, após a luta e resistência desse povo, a terra alcançou a liberdade. De maneira intrigante, observa-se que os descendentes desses indivíduos, aqueles que foram educados sob a égide do saber e do idioma do colonizador, tornaram-se os protagonistas na liderança da nação emancipada. Tal fenômeno indica a perpetuação de um ciclo de domínio e influência emanados da cultura do colonizador, persistindo mesmo subsequentemente ao advento da independência.

Como é retratado no romance, há um cruzamento de uma memória histórica oficial com as memórias da personagem. De acordo com Silva (2012), a política de assimilação foi uma tentativa da França e de Portugal de destruir a tradição cultural de suas colônias africanas e, através da europeização, formar uma elite negra privilegiada por colaborar com os colonizadores.

O continente africano é marginalizado. Jane Tutikian (2006), escritora brasileira, apresenta uma ampla revisão dos pressupostos teóricos acerca da identidade e nacionalidade, tendo como foco as literaturas das ex-colônias portuguesas na África. Nesse livro, a autora destaca que o processo utilizado pelo imperialismo português na África envolveu a imposição da cultura portuguesa em detrimento da história africana. Essa superposição, como ela denomina, ocorreu por violência implícita (a catequese) e explícita e fez da língua sua ferramenta de doutrinação ideológica. Contudo, a língua escrita acabou por se tornar um meio de adquirir conhecimento e, conseqüentemente, um instrumento de insurgência que desafiou o domínio colonial.

No livro *O alegre canto da perdiz*, José dos Montes renuncia a sua língua para se tornar um assimilado:

— Eu juro — repetia.

— Juras abandonar essas crenças selvagens, a língua atrasada, e a vida bárbara?

— Sim, eu juro.

— Bom rapaz. Agora assina aqui.

José assina o documento que o transforma em assimilado. Mesmo sem ler. As suas capacidades didáticas não lhe permitiam semelhante luxo. Assinou apenas. Embasbacado aguarda os resultados, os novos mandamentos que não demoraram a vir. (Chiziane, 2018, p. 114-115)

Na metaficção historiográfica, observa-se que a paródia e a ironia são os recursos mais utilizados, pois cruzam com o sentido de refletir e a recusa em aceitar as respostas convencionais para as grandes questões humanas. Além disso, esse gênero desempenha um papel didático, uma vez que, ao permitir um diálogo individual e criativo com a história, oferece maneiras de reinterpretar o passado instaurado com múltiplos significados. Consoante a isso, a comparação com a história é posta para os leitores para se conscientizarem sobre as armadilhas do discurso científico, bem como incentivá-los a uma postura crítica em relação à opinião predominante.

Obras como a de Paulina Chiziane, sobretudo, *O alegre canto da perdiz*, chamam a atenção por mostrar os excêntricos narrando e emitindo a sua voz dentro do texto. Essa que, por muitas vezes, foi silenciada na história. Além de permitir uma releitura crítica sobre a realidade moçambicana, proporciona uma reflexão sobre a realidade atual, como demonstra a passagem a seguir:

Os marinheiros civilizavam o povo arrancando-lhes os olhos da cara. Cristianizavam fornicando as mulheres nas matas. Construíram o novo mundo com espadas, canhões e chicote. Pacificaram a terra arrancando a língua da boca. O chefe dos marinheiros gritava aos quatro ventos: esse é ladrão, prendam-no. Esse é forte, acorrentem-no, vendam-no. Esse é teimoso, matem-no. Esses são venenosos, são lúcidos, pensam, conspiram, alcoolizem-nos. São todos vaidosos, preguiçosos, vadios, mentirosos, escravizem-nos (Chiziane, 2018, p. 66).

A metaficção historiográfica surge para mostrar a outra perspectiva que não seja das narrativas de grandes eventos e dos feitos de grandes homens. A pluralidade discursiva ocasiona a dispersão do centro da narrativa, seja histórica ou fictícia. Agora o excêntrico, o marginal, passa a receber a atenção (raça, etnia, sexo classe, orientação sexual). O diferente passa a ser valorizado para mostrar outras perspectivas sobre um determinado evento. Por outro lado, os personagens universais são parodiados.

A subversão do texto não vem apenas em formato diferente para modificar as estruturas antes formalizadas, mas também para inserir outros gêneros dentro do texto. Podemos perceber,

por exemplo, que no romance de Chiziane, “as tramas que se cruzam são narradas em tom de fábula e conto oral, entretanto sem a ingenuidade ou simplificação no modo fabular.” (Pujol Filho, 2018, p. 01). A despeito do conto, há uma grande referência ao gênero, sendo a expressão “era uma vez”, mencionada sete vezes no texto, como mostra a seguir:

Era uma vez...

No princípio de tudo. Homens e mulheres viviam em mundos separados pelos Montes Namuli. As mulheres usavam tecnologias avançadas, até tinham barcos de pesca. (Chiziane, 2018, p. 17, grifo nosso)

[...] Era uma vez.

O preto e o branco amavam loucamente a mesma mulher. Colocaram no desafio nomes como honra, virilidade, para camuflar a cobiça, e ambos a disputavam como um troféu. (Chiziane, 2018, p. 46, grifo nosso)

A história de José começa assim. Que não é a melhor maneira de começar. Porque começa em outro lugar. **Era uma vez** uns navegadores que se fizeram ao mar. Iam no caminho da Índia, em busca de pimenta e piripiri, para melhorar o paladar das suas refeições de bacalhau e sardinha. (Chiziane, 2018, p.58, grifo nosso)

Era uma vez...Há muito, muito tempo, a deusa governava o mundo. De tão bela que era, os homens da terra inteira suspiravam por ela. Todos sonhavam fazer-lhe um filho. (Chiziane, 2018, p. 218, grifo nosso)

Era uma vez... No princípio de tudo havia um reino só de homens. Nasciam das bananeiras e eram muitos, num só cacho. (Chiziane, 2018, p. 297, grifo nosso)

Para suavizar a verdade e penetrar na profundidade, José dos Montes conta histórias antigas. As melhores histórias começam todas da mesma maneira. **Era uma vez...** — A voz do sangue convocou este magno encontro — explica José dos Montes —, sob as nossas veias corre o sangue sagrado das pedras. O céu azul foi chocado nos Montes Namuli, num ovo de perdiz. Nasceu com asas de pássaro, voou e colonizou a terra inteira. (Chiziane, 2018, p. 323, grifo nosso)

O rio Zambeze, o mar, o palmar e os Montes Namuli unem-se num polígono de diamante. Deus criou esta terra num momento de felicidade e a prendou de beleza extrema, causando paixão exacerbada em qualquer viandante e, por isso, **era uma vez...** Histórias de navegadores que se fizeram ao mar em busca de piripiri numa terra distante. Histórias das onze sereias, todas irmãs, sendo a Zambézia a mais bela. (Chiziane, 2018, p. 324, grifo nosso)

Por seu turno, o romance de José Cardoso Pires subverte o gênero romance policial, enquanto que *Galvez, imperador do Acre* oscila entre o relato de viagem, subvertendo seus paradigmas tradicionais, ora cinematográficos, ora folhetim. No início desse último romance, antes de adentrar no relato detalhado sobre Galvez, o narrador faz alusão à obra folhetesca ‘Guerra dos Mascates’, escrita por José de Alencar, como exemplificamos a seguir:

O brasileiro leu o manuscrito em dois dias e pensando em José de Alencar, que havia feito o mesmo no livro ‘GUERRA DOS MASCATES’, decidiu organizá-lo e publicar. O turista brasileiro era eu e acabei impressionado com as sandices desse espanhol do século XIX. (Souza, 2022, p. 14).

Portanto, temos um hibridismo de gêneros dentro da metaficção historiográfica, pois além de utilizarem o pano de fundo histórico, há a fusão de gêneros. Não apenas a fusão de gêneros, mas também de discursos, que apontam a uma “não hierarquização das falas, impregnadas de coloquialismo tanto no que se refere ao narrador, quanto às personagens” (Navas, 2009, p. 54). No trecho abaixo, ilustra-se a fusão dos tipos de discursos:

[...] Um prurido escorre na palma da mão, e José massaja com a ponta de uma unha. A massagem chega ao coração despertando doçuras na mente – sinal de sorte. Sorri. Os nervos humanos têm o poder mágico de detectar as marés da bonança e da tormenta. É um sinal, pensa ele, de boa sorte, dizem. Hoje terei notícias. O sol não cairá antes que eu receba a minha boa surpresa. Mas que boas notícias podem acontecer na vida de um condenado? (Chiziane, 2018, p. 61).

O narrador, portanto, passa a ser um indivíduo comum e subverte o seu comportamento tradicional. O discurso direto, indireto e a descrição ocorrem simultaneamente nos romances e permitem que as personagens aventurem-se no próprio ato de narrar. Logo, nota-se que nos romances pós-modernos, as personagens exercem o ofício artístico atuando não apenas na escrita, mas também na análise e na crítica literária.

Sabe-se que a ficção portuguesa, moçambicana e brasileira buscam resgatar a identidade de um povo que viveu por muitos anos sob algum regime opressor, seja em função de ditaduras ou da colonização. Ancoradas nos discursos oficiais, essas literaturas empenham-se em transfigurar-se, libertando-se do tempo e do espaço ao exibir a sua própria tessitura textual.

Há alguns romances africanos que propõem uma reflexão a respeito dos traumas da colonização, da escravidão e das guerras, no paradoxo entre tradição e modernidade, os mitos do passado, e as intervenções do presente. O romance *A última tragédia*, de Abdulai Sila, é um outro exemplo que mostra a representação do colonialismo na vida das personagens, as quais resistem ao processo de colonização, que, por sua vez, impregna-se na pele e nas vestes das mulheres.

A despeito do romance português moderno, Diana Navas comenta que esse evita o enveredamento do entretenimento e do ludismo limitador, bem como caracteriza-se por sua combatividade, fruto de uma consciência atenta aos problemas político-sociais. Os autores têm consciência de que tão importante quanto o objeto a ser analisado é o modo como tal é focalizado. Essencialmente crítico, os romances ampliam a forma de vê-los. O desnudar literário aponta as nuances de um texto autorreflexivo e narcisista.

Paulina Chiziane utiliza metáforas e com isso chama a atenção do leitor não apenas para a sua mensagem, mas também para o seu processo artístico. É notório que a escritora moçambicana utiliza a arte da palavra escrita para ilustrar os conflitos nos espaços africanos dominados pela colonização. Vale ressaltar que essas características possuem o objetivo de atribuir, em suas ficções, o processo de descolonização. De forma crítica, a escritora moçambicana consegue manifestar resistência através de suas obras, sobretudo para problematizar questões vividas na história de seu país.

A autora parece homenagear as mulheres em sinal do reconhecimento de sua importância na construção e na preservação da memória, que é capaz de criar laços identitários entre as milenares gerações passadas e futuras. Sabe-se que embora as mulheres tenham um papel muito importante na sociedade, essas foram muitas vezes silenciadas na história.

Além de refletir sobre o papel das mulheres, Chiziane também proporciona reflexões para a construção de um pensamento crítico. A escritora moçambicana, que desempenhou um papel relevante na luta pela libertação de Moçambique da dominação colonial, salienta a importância da formação de um pensamento crítico da sociedade no que tange ao seu próprio tempo e ao seu passado. Assim, observa-se o posicionamento político de subversão à assimilação da cultura europeia.

Nesse viés, parece-nos que Paulina Chiziane deseja concretizar que o sujeito da escrita moçambicana registre a história a partir do seu ponto de vista, propiciando o acesso a dados importantes da nação africana, como aspectos geográficos, culturais e políticos. Dessa forma, a autora aponta suas versões sobre o seu povo, sua língua, entre outros detalhes esquecidos ou ignorados pela maioria dos registros historiográficos.

Portanto, nota-se que a escrita de Chiziane faz um percurso histórico que permite-nos identificar espaços da fala narrativa e da tradição oral, incorporados na cultura local, que delineiam outros aspectos ligados à sua obra, tais como as vivências de seus habitantes.

Vale ressaltar também que a valorização dos discursos ditos não-literários pela tradição, bem como as falas coloquiais, está incorporada nos romances aqui analisados. O narrador se confunde com a voz das personagens. Há, nesse sentido, a mistura dos discursos direto e indireto, bem como vários níveis de fala das personagens ao passo que se mostram as possibilidades de leitura e de apreensão dos fatos, revelando ao leitor a dinâmica da criação e o despertar da consciência sobre a escrita ficcional. Portanto, o romance metaficcional é livre para reescrever, denunciar e investigar o passado.

Outrossim, à medida que permite ao seu leitor permanecer na linha tênue de dúvidas e incertezas quanto à ficcionalidade ou não dos fatos, José Cardoso Pires, Márcio Souza e Paulina

Chiziane realizam o processo de metaficção, posto que o leitor ultrapassa o papel de apreciador e atua ao lado do autor, tanto na organização quanto na interpretação dos fatos apresentados. À medida que a história oficial é posta dentro do romance, ela demonstra que não é de fato a História (única e verdadeira), mas uma revisitação que interpreta os eventos, à luz dos conceitos do pós-modernismo.

O pós-modernismo, em sua essência, emprega o cânone literário, mas simultaneamente subverte-o através de um uso irônico que pode ser interpretado como uma forma de abuso. Essa abordagem representa uma rebelião contra as normas canônicas estabelecidas, evidenciando uma relação de interdependência entre a tradição e a inovação. No âmbito da narrativa, o discurso historicamente dominante dos vencedores abre espaço para as vozes dos marginalizados, dos “perdedores”, permitindo que a metaficção emergja como um elemento central nos romances contemporâneos. A metaficção torna-se manifesta quando a narrativa expõe o processo de sua própria criação, revelando-se como uma reflexão sobre eventos tanto quanto sobre a articulação desses eventos na escrita.

Dentro das complexidades dos enredos que buscam contar histórias, emergem descrições detalhadas do ato de construção narrativa. Através dessas descrições, o leitor é confrontado com a presença de uma história dentro de outra história, uma técnica que explicita não apenas as palavras escolhidas, mas também o método de descrição e a intenção deliberada de engajar o leitor. Esses elementos metaficcionais são empregados com o objetivo de envolver o leitor no processo criativo da obra, convidando-o a participar ativamente na construção do significado literário.

Andrade (2015) revela que, nos textos metaficcionais, o leitor exerce um papel importante, pois é convocado a participar do processo de execução da narrativa. Os parágrafos em que aparece o processo de escolha das palavras, o desejo de concisão ao descrever as personagens e o estilo que chamaria mais a atenção do leitor demonstram os meandros do processo de escrita de modo desnudado e exposto para aquele que lê o texto.

Logo, nota-se que a fragmentação do texto pode estar relacionada à metaficção historiográfica das últimas décadas, pois o leitor, ao ser colocado diante de um texto com um pano de fundo histórico, com eventos importantes de cada sociedade, se vê obrigado a juntar as peças de um quebra-cabeça.

Percebe-se claramente esses aspectos em *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, pois o narrador demonstra uma preocupação com o processo da narrativa, como podemos perceber no fragmento a seguir: “A mulher nua olha para o horizonte. O horizonte é uma cortina de palmeiras. Vê uma mancha. É um enxame. De abelhas? Não, deve ser de vespas.

Ou de galinhas tolinhas acoçadas pela queda de um bago de milho do teto do celeiro” (Chiziane, 2018, p. 7).

Em *O alegre canto da perdiz*, há a revisitação dos mitos de origem matricial africanos, as perversas relações entre dominados e dominadores, o racismo, a assimilação, os conflitos intra e inter-étnicos, bem como a exploração e conflitos decorrentes do choque de interesses, ou seja, histórias ancestrais, coloniais e pós-independência.

Já em *Balada da Praia dos Cães*, há uma interferência do narrador, na qual é notável uma intervenção narrativa. Essa interferência não é meramente um recurso estilístico, mas uma escolha deliberada que serve para moldar a percepção do leitor e direcionar a narrativa:

Há aqui uma espera. Ele e ela recortados em silêncio; nem um gesto, um respirar. Depois o estrondo da porta. A volta da fechadura, a casa a estremecer com o major desvairado escada abaixo. Sossego, agora. Uma luz muito exata de sol de inverno (a única manhã de sol daquele inverno desgraçado) a avivar as arestas e o tosco do quarto, é aí que temos a Mata Hari que os jornais inventaram, os fala-barato, diz Elias para o lagarto Lizardo. Ela vai aparecer ao pedreiro quando for meio-dia, se o desgraçado não mentiu. Vai aparecer a prumo e toda nua (Pires, 2009, p. 165).

Todas as três obras analisadas se iniciam de uma forma subvertida e fragmentada. *Balada da Praia dos Cães* é aberta com um laudo cadavérico, que subverte o gênero ao trazer os suspeitos logo no começo do romance. Enquanto em *O alegre Canto da Perdiz*, a fragmentação ocorre no início quando Maria das Dores procura os seus filhos e, por fim, em *Galvez, imperador do Acre*, há o relato de como será o livro, mencionando que o herói morreu na cama de velhice.

A produção literária desses autores se caracteriza pela convergência de elementos que combinam teoria, ficção e historiografia. As narrativas expostas, por meio da ótica das margens, promovem uma reflexão crítica das representações do passado no contexto atual. Em *O Alegre Canto da Perdiz*, a fonte de inspiração para a criação literária está na colonização da África por Portugal, ao passo que em *Galvez, imperador do Acre* é uma forma irônica de retratar a sociedade da borracha sob o domínio do imperialismo no Brasil, além de mostrar de forma clara a invasão das culturas de além-mar como referencial, descaracterizando a cultura nativa. Já *Balada da Praia dos Cães* deixa de ser apenas o retrato de uma época agindo sob os indivíduos.

Por fim, a metaficção é ativada enquanto se lê os romances. Assim, o leitor de *Balada da Praia dos Cães* descortina uma paródia policial; o de *Galvez, Imperador do Acre* participa do diálogo entre o narrador e o leitor; e o de *O Alegre Canto da Perdiz* observa o protagonismo na história pela ótica dos excêntricos. Embora o leitor seja uma entidade viva, ele é inserido em um mundo que deve ser reconhecido como ficcional. Paradoxalmente, o texto o envolve a ponto

de fazê-lo engajar-se intelectualmente, imaginativamente e afetivamente no universo narrativo, contribuindo para a co-criação da obra. Esse duplo papel é o paradoxo do leitor. Enquanto que o paradoxo do próprio texto é que ele é ao mesmo tempo narcisisticamente autorreflexivo e, ainda assim, orientado para o leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As produções literárias dos países de Língua Portuguesa têm se afirmado como instrumentos capazes de contribuir para o espaço de discussões de questões de identidade nacional. Ademais, coloca em pauta problemas de ordem social e política decorrentes de um grande período de subserviência e de todas as dificuldades enfrentadas pelas nações para se firmarem dentro de um plano mais amplo.

Com base na leitura das narrativas em questão, apontou-se que as três narrativas têm como base um fato histórico, uma vez que Márcio Souza tem como pano de fundo a escrita durante a ditadura militar no Brasil dos anos setenta, além do apogeu e da decadência do ciclo da borracha, ironizando a fragilidade do território do Acre que devido a sua situação geográfica ficava vulnerável às mãos dos imperialistas, isto é, dos americanos e europeus. Chiziane busca seu referente na colonização da África pelos portugueses; enquanto Cardoso Pires pauta-se na ditadura salazarista e nos equívocos que os regimes militares podem fazer com o ser humano.

Assim, considerando o questionamento da história nos textos examinados, apontamos, neles, os momentos políticos similares, mas com trajetórias estilisticamente diferentes. Enquanto Paulina Chiziane, de forma irônica e ao mesmo tempo metafórica, constrói seu *O alegre canto da perdiz*; Márcio Souza alicerça-se no picaresco para o seu *Galvez*; e Cardoso Pires organiza, por meio de documentos, a “metaficção historiográfica” que sustenta sua *Balada*.

Ao propor a análise das obras analisadas, buscou-se refletir sobre os mecanismos de construção das narrativas imbricadas em categorias que vão desde o romance histórico até a metaficção historiográfica, uma vez que esse último nos permite uma leitura precisa no contexto pós-moderno. Dessa forma, investigar as possibilidades de entrelaçamento entre história, ficção e literatura com as suas correspondências constituiu-se como o auge da pesquisa.

No que tange aos nossos objetivos, esses tiveram por finalidade analisar a relação entre a literatura e a história, a forma como a realidade e a ficção se unem causando um efeito de convencimento do leitor à luz de acontecimentos literários verossímeis. Sendo assim, essa reflexão teve suporte, principalmente, nas teorias de Linda Hutcheon (1991), White (1994) e outros estudiosos.

No primeiro capítulo, “As fronteiras entre História e Literatura”, evidenciamos os embates teóricos a fim de ampliar a discussão sobre o romance pós-moderno. Isso porque os romances em questão perpassam pela metaficção historiográfica. Para ampliarmos a discussão acerca do romance pós-moderno, evidenciamos o romance histórico para identificarmos as possíveis distinções entre a metaficção historiográfica e esse gênero. Por fim, o elemento

memória também foi utilizado com o intuito de compreendermos como esse instrumento se entrelaça nas obras mencionadas, recontando a história por meio desse aspecto. No âmbito da memória, reiteramos a questão desse elemento como instrumento de registro do passado inseridos na obra.

No segundo capítulo, fizemos algumas considerações sobre os mecanismos utilizados nas obras a fim de contribuir para a elaboração das narrativas. Dessa forma, recursos como a ironia, a paródia e a intertextualidade foram apresentados para promover uma reflexão diante das obras analisadas. Em um segundo momento, problematizamos o conceito denominado por Antoine Compagnon como “ilusão referencial”. Assim, foi possível ratificar como as personagens brincam com o efeito de realidade, se configurando com o uso exaustivo da figuratividade. Além disso, criou-se um paralelo entre história, literatura, ficção, intertextualidade e o estatuto da verossimilhança. Dessarte, discutimos o uso consciente de múltiplos intertextos utilizados para alicerçar a sua obra entrelaçada pela metaficção historiográfica.

Encerrando o itinerário proposto para esta tese, no terceiro capítulo, analisamos a transfiguração da história nas literaturas de Língua Portuguesa. Dessa forma, demonstramos como a memória, a metaficção e a metaficção historiográfica estão entrelaçadas nas obras *O alegre canto da perdiz*, *Galvez, imperador do Acre* e *Balada da Praia dos Cães*. Ademais, propomos uma categorização das obras sob a perspectiva da metaficção historiográfica.

Durante nossa análise das obras literárias, buscamos identificar elementos que as unissem. Constatamos que a metaficção historiográfica está presente em todos esses romances, uma vez que esses não apenas utilizam a matéria histórica de maneira crítica, mas também propõem uma releitura irônica das lacunas do passado, que necessitam ser revisitadas ou reexaminadas. Verificamos como a memória pode ser um instrumento eficaz para esse labor, considerando que as lembranças de velhos, mulheres e outros excêntricos contribuem para a construção da identidade desses países: Brasil, Moçambique e Portugal.

Nessa perspectiva, foi possível perceber que as obras analisadas compartilham elementos retóricos e estilísticos, como a ilusão referencial, a ironia, a intertextualidade e a paródia, enriquecendo suas abordagens históricas para transfigurar da história para a literatura. Paulina Chiziane utiliza sobretudo a ironia e a metáfora para delinear o passado por outra ótica, a dos vencidos. Outrossim, sua obra utiliza mais a memória do que as demais. A narrativa de José Cardoso Pires constitui-se como uma paródia do romance policial e revisita o passado por meio de documentos que forjam a realidade, e por fim, Márcio Souza utiliza a

metaficção aliada com a metaficção historiográfica para reconstituir a conquista das terras acreanas.

Adicionalmente, as obras oferecem um vasto campo de exploração, incluindo as questões religiosas, as crenças, o bestiário, a representação do feminino e os diversos tipos de violência retratadas nas obras, bem como mais desdobramentos sobre os tropos categorizados por Hayden White, tais como a ironia, a sinédoque, a metáfora e a metonímia.

Cabe esclarecer que os autores analisados bailam a sua imaginação unidas com elementos reais na narrativa. Desse modo, por meio de sua narrativa, uma nova memória é “lapidada” ao percorrer as imagens proporcionadas por meio de documentos e demais elementos constitutivos que contribuíram para a construção da obra. Além disso, notou-se que analisar esses romances proporcionou uma oportunidade de revisitar a memória individual e coletiva a partir das perspectivas apresentadas.

Podemos afirmar que os autores em questão não descartam o fingimento poético, isso porque ao despertar o leitor com elementos reais, eles atribuem novas versões para os acontecimentos. Nessa perspectiva, os artistas possibilitam a pluralidade, estabelecendo várias verdades, as quais se opõem ao discurso oficial dos acontecimentos tido como único e verdadeiro. Diante disso, a metaficção historiográfica alinha-se às narrativas a ponto de entrelaçar história e ficção de modo a sustentar os pilares do real e do imaginário.

Logo, nas obras analisadas, ao permitir que o leitor transite na sutil dúvida quanto à ficcionalidade ou não dos fatos narrados, perguntando-se realmente sobre a natureza verídica dos acontecimentos, os autores permitem reflexões acerca da veracidade dos fatos, confirmando um viés da metaficção de ultrapassar o papel do leitor como organizador da interpretação da narrativa. Portanto, os autores utilizam o recurso metaficcional para exigir a atenção e o envolvimento da leitura.

Todas as obras são narrativas que entrelaçam realidade e ficção por suas intrínsecas qualidades estéticas e por suas contribuições para a compreensão das relações entre ficção literária e história em nosso sistema cultural. A polêmica intertextual estabelecida potencializa e contribui para a interpretação e significação de sua obra, recuperando fatos históricos e oferecendo alternativas para completar qualquer reflexão sobre os episódios marcantes da sociedade, seja no Brasil, em Moçambique ou em Portugal.

José Cardoso Pires, Paulina Chiziane e Márcio Souza conseguem despertar a consciência do leitor para enxergar os sistemas da sociedade, sejam aqueles opressores como acontecem em *O alegre canto da perdiz* e em *Balada da Praia dos Cães*, sejam aqueles ligados

às disputas territoriais, portanto transcendentais ao contexto de seus países, tornando-se universais, tal como ocorre em *Galvez, imperador do Acre*.

Assim, autores como Paulina Chiziane, José Cardoso Pires e Márcio Souza não negam o passado, mas o incorporam em forma de paródia dos discursos literários e históricos, não sendo em nenhum momento um texto que quer substituir o historiográfico, mas sim que entra em forte diálogo com o material discursivo que interpretou a história de países falantes da Língua Portuguesa.

Por fim, a possibilidade de classificação das obras citadas como metaficção historiográfica, seguindo as reflexões de Linda Hutcheon, sugere uma contribuição que excede os níveis superficiais da leitura, isto porque propõe uma leitura cada vez mais aprofundada em prol de analisar e questionar a história considerada verdadeira. Com isso, a ilusão referencial auxiliou no processo de feitura da obra, uma vez que criou uma atmosfera de verossimilhança na obra narrada ao deixar que o leitor tire suas próprias conclusões acerca dos mecanismos que os autores oferecem.

Quanto à presença da História de além-mar, podemos observá-la tanto em *Galvez, imperador do Acre* quanto em *O alegre canto da perdiz*, pois devido ao colonialismo, ainda existe um domínio ocidental, dessa forma, os paradigmas almejados por Maria das Dores ou por Galvez estão presentes nos ideais europeus manifestados em todo tecer literário de ambas as narrativas. O primeiro, por intermédio de pontos de vista de mulheres negras, que proporcionam o contato com o período de dominação portuguesa, em Moçambique, e o segundo pelo comportamento europeizado e retratado nos cabarés, no cancan e na vida boêmia importada da Europa. Em *Balada da Praia dos Cães*, conforme afirmação do próprio autor, José Cardoso Pires, “entre o fato e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende um paralelismo autônomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência” (Pires, 2009, p. 202).

REFERÊNCIAS

AINSA, Fernando. *Reescribir el pasado: historia y ficción en la América Latina*. Mérida: CELARG/Ediciones El otro, el mismo, 2003.

ALMEIDA DOS SANTOS, Francisco Ewerton. *Colagem, antropofagia e subversão em Galvez imperador do Acre, de Márcio Souza*. 161 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

ANDRADE, Ludmila Santos. Metaficção, misoginia, linguagem feminina em “Menina de vermelho a caminho da Lua”. In: BORGES, Kelio Junior Santana (org). Goiânia: Kelps, 2015, p. 99 – 127.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: UNICAMP, 2011.

AUERBACH, Erich. A Cicatriz de Ulisses. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007b, p. 1- 20, 2007a.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José L. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2003.

BARTH, John. Literature of replenishment-post-modernist fiction. *Atlantic*, v. 245, n. 1, p. 65-71, 1984.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTOS, Adriano Pereira. *O Compasso do Poder na Balada da Praia dos Cães, de José Cardoso Pires*. 2009. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2009.

BERNARDO, Gustavo. Da metaficção como agonia da identidade. *Confraria – Revista de Literatura e Arte*, 2009.

BERNARDO, Gustavo. O gênero duplicado. *Gragoatá*, Niterói, n. 28, p.81-94, 2010.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. Brasília: Paulus, 1991.

BLAKEMORE, Erin. *Por que o Yom Kipur é o dia mais sagrado do calendário judaico?* 2022. Disponível em < [Por que o Yom Kipur é o dia mais sagrado do calendário judaico?](https://www.nationalgeographic.com.br/por-que-o-yom-kipur-e-o-dia-mais-sagrado-do-calendario-judaico/) | National Geographic (nationalgeographicbrasil.com)> Acesso em: 15 out. 2022.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2012.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter. *A Escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 07-37.

CABRAL, Shirley Aparecida Gomide. *Pragas, risos e lentilhas: Moacyr Scliar, Bíblia e literatura*. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1964.

CANEDO, Rogério Max. O romance histórico na América hispânica: uma breve abordagem sobre o percurso crítico e teórico do gênero. *Acervo*, v. 30, n. 1, p. 256–264, 2017. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/737>. Acesso em: 2 abr. 2020.

CARNIERI, Helena. Novos limites da ficção histórica. *A gazeta do povo*, Paraná, 15 ago. 2015. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/g-ideias/novos-limites-da-ficcao-historica-3mkm11rr730du84uaoaguut5y/>. Acesso em: 15 fev. 2022.

CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: *A História Cultural*. Lisboa: DIFEL, 1990. p. 13-28.

CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade. Formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

CYTRYNOWICZ, Roney. O silêncio do sobrevivente: diálogos e rupturas entre memória e história do Holocausto. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003, p. 125-140.

DECCA, Edgar Salvadori de. O que é romance histórico? Ou, devolvo a bola para você, Hayden White. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini. (Orgs.). *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997, p. 197-206.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo— uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. *Signótica*, v. 24, n. 1, p. 237-251, jan./jun. 2012.

FARRÉ, Albert. Assimilados, régulos, Homens Novos, moçambicanos genuínos: a persistência da exclusão em Moçambique. *Anuário Antropológico*, v. 40, n. 2, p. 199-229, 2015.

FERREIRA, António Mega. O meu romance é uma valsa de conspiradores. In: OLIVEIRA, Marcelo G.; PETROV, Petar. *As Vozes da Balada*. 30º Aniversário de Balada da Praia dos Cães, de José Cardoso Pires. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012.

FREDERICO, Celso. Lukács e a defesa do realismo. *Cerrados*, v. 24, n. 39, Brasília, 2015. p. 108-117.

FREITAS, Maria Tereza de. *Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo: EDUSP, 1993.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2013.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Phenomenology of Spirit*. Cambridge University Press, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque. Tecendo o avesso da história pela metaficção historiográfica. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 30, n. 2, p. 421-460, jul./dez., 2008.

JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2002.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique' revista de teoria e análise literárias*. Coimbra, n. 27, 1979, p. 05-49.

KARNIKOWSKI, Ulisses Stefanello; SANTOS, Pedro Brum. A carnavalização da história em Galvez, imperador do acre. *Fólio-Revista de Letras*, v. 13, n. 2, jul./dez. 2021. p. 707 – 718.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUNTZ, Maria Cristina. A metaficção historiográfica em História do cerco de Lisboa. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 22, n. 30, p. 199-224, 2002.

LEPECKI, Maria Lúcia. Parte III: O Prêmio. In: OLIVEIRA, Marcelo G.; PETROV, Petar. *As Vozes da Balada. 30º Aniversário de Balada da Praia dos Cães, de José Cardoso Pires*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012.

LEENHARDT, Jackes; PESAVENTO, Sandra (Orgs.). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

LODGE, David. “*Metafiction*”: The Art of Fiction. London: Penguin Books, 1992.

LOPES, Maria Suely de Oliveira. *A escrita de Luzilá Gonçalves Ferreira: um estudo de metaficção historiográfica*. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2013.

LUKÁCS, Georg. *The Historical Novel*. Trad. Hannah; Stanley Mitchell. Lincoln e Londres: Universidade do Nebraska, 1983.

MACÊDO, T. e MAQUÊA, Vera. Paulina Chiziane, uma pioneira na literatura moçambicana. In: MACÊDO, Tania e MAQUÊA, Vera. *Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Moçambique*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007, p. 73-85.

MARGATO, Izabel. Os procedimentos de escrita de José Cardoso Pires. *Via Atlântica*, v. 7, n. 1, p. 195-212, 2006.

MATTIA, Marie Claire de. Histórias de violência, corpos na violência: O alegre canto da perdiz, de Paulina Chiziane. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 37, p. 66-86, 2022.

MEDINA, Maria Juliana da Silva. História e ficção em Galvez, imperador do Acre, de Márcio Souza. *Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura*, São Cristóvão-SE, v. 19, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/1642>> Acesso em: 2 ago. 2024.

MELO, Marina Silveira de; AGUIAR, Ofir Bergemann de. Um estudo das personagens em *Agosto* e em *A balada da praia dos cães*: detetives, polícia e política. *Eutomia*, v. 1, n. 03, p. 428-445, 2009.

MOREIRA, Maria Eunice. Uma história (romanceada) da literatura brasileira. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 16, p. 01-16, 2004.

NAVAS, Diana. *Narcisismo Discursivo e Metaficção: Antonio Lobo Antunes e a revolução do romance*. São Paulo: Scortecci, 2009.

OLIVEIRA, Anna Beatriz Rocha Gomes de; ROQUINI, Isabelle Cardoso; COSTA, Elisa Andrade. A representação feminina na obra “O alegre Canto da Perdiz”, de Paulina Chiziane. *Episteme Transversalis*, Volta Redonda - RJ, v. 12, n. 3, dez. 2021, p. 80-97. Disponível em: <<http://revista.ugb.edu.br/ojs302/index.php/episteme/article/view/2431>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

PERRONE, Claudia Maria. Lukács: a imitação da vida. In: BORDINI, Maria da Glória. (org.) *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

PINA, Angelina Aparecida de; PINA, Juraci Coutinho de. “Mestre” tamoda, de Uanhenga Xitu: uma caricatura da assimilação do colonizado angolano. *Graphos*. João Pessoa, v. 8, n. 1, p. 159 – 170, Jan./Jul./2006.

PIRES, José Cardoso. *Balada da praia dos cães*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

PORTELA, Artur. Cardoso Pires por Cardoso Pires. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

PRESSLER, G. K. Dalcídio Jurandir — a escrita do mundo marajoara não é regional, é universal. *Revista do GELNE*, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 1–5, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/9151>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

PRIETO, Celia Fernández. Poética de la novela histórica como género literario. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, v. 5, p. 185-202, 1996.

PUJOL FILHO, Reginaldo. Apresentação. In: CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

NASCIMENTO, Lidiane Alves do; RAMOS, Marilúcia Mendes. A memória dos velhos e a valorização da tradição na literatura africana: algumas leituras. *Crítica Cultural (Critic)*, v. 6, n. 2, p. 453-467, 2011.

RAMOS, Marilúcia Mendes. *Contribuições da literatura para a escrita da história de além-mar*. Comunicação apresentada oralmente no VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais “As Ciências Sociais nos Espaços de Língua Portuguesa: Balanços e Debates”. Porto, 5-9/9/2000, 08 páginas. Disponível em <[Contribuicoes-da-literatura-para-a-escrita-da-historia-de-alem-mar1-.pdf \(aladaainternacional.com\)](#)> Acesso em 30 de março de 2023.

RANKE, Leopold von. *The Theory and Practice of History*. Routledge & Kegan Paul, 1953

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alan François et al. Campinas: UNICAMP, 2007.

ROCHA, Denise. Vítimas fatais do salazarismo: realidade e ficção em "Balada da praia dos cães: dissertação sobre um crime", de José Cardoso Pires. *Revista Desassossego*, v. 10, n. 20, p. 97-119, 2018.

- ROCHA, Rejane; PANTOJA, Tânia. As Mobilidades da sátira na metaficção historiográfica: uma leitura de Galvez, Imperador do Acre. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 25, set., p. 121-147, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9022> HYPERLINK "<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9022.%20Acesso>". >. Acesso em: 10 out. 2020.
- ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*. Trad. Nilson Moulim. São Paulo: UNESP, 2010.
- SALES, Paulo Alberto da Silva. Meta-História, Metaficção e Metaficção Historiográfica: uma revisão crítica. *Ícone: Revista de Letras*, v. 17, n. 2, p. 16-31, 2017.
- SCHWANDT, Thomas A. Três posturas epistemológicas para investigação qualitativa: interpretativismo, hermenêutica e construcionismo social. In: DENZIN, Norman K. ; LINCOLN, Yvonna S. (org.). *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Tradução: Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 193-217.
- SCUR SILVA, Brenda Maris. O funcionamento discursivo da ironia em Galvez, Imperador do Acre. In: ERNST PEREIRA, Aracy Ernst-Pereira e FUNCK, Susana Bornéo (org). A leitura e a escrita como práticas discursivas. Pelotas: Educat, 2001. p. 105 – 132.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: *História, Memória, Literatura – O Testemunho na Era das Catástrofes*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o "real". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura – O Testemunho na Era das Catástrofes*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.
- SILVA JUNIOR, Samuel Fernando da. A síntese histórica por meio da arte: o romance histórico n' o filme *O Desafio* (1965). *Revista Hydra: Revista Discente de História da UNIFESP*, v. 2, n. 3, p. 235-256, 2017.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1978.
- SOUZA, Márcio. *Galvez, o imperador do Acre*. 21 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2022.
- SOUZA, Márcio. *A Expressão Amazonense: do Colonialismo ao Neocolonialismo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.
- SUMIYA, Cleia da Rocha. O romance histórico no Brasil: um breve panorama da produção ficcional. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 150-164, janeiro-junho, 2016.
- TUTIKIAN, Jane. Velhas identidades novas – o pós-colonialismo e a emergência das nações de Língua Portuguesa. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.
- VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. (Coord.). *História geral da África*. Brasília: Unesco, 2010, v. 1, p. 139-166.

VARGAS, Andrea Quilian de. *Tropical Sol da Liberdade. Metaficção historiográfica? s/d.* 7 páginas. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks//Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/8.pdf>. Acesso em: 10 março de 2020.

WAUGH, Patricia. *Metafiction – the theory and practice of self-consciousfiction.* London/New York: Methuen, 1984.

WATT, Ian A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo : Companhia das letras, 2010.

WESSELING, Henk. História de Além mar. In: BURKE, Peter. *A escrita da História: novas perspectivas.* Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP,1992, p. 97-132.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre crítica da cultura.* Trad. Alípio Correio de Franca Neto. São Paulo: Editora da USP, 1994.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX.* Trad. José L. de Melo. São Paulo: Editora da USP, 1995.

WIESER, Doris. Discriminação racial e (re) construção nacional em Moçambique: *O Alegre Canto da Perdiz*, de Paulina Chiziane. *Via Atlântica*, São Paulo, n 27, p. 75-92. Jun/2015.

XITU, Uanhenga. *Mestre Tamoda e Kahitu.* São Paulo: Ática, 1984.