

Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa
2008

Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional - MinC

Patrícia Espíndola Borges



A Metaficção Historiográfica na Literatura Goiana: dois autores, duas obras

2008

Trabalho apresentado à Fundação Biblioteca Nacional, como requisito parcial para a conclusão da Bolsa de Incentivo à Pesquisa, sob a orientação da Dr^a Maria de Fátima Gonçalves Lima.

Goiânia, 2008.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo discutir a metaficção historiográfica nos livros *A Casca da Serpente*, de José J. Veiga e *Sete Léguas de Paraíso*, de Antônio José de Moura. Inicialmente discutir-se-á a concepção de história e literatura, baseando nos estudos teóricos de Hayden White, George Lukács, Aristóteles e Linda Hutcheon, dentre outros. A partir dessa discussão estabelecer-se-á a distinção entre o romance histórico e a metaficção historiográfica. Valendo-se das características desta, em especial a paródia e a ironia, mostrar-se-á que as obras analisadas pertencem à vertente da Pós-Modernidade. Para traçar um paralelo entre a obra de José J. Veiga e a História da Guerra de Canudos, usou-se como base o livro *Os Sertões* de Euclides da Cunha e outros materiais de apoio; para traçar o paralelo entre a obra de Antônio José de Moura e a história de Benedita Cipriano, usou-se de jornais da época, entrevistas e livros e pesquisas que abordam o assunto. Como as obras que compõem o *corpus* ativo são referentes a movimentos messiânicos, complementando com a visão que se tem da religião nos tempos de Pós-Modernidade. No final do estudo, evidencia-se como a literatura tem o poder de subverter a história, transformando-a em outros discursos, fazendo com que essa tome uma nova roupagem, levando o leitor a refletir e contestar a “história oficial”.

PALAVRAS-CHAVE: História. Literatura. Messianismo. Metaficção Historiográfica. Pós-Modernidade.

Dedico esse trabalho a todos que me apoiaram, incentivaram e acreditaram em mim, em especial a minha família (papai Juscelino Batista Borges, mamãe Euzenites Espíndola Borges, irmãs Nair Aparecida Borges e Flávia Espíndola Borges, esposo Gilliard Gomes dos Santos e sobrinha Heloísa Ribeiro Borges), aos meus parentes e amigos, à Biblioteca Nacional e ao Professor Alcides Ribeiro Filho.

“A única coisa que devemos à história é a tarefa de reescrevê-la” (Oscar Wilde).

SUMÁRIO

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

INTRODUÇÃO

1. ROMANCE HISTÓRICO E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

1.1 Romance Histórico: à luz da visão de Georg Lukács

1.2 Pós-modernismo: a metaficção historiográfica com referência em Linda Hutcheon

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

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

3.1 Uma breve trajetória de Benedita Cipriano

3.2 Evidências da ficcionalização da história na obra Sete léguas de paraíso

3.3 Santa Dica: o poder da água na construção da narrativa e do sonho de um povo - Uma
complementação semiótica à visão metaficcional historiográfica

3.3.1 A multisimbologia da água

3.3.2 Água, fonte de vida

3.3.3 Água, elemento de destruição

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS

AGRADECIMENTOS

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

Patrícia Espíndola Borges¹

INTRODUÇÃO

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

Essa pesquisa visa, a partir do estudo das obras literárias *A casca da serpente*, de José J. Veiga e *Sete léguas de paraíso*, de Antônio José de Moura, com esse enfoque específico na Metaficção Historiográfica, fazer um estudo da Pós-modernidade, evidenciando o poder que a literatura tem de subverter a história, transformando-a em outros discursos, fazendo com que essa tome uma nova vestimenta, levando o leitor a refletir e contestar a “história tradicional”. Para tanto, partindo-se do conceito de romance histórico canonizado por Georg Lukács (1978) e de Ficcionalização da história (WHITE, 2000) ou Metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), procurar-se-á analisar as duas obras goianas que retomam, de uma forma ou de outra, esta linha romanesca, evidenciando primeiramente a distinção entre as teorias de Lukács e White/Hutcheon para melhor enquadrar as obras em estudo.

A opção por estes romancistas e seus respectivos romances pode justificar-se pelo fato de que eles tanto propiciam o envolvimento do leitor crítico com os atrativos de suas histórias, quanto facultam discernir o conjunto de procedimentos narrativos que cada autor ativou para construir seu romance, e, assim, permitem um estudo paralelo entre os primórdios do romance e o romance atual.

Os movimentos messiânicos ocorridos tanto em *Canudos*, estudado, principalmente com base na obra de Euclides da Cunha, *Os sertões*, e em *Meia-Ponte dos Pirineus* (Goiás)

¹ Mestranda em Letras: Literatura e Crítica Literária pela Universidade Católica de Goiás. Endereço eletrônico: patriciaeborges@hotmail.com / patriciaespindolaborges@yahoo.com.br

que relata o mito de Santa Dica foram muito bem explorados por estudiosos da área de humanidades, principalmente pela história. A Literatura também explorou o mais puro néctar desses fatos, com sua linguagem incontestável e ímpar, fazendo desses atos atrozos verdadeiros momentos de poesia. É neste contexto que se enquadra a obra de José J. Veiga, *A casca da serpente*, que fala de Canudos e a de Antônio José de Moura, *Sete léguas de paraíso*, que retrata o mito de Santa Dica.

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

A partir desse estudo dessas obras literárias, com esse enfoque específico, perceber-se-á o poder que a literatura tem de subverter a história, transformando-a em outros discursos, fazendo com que essa tome uma nova vestimenta, levando o leitor a refletir e contestar a “história tradicional”. Logo, perceber-se-á que os objetivos dessa dissertação são bem explícitos e pertinentes.

Como objetivo geral, procurará desenvolver um estudo sobre a metaficção historiográfica na literatura goiana, estudando particularmente dois autores e duas obras representativas deste seguimento na literatura do estado: José J. Veiga, com *A casca da serpente* e Antônio José de Moura, com *Sete léguas de paraíso*.

Logo, como objetivos específicos, pretende-se estudar as relações entre literatura e história; o discurso literário e o discurso histórico; e, por fim, estabelecer as conexões estéticas e ideológicas que motivam os escritores da Pós-modernidade a se enveredarem pelo caminho da ficção histórica, com fulcro nas duas obras indicadas; levantar as características estilísticas de cada autor, de forma a se estabelecer um cânone que, sem deixar de considerar as peculiaridades gerais que indicam a ideologia da época e do momento, verificar também as idiosincrasias que permeiam a literatura de cada um dos autores indicados.

O presente trabalho será desenvolvido, sobretudo, a partir de pesquisa bibliográfica, incluindo leitura e fichamento de obras ativas e passivas.

A proposta para desenvolvimento do tema será a seguinte: no primeiro capítulo será elaborado uma distinção entre romance histórico e metaficção historiográfica, sendo

aquele com base nas teorias de Lukács e essa com referência na teoria de Hutcheon. Será elaborado um breve resgate histórico de cada uma das figuras históricas abordadas na bibliografia ativa, a fim de se resgatar suas experiências, seus conceitos de mundo, etc.

No segundo e terceiro capítulo, respectivamente, serão abordadas cada uma das obras indicadas no *corpus* ativo, elucidando-se seus processos narrativos, suas peculiaridades lingüísticas e suas concepções ideológicas, analisando-as nos aspectos conceituados pela pós-modernidade como metaficção historiográfica.

Finalmente, nas considerações finais, estabeleceremos as relações estético-literárias entre os dois autores, revelando o que foi alcançado no decorrer da pesquisa e as possibilidades de novos estudos a partir desse.

1. ROMANCE HISTÓRICO E METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Nesta dissertação estudar-se-á a metaficção historiográfica tomando como *corpus* as obras *A casca da serpente*, de José J. Veiga e *Sete léguas de paraíso*, de Antônio José de Moura. Como suportes teóricos serão usados os conceitos de Hayden White, Georg Lukács, Aristóteles e Linda Hutcheon, dentre outros. Aristóteles foi o primeiro a estabelecer a diferença entre poesia (literatura) e história. Para esse autor:

“[...] não é ofício do poeta narrar o que aconteceu, é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...], diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história (1979, p.145 1a-b)”.

Neste sentido, para Aristóteles a literatura é de maior relevância que a história. Comentando a diferenciação aristotélica, Hayden White acrescenta:

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

Ao lidar com tópicos como natureza humana, cultura, sociedade, história e discursos das ciências humanas terminam sempre escapando às tentativas de definir estes conceitos. Hayden White (2000), em sua obra examina os problemas entre descrição, análise e ética. Reduzindo as distâncias entre o discurso histórico e o discurso literário, colocados ambos como “construto” humano e, como tal, sujeitos às vicissitudes da subjetividade. Segundo White (2000), o discurso espelha ou repete as fases pelas quais a consciência deve passar no processo de apreensão, de forma a organizar a “realidade concreta”. Em face dos obstáculos pela ciência, deixa de se formar excludentes de conhecimento. História e literatura assim seriam como que duas faces da mesma moeda.

A separação entre Literatura e História, hoje, é contestada, devido aos vários aspectos que têm em comum, que se entrelaçam: a verossimilhança, o fato de que ambos são construtos lingüísticos, são convencionalizadas em forma de narrativas, são intertextuais e apresentam linguagem não transparente.

Cabe, agora, distinguir o romance histórico de metaficção historiográfica, já que ambos são textos literários, imbricados na história, mas com características distintas.

1.1 Romance Histórico: à luz da visão de Georg Lukács

O Romance Histórico surge no contexto europeu no século XIX (especialmente no Romantismo), revelando uma preocupação ideológica de valorização do passado, através da valorização de seus elementos básicos – valores, figuras, episódios, etc.

O aspecto estético de Lukács estava ligado aos aspectos políticos e ideológicos. Ligado ao marxismo, criticava a sociedade burguesa e tinha a democracia como ideal social. Para tanto, a literatura deveria servir de arma para uma reflexão da realidade, ou seja, essa deveria aproximar ao máximo da realidade. De fato, o discurso de Lukács pressupunha um equilíbrio entre o antagonismo capitalismo X socialismo, pois o estimulador seria a democracia. Esse aspecto democrático previa a integração das diversas camadas sociais por um mesmo objetivo. É nesse espírito que Lukács preconizava a continuidade da literatura clássica e opunha as inovações literárias, pois, para ele, aquela era múltipla, ramificada e total diante da realidade.

Segundo Nicolas Tetulian (2008, p. 170), *O romance histórico* vem a propósito de uma vigorosa diatribe contra a sociologia vulgar na interpretação da literatura. A intolerância a essa vulgaridade e à confusão entre ideologia discursiva e a representação do mundo que resulta da criação artística tem dupla motivação: a repulsa que Lukács tinha por toda alteração da história e por toda alteração da imanência artística pelo tesismo ou ideologismo.

O fanatismo, para Lukács se relacionava com uma realidade que colocava raízes profundas na sociedade burguesa tardia. Para tanto, a consciência democrática era a única solução, por isso um dos motivos das personalidades históricas, pois esse teria de ser seu papel.

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

Uma das definições mais importantes da literatura moderna sobre o que seja Romance Histórico vem de Georg Lukács (1978). No seu *Romance Histórico*, Lukács fixa as características deste afirmando a coexistência, em um mesmo universo diegético, de eventos e personalidades históricas e de eventos e personagens inventados, criando um efeito de real a fatos e personagens, tais como são conhecidos no substrato cultural do leitor. Nesse prevalece à lógica da ficção, que submete as personagens históricas; as personagens e os fatos devem ser fidedignos aos que realmente existiram; o protagonista deve ser um tipo; os personagens históricos devem ser realizados a papéis secundários e a enunciação deve ser posterior ao

enunciado (narrador ulterior), isto é, distante, afastado emocionalmente dos fatos, evitando a subjetividade, dando noção de veracidade, de sinceridade, de sujeito de enunciação.

O romancista que se dispõe a escrever um romance histórico não se deve focar em uma única imagem, todavia tem de captar de modo multiforme os acontecimentos históricos, dando justa proporção aos acontecimentos. Além disso, é necessário os acontecimentos históricos como precursores do presente, pois esse diálogo é um de seus distintivos. Portanto, a evidência de que todos os fatos pertencentes a um determinado momento histórico são relevantes, não só os que se destacam.

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

No aspecto de equilíbrio, para que haja um verdadeiro romance histórico é necessário que os aspectos históricos se permeiem na veracidade dos fatos, equilibrando-os com os aspectos literários, mas é válido lembrar que essa deve estar embasada sempre nos fatos históricos. Isto traz a idéia de aproximação do romance à autenticidade épica, a fidedignidade entre personalidades histórica e o modo de vida que levavam, contudo, enfocando tanto os da alta quanto da baixa sociedade.

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

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

Esse pressuposto de Lukács visa definir bem as leis de cada gênero literário, opondo-se a confusão/fusão dos gêneros. Inevitavelmente, Hegel vai ser a base desse pensamento, principalmente ao que diz respeito à distinção de prosa épica, sendo esta a focalização exaustiva da vida que inclui a totalidade dos objetos, e o drama, que foca a totalidade do movimento, tornando-se a expressão da condenação da alma. No entanto, o romance reflete a direção dos momentos da história, já o drama se preocupa com os movimentos culminantes. Com essa distinção, observa-se que cada gênero terá sua forma específica de tratar a história, valendo-se não só da veracidade, como também da estética de cada tipo de produção literária. Assim surge a origem da tese de Lukács,

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

A separação entre história civil e literária esta definitivamente abolida nos romances históricos. Essa revolução não se define bem na linha de Hegel e, assim Georg Lukács abarca a totalidade dos processos históricos para mostrar as divergências de níveis, respeitando-os, algo imperceptível por muitos críticos. Todavia, a pertinência do marxismo foi de suma relevância para essa nova concepção estética, das relações sócio-históricas das obras literárias. Assim, somente Lukács, dentre os marxistas, conseguiu mostrar, com a sagacidade necessária, como a história particular é tanto interiorizada como objetivada no nível de criação, fantasia.

Contrapondo os romances históricos clássicos, a tese de Lukács não limita o projeto literário como pano de fundo das transformações sócio-históricas, mas o detém de ideologias próprias para explicar as contestações sobre a estética dos novos romances históricos.

Enfim, a estética literária nunca pode sobressair ao fato histórico, no máximo, se igualarem em um romance histórico, contudo as personagens históricas relevantes só podem tomar o papel secundário na intriga do romance. Assim, o papel de destaque na intriga seria dos diferentes grupos sociais e suas interações.

1.2 Pós-modernismo: a metaficção historiográfica com referência em Linda Hutcheon

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

Dentro do pós-moderno não existirá dialética, porém uma auto-reflexão se distingue do seu considerado oposto, sendo esse o contexto histórico-político. Isto leva as chamadas narrativas totalizantes da nossa cultura e ressalta como fazemos construtos lingüísticos dos

acontecimentos. O modo como reescreve a história não faz desse desistoricizado ou anistórico embora questione seus pressupostos; também não é nostálgica em sua avaliação crítica.

A metaficção historiográfica subverte a história somente pela ironia e não pela rejeição, logo sempre será uma reelaboração crítica, sendo este o papel fundamental da ironia no pós-modernismo. Contudo, a 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 mostra a diferença e não a homogeneidade.

A paródia pós-moderna também é uma das características fundamentais da escrita metaficcional historiográfica, pois incorpora e desafia aquilo que faz parodia, obrigando a idéia de originalidade. A paródia faz um diálogo entre o passado e o presente, mas uma repetição com distância crítica, por meio da ironia, podendo realizar tanto a mudança como a continuidade cultural. Contrário a essa afirmação, Jameson (*apud* HUTCHEON, 1991, p. 47) substitui a paródia pelo pastiche, imitação ridicularizada, mas Hutcheon contesta dizendo que não há nada de aleatório ou sem princípio na paródia e que a ironia e o jogo não excluem a seriedade e o objetivo da arte pós-moderna.

Os pós-modernos não podem rejeitar o modernismo, porém podem aproveitar os aspectos positivos desse, não em uma visão nostálgica, como salientaram Jameson e Eagleton. Portanto, o pós-modernismo faz uma interpretação livre do modernismo, examinando-o criticamente, ressaltando seus erros (incapacidade de lidar com a ambigüidade e a ironia, negar o passado) e acertos.

Inadeptos aos aspectos positivos do pós-modernismo, Jameson e Eagleton (*apud* HUTCHEON, 1991) consideraram-no periodicizante, sem autenticidade presente. Outros, como Peter Blake (*apud* HUTCHEON, 1991), consideram-no como um repensar do modernismo, sendo que os próprios modernistas perceberam e começaram esse repensar.

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

Com a morte do autor e o surgimento do leitor Roland Barthes (*apud* HUTCHEON, p. 106-107) definirá

“O autor como uma figura moderna, um produto de nossa sociedade na medida com que, tendo surgido da Idade Média com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, revelou o prestígio do indivíduo, da “pessoa humana” – como se diz com maior

nobreza. Portanto, é lógico que, na literatura, tenha sido o positivismo, síntese e auge da ideologia capitalista, que mais atribuiu importância à “pessoa” do autor”.

Com o aparecimento do leitor, surge-se a idéia de hipertexto, uma vez que o texto é escrito a todo o momento, pois cada leitor faz o seu texto. De acordo com Tony Bennet (*apud* HUTCHEON, 1991, p. 110), os textos só existem para serem lidos de determinadas maneiras, assim como os leitores só existem para ler de determinadas maneiras: mas não se pode concedê-los como uma identidade virtual.

Para que o texto tome sentido não é necessário somente um dele e do leitor, é imprescindível a contextualização. Dessa contextualização pode surgir tanto a irônica leitura do receptor, assim como uma visão paródica. Sobre essa afirmação Bakhtin complementarmente ressaltando que:

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

Há evidências muito fortes que a conexão de uma enunciação em um discurso se deve a valorização da palavra, em cada época as pessoas as usam com um determinado repertório, em um viés sócio-ideológico. A cada grupo dispõe um tipo de gênero mais veemente, a cada forma de discurso um tema é mais recorrente. Por isso, de uma forma minuciosa revela a grande importância da enunciação, nela as palavras adquirem seus signos ideológicos, exerce uma organização hierárquica das relações sociais anteriores. A cada enunciação, em todos os traços idênticos de outras enunciações proferidas anteriormente. “Na realidade, o ato de fala, ou, mais exatamente, seu produto, a enunciação, não pode de forma alguma ser considerado como individual no sentido estrito do termo; não pode ser explicado a partir das condições psicofisiológicas do sujeito falante. A enunciação é de natureza social”. (Bakhtin, 2004, p.109).

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

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

O discurso de outrem passa para um outro contexto, porém devido a sua independência, conserva os seus traços originais, seu conteúdo, sua integridade lingüística e

sua autonomia primitiva. Na anunciação do narrador, mesmo tendo integrado uma composição de um outrem, o diferencia, elaborando regras sintáticas, estilística e composição de forma que não apresenta algo idêntico, e sim parcial. Na concepção de Bakhtin (2004, p.146)

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

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

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

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

De todas as características expostas por Barthes (2004), a mais relevante para o presente estudo é do intertexto, que é o campo da redistribuição de uma língua inserido em

um texto. Para ele, todo texto é um intertexto, pois outros textos anteriores estão presentes no que é escrito na atualidade. “[...] todo texto é um tecido novo de citações passadas. Passam para o texto, retribuídos nele, trechos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagem sociais, etc.” (p.276).

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

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

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

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

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

A história, no passado, foi utilizada na crítica dos romances em uma visão realista. Já na pós-modernidade problematizou esse modelo a fim de questionar as relações história, realidade e linguagem. Assim, o pós-moderno repensa a história, todavia não a relega, pois está condicionado pela textualidade.

A eliminação entre a arte de elite e a arte popular constitui outro paradoxo pós-moderno, ampliando-se para a cultura de massa. Assim, uma poética pós-moderna se limita a estabelecer uma contradição metalingüística de estar dentro e fora do processo.

O pós-modernismo, para Hutcheon (1991, p. 43), é:

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

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

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

Dessa forma, embora tenha ocorrido extratextualmente o passado (a guerra de Canudos - Brasil, Bahia, Canudos...; o mito de Santa Dica em Meia-Ponte dos Pirineus – Goiás, Brasil...), embora exista como fato, o recurso a ele só se dá através dos textos, de sua “textualização”. O referente real existiu de fato, mas só o alcançamos através dos textos da história ou da ficção, ou seja, através de uma arqueologização do passado.

Para Bárbara Foley (*apud* HUTCHEON, 1991) a distinção entre romance histórico e metaficção historiográfica é que naquele os personagens constituem uma descrição microcós mica dos tipos sociais representativos, enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências no desenvolvimento histórico disso; sendo que figura(s) histórica(s) entra(m) no mundo fictício dando um tom de legitimação extratextual às generalizações e aos julgamentos do texto, reafirmando a legitimidade de uma norma que transforma o conflito social e político num debate moral. Já a metaficção historiográfica, os personagens não descrevem minúcias dos tipos sociais representativos; enfrentam

complicações e conflitos sem relevância no processo histórico; não importando qual é o sentido disso, mas na trama narrativa, muitas vezes atribuível a outros intertextos; as figuras históricas imbricam no mundo fictício dando caráter extratextual às generalizações e aos julgamentos do texto que são imediatamente atacados e questionados pela revelação da verdadeira identidade intertextual das fontes dessa legitimação, reafirmando esta de uma norma que transforma o conflito social e político num debate moral.

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

A Casca da Serpente de Jose J. Veiga tem todos os componentes da metaficção historiográfica. É um romance que une história e ficção. O livro trabalha o sentido dilemático da vida, mostrando o homem dividido entre o real oprimido e opressor, o autor procura mostrar um ideal regenerador, livre, no qual todos os sonhos possam existir.

José J. Veiga, ao elaborar seu romance *A casca da serpente*, assim como Mário Vargas Llosa em *A guerra do fim do mundo* (1999) e Sándor Márai em *Veredicto em Canudos* (2002), faz uma releitura de *Os Seritões* de Euclides da Cunha, sendo que, em *A casca da serpente*, o autor relata os momentos finais da guerra e determinados momentos chega até a citar a obra de Euclides da Cunha. Alguns dados da obra remetem perfeitamente a história real, outros partem do real para criar o ficcional e ainda existem aqueles que só são imaginação do autor da obra, que são faculdades do estatuto de obra literária. O crítico Antonio Cândido (2002) afirma que a fantasia nunca é pura e que se refere constantemente realidade, o que gera uma indagação sobre o vínculo entre fantasia e realidade, que serve para refletir a função da literatura.

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

O discurso literário não é isolado, ainda que tenha sua especificidade: ele participa de um plano determinado da produção verbal, e dos *discursos* constituintes, categoria que permite melhor apreender as relações entre literatura e filosofia, literatura e religião, literatura e mito, literatura e ciência. A expressão “discurso constituinte” designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma. Levar em conta as relações entre os vários “discursos constituintes” e entre discursos constituintes e discursos não-constituintes, pode parecer uma custosa digressão, mas esse agir aumenta de maneira ponderável a inteligibilidade do fato literário. (2006, p. 60)

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

Para melhor compreensão do discurso adotado por José J. Veiga é necessário lembrar, segundo Figueiredo (1994), que o autor busca se inspirar na cultura popular nordestina que vivifica o Conselheiro até hoje, pois acham que as pessoas que tem fé no

beato, na lua cheia de setembro, depois da missa, podem vê-lo rezando ao pé do cruzeiro santo com os braços abertos. Mas ninguém pode chegar perto dele para não tirar-lhe a atenção em sua missão. Dizem que está apoiado em seu bastão santo, ajoelhado, rezando, e sua vestimenta está tão azul quanto o céu.

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

Para denunciar o cientificismo das classes dominantes da época, o discurso adotado pelo autor vale-se de uma nova teologia do mundo burguês, da cultura popular e do mito. Sobre isso, Chauí (1981, p. 83) ressaltará que

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

Ao tratar da morte do Conselheiro, o autor subverte a história para criar a sua obra. Nessa obra, Antônio Vicente Mendes Maciel sobrevive à Guerra de Canudos e, mesmo doente e frágil, foge com alguns seguidores pela única saída segura, que ainda não estava guardada pelos federais, que era a passagem que dava acesso a Serra da Canabrava. Essa saída, de fato, existia, mas não serviu como fuga para o Conselheiro, uma vez que este faleceu no dia 22 de setembro de 1897, de disenteria. Por ser uma obra metaficcional historiográfica, ela recria a morte do Bom Jesus, fazendo com que os federais acreditem numa armação feita por alguns sobreviventes. Encontraram o corpo de um carpina chamado Balduino, morto por tiros no dia 22 de setembro, vestiram-no com as vestes do Conselheiro para que os federais cressem na versão de que aquele cadáver era o de quem eles tanto almejavam, contaram-lhes uma história de que ele havia morrido no dia 06 de setembro, consequência do bombardeio que derrubara as torres da igreja nova. Realmente a data da morte do “suposto” Conselheiro condiz com a real, assim como o bombardeio à Canudos e a derrubada das torres da igreja, mas deve-se

salientar que esse não morreu vítima da guerra como J. Veiga relata. Isto revela que o autor mostrou o que poderia ter acontecido, despreocupando-se com a verdade e se apegando apenas ao verossímil. Assim, a obra de J. Veiga, filiando-se à corrente aristotélica, relata não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, segundo a verossimilhança.

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

Assim, para explicar assuntos que envolvem natureza humana, cultura, sociedade e história, o crítico ou teórico tenta deixar de lado a pessoalidade, mas Hayden White (1994, p. 13) diz que todo discurso genuíno dá relevância às diferentes opiniões na elaboração das dúvidas quanto à autoridade que exhibe de sua própria superfície. Isso ocorre para demarcar o que parece ser uma nova área da experiência humana, definindo os seus contornos, identificando os elementos e discernindo os tipos de relação que predominam entre eles. O próprio discurso deve-se adequar à linguagem utilizada na análise do campo, aos objetos que o parecem ocupar. Esse discurso adequa por meio de um movimento pré-figurativo mais trópico que lógico. Sendo o “trópico o processo pelo qual o discurso constitui os objetos que ele apenas pretende descrever realisticamente e analisar objetivamente” (WHITE, 1994, p. 14). Logo, explica-se a obra *A casca da serpente*, na qual o autor faz a sua visão da história, criando, assim, os seus tropos sobre a história da guerra de Canudos.

Ao abordar a dimensão da violência da Guerra de Canudos, o romance retoma a passagem de *Os Sertões* que fala do degolamento dos prisioneiros para deixar claro que daquela vez o arraial seria mesmo destruído, mostrando, assim, a soberania da República. Esse fim ocorre na obra de José J. Veiga, no mesmo dia que aconteceu na realidade, e o autor ainda usa a passagem de Euclides da Cunha para compor seu relato:

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

Quando se refere ao achamento do cadáver do suposto Conselheiro, J. Veiga usa a mesma data do real, 06 de outubro e, curiosamente, o mesmo local, sendo que o suposto corpo

também é fotografado, tem a cabeça decepada e exposta para evitar que outros pudessem tentar fazer o mesmo e mostrar a soberania da República.

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

A obra *A Casca da Serpente* contempla o conceito de poesia [de literatura] de Aristóteles, segundo o qual a obra literária não se preocupa em relatar o que aconteceu, mas sim o que poderia acontecer. Para Hayden White ela comporta o real, o imaginário, o inventado e o hipotético. Dessa forma, para a construção da Nova Canudos, J. Veiga possibilitou que alguns seguidores de Antônio Conselheiro e este fugissem do dia 02 de outubro, sem rumo, mas com o desejo de sobreviverem e fazerem que os seus sonhos se tornassem realidade. Assim para Todorov *apud* Linda Hutcheon:

A literatura não é um discurso que possa ou deve ser falso [...] é um discurso que precisamente, não pode ser submetido ao teste da verdade; ela não é verdadeira nem falsa, e não faz sentido levantar essa questão: é isso que define seu próprio *status* de 'ficção'. (1991, p. 146).

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

O Bom Jesus Conselheiro muda agora que está recomeçando uma nova vida. Essa mudança de tão importante figura histórica é que dará o título da obra *A Casca da Serpente*, pois deixará a velha personalidade de lado e se revestirá de uma nova, assim como uma serpente. Se historicamente é visto como centro, em Itatimundé, ele toma o discurso da margem, o vulgo Conselheiro torna-se tio Antônio, deixa de lado a barba grande, o camisolão azul, as sandálias franciscanas e passa a se vestir com calça, camisa, chapéu, botinas, da mesma forma dos outros homens. No romance de J. Veiga, o personagem Tio Antônio deixa o caráter messiânico de lado e passa a ser um humano comum, pragmático, que em tudo se iguala aos demais, até mesmo nas necessidades fisiológicas. É claro que, ao abordar isto, percebe-se uma dose de humor e ironia, característica própria da paródia, sendo esta uma

elemento integrante fundamental integrantes da metaficção historiográfica. Toda essa transfiguração de Antônio Conselheiro pode ser explicada por Bakhtin (1987, p. 22) quando ele explica a imagem grotesca, afirmando que esta se dá por um estado de transformação, metamorfose, seja no estágio de morte e nascimento ou crescimento e evolução, sendo que a sua relevância está na ambivalência.

Para Linda Hutcheon (1985), a paródia dá uma nova versão do passado, muitas vezes irônico. Esta ironia comporta tanto o sentido literal quanto o irônico da elocução, pois são precisos ambos para que haja polissemia. O leitor entenderá melhor essa ironia se tiver certo conhecimento dos fatos parodiados. Neste sentido, Hutcheon caracteriza a paródia como irônica, jocosa ao desdenhar o ridicularizado, logo esta seria uma imitação do passado, mas com diferença.

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

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

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

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

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

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

Nada existe em paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou burla, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica <<transcontextualização>> e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a distanciação crítica entre o

texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia, não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no <<vaivém>> intertextual (boncing) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação. (HUTCHEON, 1985, p.48).

Assim, J. Veiga faz das coisas simples do cotidiano motivo de espanto, deboche e humor. Isto, em relação ao Antônio Conselheiro, mostra o caráter anti-messiânico do autor ao construir sua obra, pois tenta tirar a idéia de que esse é um ser sublime e coloca-o como um humano qualquer, que depende da ajuda alheia, tem necessidade como todos, tanto no que diz respeito ao funcionamento do físico como da mente. Conforme Portoghesi

A Pós-Modernidade colocou no lugar da fé nos projetos centralizados, e das angústias pela salvação, substituindo gradatamente a concretude de pequenas lutas particularizadas por seus objetivos precisos, capazes de ter um grande efeito porque modificam os sistemas de relações. (*apud* Hutcheon, 1991, p. 87)

Nos relatos sobre Canudos, o Bom Jesus morreu desnutrido, devido à falta de higiene do local e a má alimentação, mesmo porque este vivia em jejum, rejeitando a comida que sustentava o corpo, pois que o importante para ele era o alimento espiritual. Porém, ao sair de Canudos, isto em *A Casca da Serpente*, ele sente necessidade de alimentar o físico, questionando os seus seguidores se ninguém vai preparar a janta, se não irão jantar, mas tenta um disfarce dizendo que por ele não, pois tanto faz, entretanto, quando conseguem algo para alimentar, mesmo que pouco, ele não cede sua parte para os outros. Fica explícita nesta sua atitude a sua dessacralização, mesmo se contradizendo, já que esta é uma característica pós-moderna. Só que o centro ainda é atração desta, pois o explora, subvertendo, como J. Veiga fez com Antônio Conselheiro.

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

A liberdade da metaficcionista histórica ao elaborar sua obra é explicada por Jim Sharpe, quando diferencia a escrita de um historiador com a do literato:

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

Para Lynn Hunt (2001), os historiadores vêem a literatura moderna como predisposição a explorar o movimento da linguagem e do significado em todos os aspectos, sendo que os escritores modernos vão além da cópia literal da realidade, contestando-a, enquanto os historiadores procuram narrar de forma que mostre o acontecimento como verdadeiramente ocorreu.

A discussão acerca da relação da literatura com a história tem sido objeto de estudo de vários críticos e teóricos, que a tem abordado em suas obras, devido às suas correlações e divergências.

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

Desde que saíram do arraial de Canudos, o Bom Jesus não rezava com tanta freqüência, primeiro por estar debilitado e, segundo, por Beatinho não se encontrar entre eles, uma vez que a função de puxar a reza era sua. Na Canabrava, liam trechos da Bíblia e só, a intenção central era procurar meios para encontrar um local adequado para construírem uma nova comunidade. Em razão disso, ficou decidido que em Itatimundé.

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

O escritor J. Veiga, ao abordar a religiosidade em sua obra, se coloca totalmente anti-messiânico, responsabilizando a catástrofe ocorrida em Canudos como culpa do povo que só queria receber tudo pelas mãos de Deus, sem esforço algum, não se dando ao trabalho de lutar por aquilo que almejavam. Logo, se eles só pediam, Deus permitiu toda aquela atrocidade para que eles “acordassem” e percebessem que tudo deve ter ação, atitude e que, antes de tudo, deve-se preocupar com o bem estar físico, depois com o espiritual, pois somente com aquele fortalecido é que se pode alimentar este. Neste sentido, o romancista atribui o comodismo das pessoas à religiosidade, principalmente daqueles menos favorecidos, por isso

é que a pobreza toma conta dos locais que mais clamam pela providência divina. Em detrimento desse assunto, percebe-se que há uma subversão da história tradicional, transpondo para uma nova realidade, em um tom de crítica, reflexão paródica, evidenciando mais ainda, o caráter metaficcional historiográfico.

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

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

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

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

A atitude de tomar banho e pentear os cabelos dessacraliza-o como figura messiânica (que só preocupa com o espiritual) e coloca-o como um ser que também necessita de cuidados mínimos com o físico para sobreviver. O pós-modernismo caracteriza esse processo como ex-centralização, que segundo Linda Hutcheon (1991) leva o centro para a margem. Essa atitude de higiene pessoal é abordada por J. Veiga com um tom de humor e ironia, características freqüentes dessa tendência literária.

A metáfora da casca da serpente revela a nova personalidade de Antônio Conselheiro, adotada por José J. Veiga para dar ao seu romance o caráter de metaficção historiográfica. Para reforçar isto, o autor cria uma sobrevivente no arraial, Dona Marigarda, que no decorrer da obra descobri que é prima do Bom Jesus Conselheiro. Esta mulher é trabalhada numa perspectiva moderna, tem voz ativa, expõe idéias. Ao chegar a Serra da Canabrava ela ajuda cuidar do seu primo (agora chamado Tio Antônio) e dos outros que ali se encontram e, no decorrer do tempo, ela se apaixona por um dos moradores do arraial e acabam se casando neste aspecto a obra também difere dos relatos históricos, nos quais não aparecem nem mulher, nem criança com liberdade de expressão, além dos animais.

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

Os animais também estão presentes no romance *A Casca da Serpente*. Tanto o burro Ruibarbo quanto o jabuti Viramundo são valorizados, não sendo vistos como meros seres irracionais. O burro não representa só mão-de-obra nem o jabuti um animal inútil, todos ali os respeitavam, cuida deles sem discriminação, quase num processo antropomorfização. O menino Dasdor também tem seus desejos atendidos, principalmente quando se refere ao seu carinho pelos animais, mas com a condição de que o menino permaneça obediente às regras de boa conduta e às pessoas mais velhas. Em Itatimundé, o Conselheiro se preocupa até mesmo com a formação escolar das crianças, discutindo a importância da educação na vida de um ser, corrigindo assim os erros cometidos em Canudos (que não se preocupava com o aprendizado empírico) e, num viés mais crítico, em todo o Brasil.

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

mesmo tio Antônio. Todos se entretêm e aprendem com cada um dos que passam naquele local.

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

José J. Veiga ainda parodia algumas passagens/acontecimentos bíblicos para enfatizar a nova roupagem que ele deu a história. Quando Conselheiro decide-se lavar, já começa a metáfora da modificação, pois o banho não representa só a limpeza do físico, mas de uma ideologia. Em outros momentos, o próprio Tio Antônio se compara a Moisés; cita passagens bíblicas para contextualizar com o que estão vivendo. E, a paródia mais evidente é vista na busca de uma nova terra, para que os sobreviventes possam encontrar paz e equilíbrio. Isso lembra a cena do Dilúvio, da busca da Canaã, a Terra prometida. Sonhadores de um novo mundo, que fogem da miséria, da guerra e vão para as alturas, Itatimundé, onde procuram construir uma cidade baseada na solidariedade e fraternidade, mas era um sonho fugaz, pois em todos os lugares há barbárie, insânia e pecado. Ali também o regime chegou para mutilar, assim como em Canudos e outros fatos históricos.

Desse modo, J. Veiga mostra-se desencantado com o futuro do Brasil, pois nada se concretiza, só a violência e a mesquinhez limitando os sonhos dos homens.

Ao concluir o romance e dar um fim para Itatimundé, o autor diz que esse local se transformou em depósito de lixo atômico, “sem governante”, ou tem um fictício. J. Veiga pode estar neste momento, lembrando outros fatos históricos que foi o acidente com o Césio 137 em Goiânia, no qual muitas pessoas morreram contaminadas pela radiação, outras ficaram mutiladas. O lixo retirado do local foi enterrado em Abadia de Goiás e, quando o autor diz que não tem governante ou esse é fictício, pode-se interpretar como se o local estivesse sem “grandes proteções”. Pode ser também a metáfora do fim daqueles que, de certa forma, “intoxicavam” os governantes incrédulos e que depois de enterrados entram para o esquecimento, mas é bom lembrar que resíduos tóxicos podem persistir e voltar à tona, assim como a Nova Canudos, mesmo que tenha final trágico novamente, já que é a persistência que guia um ideal.

Quanto à linguagem, o pós-modernismo quebra os paradigmas clássicos, usando uma liberdade de expressão, no qual o narrador da voz às personagens, de maneira que elas se

expressem do seu modo, seja de forma erudita, coloquial, regional, com emprego de gírias, jargões, etc. N’*A Casca da Serpente*, o autor busca as origens sertanejas, evidenciando seus costumes e seu modo de expressar, principalmente no modo verbal, em especial a oralidade. Nas falas das personagens percebemos coloquialidade e expressões que são típicas do sertão nordestino. Vale ressaltar que na fala do narrador não possui essas características, uma vez que não pertence a esse meio, pois somente observa os fatos e conta-os, mas com profundo caráter crítico. O autor ainda é eclético, criando personagens de vários níveis culturais, isto para contrapor o religioso e o científico.

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

Nesse contexto, a linguagem pós-moderna, reflete a sua pluralidade, seja nos intertextos, paródias, cópias, etc. Sendo que esses acabam gerando questionamento acerca de sua originalidade. Mas vale ressaltar que a linguagem tem poder de construir discursos, sendo que este nunca se encontra neutro, está sempre embricado em outro(s).

Percebe-se então que na metaficção historiográfica o autor procura levar o leitor a refletir sobre seu passado, sua história, questionando sua inserção nele(a), levando-o a ter uma atitude mais crítica em relação aos fatos históricos narrados, percebendo que a “história oficial” é produto de homens, que agregam em si valores e interesses, que também são produtos de uma época. Nesse sentido, pode-se dizer que são valores que expressam a consciência possível desses homens que fizeram e registravam a história.

Assim, pode-se dizer que, enquanto que na história o leitor deve “suspender sua incredulidade”, na metaficção historiográfica ele deve “suspender sua credulidade” desconfiando, pois a narrativa de metaficção historiográfica tem claros vieses ideológicos e transformacionais, ou quando menos, tem claras intenções de desalienação do leitor, levando-o a questionar as versões oficiais da história, ou no dizer de Hayden White, “toda

representação do passado tem implicações ideológicas específicas”. Dessa forma, José J. Veiga faz com que o leitor de *A casca da serpente* reflita sobre o passado na visão da história, questionando-o e criando a sua própria versão.

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

3.1 Uma breve trajetória de Benedita Cipriano

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

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

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

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

Situação semelhante à de outros grandes líderes religiosos como Antônio Conselheiro, Padre Cícero e, mais antigamente e distante, Dom Sebastião, de Portugal foi vivida pela demiurga, pois levava sobre si a crença e a esperança de um povo sobre a vinda de um messias. Afora Dom Sebastião, que fazia parte do poder constituído, ou melhor, representava o próprio poder, os outros três citados se assemelham quanto ao contexto social e

liderança e, sobretudo, na contestação da distribuição de rendas e de terras impostas pelo sistema. Antônio Conselheiro é, dos três o que mais se aproxima da taumaturga, tanto que ela foi chamada de Antônio Conselheiro de saias e Lagolândia foi vista, por alguns, como a reedificação de Canudos.

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

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

Apenas para efeito situacional, um breve resumo da obra de Antônio José de Moura, *Sete Léguas de Paraíso*, se faz mister.

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

Dica se faz mulher. Bonita e carismática.

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

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

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

chamado. Seria o seguidor da santa, a acompanharia por toda a vida. Havia sido construída a imagem de Santa Dica.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Em *Sete léguas de paraíso*, diferentemente da obra de José J. Veiga, os aspectos metaficcionalis historiográficos estão mais implícitos, pois esses se darão no modelo discursivo adotado por Antônio José de Moura ao relatar a história de Santa Dica. Levando-se em conta que a função do pós-modernismo não é negar a história, mas desafiar-la, evidencia-se a diferença no seu discurso e não a homogeneidade, como se perceberá no decorrer do texto em análise.

A obra permeia o erudito, o coloquial, o regional na construção da tessitura lingüística. Além disso, há uma relação muito coerente entre o fato histórico e a visão dada pelo escritor, pois selecionou os fatos mais relevantes dentre vários e deu-lhes um aparato crítico, principalmente em relação aos mais favorecidos da sociedade da época, como as autoridades políticas, religiosas e os comerciantes e latifundiários.

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

Para Bakhtin (2004) a relativização da verdade e do poder dominantes constitui um dos sentidos profundos do riso carnavalesco nas suas múltiplas manifestações. Ao ridicularizar tudo o que se arroga de uma condição imutável, transcendente, definitiva, o Carnaval celebra a mudança e a renovação do mundo. Dessa forma acontece com *Sete léguas de paraíso*, ao ironizar uma verdade absoluta criada pela Igreja e pelo Estado.

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

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

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

Padre Rafael Hortiz, pode ser visto como um ser pós-moderno, que tem idéias contraditórias, de acordo com situação que lhe é conveniente. Ao que se percebe ele tem:

Uma identidade móvel, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definido historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente. (HALL, 2006, p. 13)

Referente à gula, condenado pela Igreja, o romance enfatiza, na figura de frei Muller, que adorava ‘trincar um franguinho’ e, por causa da idade avançada, só faltava entornar o vinho durante a celebração, porém a confusão com as passagens litúrgicas e os cochilos eram coisas freqüentes em sua rotina. Percebe-se que a idade dos padres era/é algo questionável, pois os conservam no celibato até não conseguirem exercer suas atividades seguindo as exigências básicas. O fato de eles possuírem experiência não era o suficiente, pois lhes faltava o vigor físico. A situação gerará uma crítica acerca dos padres, que são visto como meros consumidores sustentados pelos fiéis, uma vez que não trabalham para tal. Para tanto, enquanto deveriam se preocupar com a sociedade, preocupava consigo mesmo, e a gula condenada para a igreja, é, de certa forma, uma prática dos clérigos, confirmando assim a fala de Hall, visto que esse tem não tem uma identidade fixa, mas que a modifica (santo diante dos servos e beberrão quando estava só) de acordo com as conveniências.

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

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

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

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

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

uma forma de manter o equilíbrio social, contudo, principalmente como uma maneira de coerção.

Ao descrever a alegria do padre Ortiz ao receber respaldo de D. Emanuel para a segregação de Dica, ele fica euforicamente feliz. A descrição feita desse momento mostra-o como um verdadeiro irresponsável, impossibilitado de raciocinar sobre as conseqüências de sua atitude, saltitando um desejo egocêntrico, sagaz, maquiavélico. Nessa noite o padre ainda fala com monsenhor Confúcio Jorge Amorim, professor de história do Liceu e amante de guerras, contudo já estava com as idéias fracas e confundias as histórias e os guerreiros, ora invertendo, ora misturando os heróis e os fatos, até mesmo com as batalhas bíblicas. O fato de gostar de guerra fez o monsenhor amigo do coronel Peixoto Barbosa, sendo que este admirava do conhecimento livresco daquele e ainda lamentava o fato do monsenhor não ter escolhido o militarismo em vez de celibato. Portanto, aspectos totalmente divergentes na sociedade acabam por se relacionar de modo bastante irônico na obra; igreja e militarismo sendo aparentemente divergentes, na obra se complementam para criticar o falso moralismo da igreja católica que prega a paz e ama a guerra.

Para Maraschin e Pires (2008), quando se reflete a experiência religiosa deve-se levar em conta que essa está ligada as perspectivas sociais, políticas e econômicas, e que as instituições vigentes e determinantes da forma da sociedade são como fruto da modernidade, na qual se insere, naturalmente, Estado, a Igreja, a Universidade (ou educação), o Exército, e os papéis políticos e econômicos. Dessa maneira, baseando-se na relação hegemônica de Igreja, Exército e Estado vê-se a personagem que resume essas funções, com ênfase na sandice daqueles que as praticam, evidenciando que não conseguem dominar a si próprio, assim como já simboliza o nome, Confúcio – confuso, desprovido de razão, lógica. Esse trocadilho é só para reforçar a crítica feita à mistura de órgãos de diferentes funções, mas que se unem para aumentar o poder adquirido, agora imposto.

Quanto aspecto financeiro, os padres tentam tirar proveito de tudo, principalmente quando fala da figura de padre Estilac Ulhoa, buscando recursos financeiros em todas as oportunidades possíveis, até mesmo com pedágio, pois tinha posse de estradas junto com o poder político. Portanto, vê-se que, segundo Baumam (1998), a ação humana não se torna menos frágil e errática na Pós-modernidade, porém, é o mundo onde se insere e procura se orientar visto com essas características cada vez mais acentuadas. Portanto, visto que os dogmas religiosos pregam a fé, a humildade, a caridade, e a benevolência, em Lagolândia esses preceitos eram totalmente contrariados, em vez de preocupar com o bem-estar social e da moral da igreja, o pároco estava interessado em dinheiro, poder, soberania, riqueza e status.

É o que Westhelle (2008, p.16) refere-se à morte de Deus, mas “como outro, a alteridade mesma de um universo cujos limites não mais se conhece, cuja ordem se faz e se refaz em equações sempre mais complexas e incompletas ou indecidíveis”. Mais uma vez chega-se ao que Hutcheon denominada como os paradoxos da Pós-modernidade.

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

Antônio José de Moura compara os homens do cerrado goiano aos sertanejos da obra de Euclides da Cunha, *Os sertões*, evidenciando-os como produtos sofridos do meio, assim como a caatinga, a terra seca e o cerrado são secas e castigadas pelo tempo. O homem é castigado pelo seu serviço, pelo sol, pela exploração autoritária, são verdadeiras caricaturas.

O fato de ser ludibriado, na maioria dos casos, pela supremacia política e a religião católica faz com esse sertanejo se bandeie para o lado daquele que lhes propõem igualdade, humanidade, mesmo que em condições físicas, financeiras, sociais, culturas, enfim, geral, no âmbito material os aspectos sejam menos favoráveis, mas tinha alguém para ouvi-los, que entendia os seus anseios, suas angústias e reivindicações. É nesse ensejo que surgiu o mito de Santa Dica, pois veio do povo, era a voz deles, se posicionava, sempre que preciso, em favor dos menos favorecidos, além de pregar e idealizar uma vida fraternal e igualitária. Assim como outros revolucionários messiânicos, Dica fez com que o povo se evadisse para a busca de uma possibilidade melhor, mesmo que isso só se desse em uma dimensão mais ampla, ou seja, espiritual. Vale questionar por que não a Igreja Católica como esse refúgio, se pregava dogmas de uma sociedade justa perante o homem e a Deus; essa entidade estava cercada pela ostentação, luxo, poder e soberania, portanto não tinha um vínculo direto com os seus fieis, estes eram relegados como dependentes de favores espirituais da igreja e não o contrário. Assim endossa os movimentos messiânicos, seres simples que pregam a liberdade e que se une ao povo, em prol deles, para que, juntos, possam vencer os obstáculos encontrados nesse mundo.

Para Ernest Gellner (1992, p. 14):

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

Mas quando se trata de *Sete léguas de paraíso*, percebe-se exatamente o contrário. As pessoas buscam comprovar a sua fé a partir do plausível, daquilo que está acessível a eles

e pode ser visto e tocado, algo que eles não conseguiam sentir no catolicismo, visto que se buscava a metafísica, o inacessível. Esse fato possibilita uma rápida aglomeração de fieis ao redor da demiurga, seguindo os seus conselhos. Assim se comprova outra fala de Ernest Gellner (1992), quando representa a fé como uma celebração da comunidade.

É de suma relevância ressaltar que os movimentos messiânicos, como o de Santa Dica, retiram elementos básicos dos dogmas católicos e os revestem de nossa personalidade, dando-lhes originalidade, alterando o discurso base. No caso de Benedita Cipriano os seus seguidores a chamavam de madrinha, assim como o catolicismo denomina Maria, mãe de Jesus, que também é considerada mãe do povo, assim como Dica.

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

[...] amuleto, o guia da Santa. Esse bicho é tido como se fosse antropomorfizado, ou se fosse mesmo uma entidade espiritual, pois não berrava. Esse carneiro representaria a passividade do rebanho apascentado pela demiurga. Com a chegada de romeiros, em Lagolândia, os conflitos começam a se atenuar, os que detinham de poder queriam que a moça e seus seguidores saíssem dali, pois os coronéis tinham medo de ter as terras. Para que a soberania e a ordem fossem mantidas lançariam mão dos recursos necessários, o coronel Setembrino de Sá a qualquer aborrecimento disparava a gritar “com seu vozeirão tonitruante, esmurrando o peito e perdigotando o ar: Aqui, cambada, quem manda sou eu; quando quero eu faço, eu relampejo, eu trovejo, eu chovo. (MOURA, 1989, p. 32)

Apesar de políticos e religiosos católicos temerem o movimento messiânico de Dica e seus séquitos, no primeiro momento, tentando uma saída mais viável, tinham em mente que “se fosse à vontade de Deus não podemos botar fora essa gente para fora assim na bruta” (MOURA, 1989, p. 30-31), mas não foi o que aconteceu, pois o final da terra santa não foi pacífico.

Ao mostrar a divergência de classes e os desejos implícitos nas ações dos poderosos, faz-se um intertexto com a fábula do lobo e da ovelha, além da história bíblica da paciência de Jô diante das provações que Satanás o propiciou. Relata-se a impossibilidade do homem se tornar um ser angelical, puro, pois todos que tentaram fugir da corrupção mundana acabaram sofrendo conseqüências graves, como foi o caso de Jesus, que foi crucificado, e dos mártires e bondosos que acabaram manipulados, enganados e devorados pelos mais fortes, pela lei de seleção natural. Para tanto, a situação estava tão desconfortável que não havia paciência suficiente para suportar o caos provocado pelos romeiros e a ‘santa’, nem mesmo o símbolo da paciência e perseverança, Jô.

A descrição do coronel Hermógenes Bastos, o Bastinho, é feita de modo irônico, ridícula, caricata, pois era baixinho, fama de brabo e mão-aberta semente com os rabos de saias, fiel aos amigos, menos nos assuntos de alcova. Essa descrição se aproxima do conceito de representação carnavalesca do corpo ou realismo grotesco, criado por Bakhtin (2004), por tratar-se de um corpo em processo, em metamorfose, em permanente relação com a natureza e com a incessante dinâmica de morte e rejuvenescimento. Ele ser se interessa por Dica e essa nem importa com a relevância daquele homem para a sociedade e despreza-lhe a corte:

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

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

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

A sociedade que repetia as ofensas publicadas pelos reacionários sequer sabiam a significação dos palavrões que pronunciavam, tais como ‘Loudun’. Revela-se assim a falta de identidade própria da sociedade, visto que tomam para si idéias de reacionários, mesmo sem saber se essas são mesmo boas. Os boatos e as fofocas só aumentavam, graças às irmãs igrejeiras, aos pichadores, panfleteiros, etc. Esses faziam questão de divulgar as idéias

desfavoráveis ao poder de Dica, só pelo prazer de passar para frente o que ouviu. Além disso, o fato desses seres fazerem revolta sem o auxílio de Bastinho e padre Hortiz os alegravam, pois queriam fazer revolução sem se sujarem, sem serem os culpados. Complementando, Ernest Gellner (1992), ao falar de religião e política mostra o oportunismo político conduzindo às ligações mais bizarras e, taticamente, os alinhamentos doutrinários e políticos se mostram muito mais complexos que se imagina, principalmente pelo fato da fé ser baseada em três oponentes fundamentais: o fundamentalismo religioso, o relativismo e o racionalismo iluminista.

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

Como a igreja, na pessoa de padre Hortiz, não vai se assossegara diante da situação de perda de soberania, esse chega a Lagolândia se passando por jornalista, mostrando interesse pela história da demiurga, e quando chega à casa da mesma já sabe até demais sobre o que se passa ali. Vendo o ritual de transe de Dica, resolveram testar se não era fingimento, futucando os dedos dela com alfinetes e agulhas. Se a igreja era tida como o centro para desvendar mistérios espirituais, nesse caso ela falha, deixa a dúvida sobrepor a concretude dos fatos. Por não conseguir explicar aquilo que propuseram, tentam explicações para o campo da bruxaria, “ficara verazmente demonstrada e cabalmente comprovada pela insensibilidade da feiticeira aos alfinetes e agulhas em sua pele” (MOURA, 1989, p. 47).

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

Quando se trata da questão familiar, Dica dá alguns conselhos um tanto fora dos padrões da época. Se a mulher buscasse conselho para que o marido se livrasse dos vícios, aconselhava-se que esperasse, mas não muito, porque mais de um ano “desista dele, minha filha, siga a sua consciência, amando, amando sempre, fêmia não vive sem macho, mulher não passa sem homem” (MOURA, 1989, p. 61). Se a masculinidade do marido estava ameaçada, que lhe desse garrafada para ele, mas se fosse frouxidão crônica, há madrinha dava

logo o aviso, “em tudo e para tudo, inclusive a fidelidade, ó menina, há limites e prazo de carência” (MOURA, 1989, p. 61). Quanto se tratava de tomar remédios e curações, não adiantava se o ser não tivesse fé, esperança, poderia fazer de tudo que não resolveria. Mas se o assunto era a morte, era tudo contabilizado de acordo com as atitudes do indivíduo, já que a morte era vista como um acerto de contas com Deus. “Ora, quem paga mais rápido os débitos entra na posse mais cedo. Se tal norma vale para a terra, quem dirá então no céu, para onde quem vai de mudança tem que estar quite com Deus, lá o acerto contábil se faz por cada fração, tanto pecou, paga tanto, tudo dentro da tabela, tudo conforme os conformes, não há taxas imprevistas nem jurinhos perdoados, não se comutam as penas nem se majoram os castigos” (MOURA, 1989, p. 61).

Os ensinamentos de Dica, referenciados nas citações acima, demonstram pleno interesse pela igualdade feminina, além de evidenciar a falta de fé do povo que só pensar em pedir e não agem para realizar. Assim, a condição humana é vista como algo efêmero, que necessita de boas ações aqui na terra para que na morte possa usufruir de bons frutos. É pertinente perceber a coerência entre a divindade e terreno, porque enquanto aquela é justa, esse é fugaz. Evidencia-se também, nos conselhos de Dica, o que Bakhtin vai trabalhar como carnavalização

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido”. (BAKHTIN, 2004, p.122-123).

Obstantemente, a carnavalização, para Bakhtin, caracteriza-se como a celebração do riso, do cômico, e nesse sentido, a paródia é o elemento que mais se aproxima da carnavalização, visto que subverte a ordem pré-estabelecida, pelo deboche, pela sátira da realidade. Nesse sentido, a carnavalização está relacionada ao “aspecto festivo do mundo inteiro, em todos os seus níveis, uma espécie de segunda revelação do mundo através do jogo e do riso” (Bakhtin, 2004, p. 73). Portanto, a paródia compreende justamente esse universo de inversão, de deslocamento, de contradição, de dessacralização, próprio da literatura carnalizada. O palco carnavalesco, segundo Bakhtin, é o da vida privada, daquilo que é comum a todos os homens, aquele em que não há regras, tudo é permitido, inclusive o grotesco, o obscuro, ao contrário, justamente, do que apregoa a cultura oficial cerceadora.

Referindo-se ao tempo, a crítica feita a perca de tempo por aqueles que esperam que tudo venha até si sem nenhum esforço, portanto, se o tempo é precioso para os homens

imagine para as entidades divinas. Dessa forma, menospreza aqueles que vivem a espera das horas, em função do relógio.

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

Os dias santos defendidos e guardados pela Igreja Católica também foram seguidos pela ‘santa’, mas não seguiram os mesmos, criaram, além dos já existentes, alguns próprios do reduto. Nesses dias os seguidores daquela entidade messiânica não poderiam trabalhar, de forma alguma poderiam visar lucros materiais naqueles dias. Isso gerou descontentamentos por parte dos empregadores, que se viam ameaçados pelos dias santos, pois desses seguidores vinham a mão-de-obra. De modo bem sutil o autor faz uma crítica às pessoas que se escondem debaixo desses dessas datas para não ter que trabalhar. No geral, o brasileiro vive dos feriados que enfeitam o calendário brasileiro, pois a vida para esse é curtição.

Para que haja um melhor entendimento da atitude daqueles que estavam no poder, Freitas (2005, p.56) vai ressaltar que:

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

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

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

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

O discurso utilizado pelo autor para trabalhar as fofocas, os boatos, segue o mesmo padrão das faladisses. O narrador não quer se responsabilizar pelos fatos narrados, por isso os colocam como “correm boatos”, “e com ações que tais, consoante os zunzuns que zunem por aí”. Assim como toda nação precisa de um exército, o Reduto dos Anjos também precisava do seu, mas ao passo que não sabiam o que era direita e esquerda a santa amarra uma palha em um dos pés dos seus soldados para que eles identifiquem os lados na marcha, dessa forma, os fiéis seguiam: pé-com-palha, pé-sem-palha. A ingenuidade e o desprovir de conhecimento aparecem na figura dos sertanejos seguidores de Dica, esses eram desprovidos de conhecimentos escolares, mas buscavam aguçar seu fanatismo espiritual na figura da demiurga. No geral, os seguidores de Dica relatados na obra eram pessoas de pouco conhecimento intelectual, de média à baixa condição financeira e que acreditavam que só pela força do trabalho e pela razão era impossível conquistar o espaço almejado na sociedade.

Ser tratada como parteira também era um dos títulos da santa, os fiéis a via como a manejadora, a de interruptora de mortes de mães e bebês. Salvo a fé dos seguidores na venerada parteira esta passa ser a madrinha unânime do reduto, mas não era um batismo feito na igreja católica, todos os sacramentos com execução destinados ao padre, na verdade, quem os realizava no Reduto dos Anjos era a santa, procurando mais uma confusão com a igreja.

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

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

A paródia utilizada pelo autor de *Sete léguas de paraíso* é a conceituada por Hutcheon (1985), pois visa incorporar e desafiar aquilo que parodia, reconsiderando a idéia de originalidade. Para tanto, a paródia é uma forma de incorporar textualmente a história da arte, “A paródia é o análogo formal do diálogo entre o passado e o presente que, de maneira silenciosa mas inevitável, vai ocorrendo [...] é assim que se pode dizer que, em sua forma e em sua contextualização explicitamente social, as construções paródicas pós-modernas se equiparam a desafios contemporâneos no nível da teoria” (HUTCHEON, 1991, p. 46). Nesse ensejo, a paródia pós-moderna seria uma “repetição com distância crítica que permite a

identificação da ironia da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON”, 1991, p. 47).

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

No momento das audiências as pessoas tinham se vestir com o máximo de rigor possível, linho de melhor qualidade, engomado, cabelo e barba bem feita, permanecerem limpos, e não poderia ter manchas de suor, mesmo se o sol estivesse fortíssimo. Como a população de Pouso Alto era muito simples tiveram que adaptarem à situação, vestindo-se em roupas desconfortáveis e passando por vexames quando não se portavam como se propunha.

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

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

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

Tratando-se de personagens excêntricas, encontram-se algumas zoomorfizadas, como é o caso daqueles que agem como galos, cavalos e cobras. Mas quando se refere à

personagem Salim a coisa é mais séria: ele nasceu com um cupim na nuca, era corcunda, com chifres, e se o ameaçavam com o laço ele ficava furioso:

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

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

O conflito entre a Dica e seu séqüito só aumentava junto aos políticos e religiosos, principalmente quando ela decide proteger a Coluna Prestes. Vendo que a situação só piorava para o lado dos que detinham de poder, começaram a organização para a destruição do Reduto, trabalhada pelo autor como uma retomada ao fato de Canudos. Porém, para se trabalhar a concretização da sagacidade para destruir a organização de Santa Dica será trabalho em um tópico específico.

3.3 Santa Dica: o poder da água na construção da narrativa e do sonho de um povo - Uma complementação semiótica à visão metaficcional historiográfica

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

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

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

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

3.3.1 A multisimbologia da água

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

A força da personagem Santa Dica está ligada diretamente à força da água, e o simbolismo de um se imbrica ao de outro. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007), “As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte devida, meio de purificação, centro de regenerescência”. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2002, p. 15). Porém, enquanto elemento paradoxal, a água se firma em duas vertentes: fonte de vida e de morte.

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

“O lago simboliza o olho da Terra por onde os habitantes subterrâneos podem ver os homens, os animais, as plantas, etc.” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2002, p. 533). Sendo o olho da Terra, por onde habitantes subterrâneos podem visualizar os homens, Lagolândia deixa exposta aos olhares, não de seres subterrâneos, mas de pessoas com atitudes subumanas, como o Padre Ortiz, o Coronel Batinhos, por exemplo. Neste sentido, o lago, tomado, metonimicamente, por Lagolândia, não seria, de fato, o olho do mundo, mas o local para onde

os olhares se convergem, para onde as atenções se voltam. Os seres submundanos espreitam os humanos para poderem tirar proveitos de situações de descuidos e excesso de confiança, em determinadas situações. São como aves de rapinas, atacam suas presas em momentos de descuido. Assim fizeram os algozes dos moradores da República dos Anjos.

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

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

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

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

- e tão paralisado fiquei, crianças, que não pude atirar! Flutuando rio abaixo, na corrente, o braço esquerdo arrimado a um tronco, o direito a enlaçar uma mulher de longuíssima cabeleira e veste branca espalhada qual lençol sobre as águas. Ela sustinha na mão direita, erguida à laia de capitel, um ser minúsculo, todo algodão, idêntico à miniatura de um anjo: o carneirinho Ananias (MOURA, 1989, p. 279).

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

Conforme Chevalier e Gheerbrant (2002),

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

Sendo o rio morte e renovação ao mesmo tempo, a morte, simbólica, da santa aponta para a possibilidade de seu ressurgimento, em outra ocasião. Santa Dica voltaria com sua falange de anjos para redimir seu povo e conduzi-los à terra prometida (sebastianismo).

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

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

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

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

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

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

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

3.3.2 A água, fonte de vida

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

Águas claras apontam para frescor, segundo Gaston Bachelard (2002), que é força de um despertar.

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

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

A água, fonte de vida, se materializa no prato do sertanejo, no sonho do caboclo, no desejo do pobre. A abundância de água faz a mesa do sertanejo ser farta, a crença ser fortificada, a luta ser justificada.

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

O certo é que, na obra de Moura, a característica fundamental da água é mesma a da fonte da vida. Fosse uma região tórrida, talvez a força e obstinação dos sertanejos goianos não fossem o suficiente, como foi a dos nordestinos de Antônio Conselheiro, para o relâmpago aparecimento, e destruição, do povoado. A água atua quase que como personagem. A própria personificação de Santa Dica, que por sua vez, seria a antropomorfização da água, fonte de vida. Santa Dica, motivo da verdadeira existência do campestre goiano.

3.3.3 Água, elemento de destruição

A água, que tantos simbolismos benéficos aos olhos do homem também possui o simbolismo mais temido pela humanidade: a efemeridade (da vida). Assim como passam céleres as águas de um rio, rápido também se passa a vida do homem. Do mesmo modo que o

rio “Jordão” corria rápido para encontrar-se com seu destino final, também caminhou rápido para o epílogo a *República dos Anjos*:

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

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

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

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

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

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

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

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos sobre as obras *A casca da serpente* e *Sete léguas de paraíso*, de José J. Veiga e Antônio José de Moura, respectivamente, foram de suma importância para alcançar aquilo que se propôs desde o projeto inicial dessa pesquisa, estudar a metaficção historiográfica na literatura goiana.

Com a distinção entre o que Lukács denomina de Romance Histórico e o que Hutcheon conceitua de Metaficção historiográfica, confirmou-se nas obras integrantes do *corpus* ativo em estudo são pós-modernos e trabalha na linhagem da subversão da história, o que possibilitou um trabalho de investigação teórica, aplicando a teoria na ficção.

Com êxito, o *corpus* ativo propiciou um construto acadêmico acerca de teorias de renome, pois conseguiram enquadrar dentro das características propostas por Hutcheon, complementadas por outros teóricos, evidenciando a subversão da realidade, por meio da ironia e da paródia. Além disso, comprovou o que Bakhtin discorre sobre a carnavalização, mostrando a dessacralização das entidades consagradas, como o Estado e a Igreja.

Em *A casca da serpente* notou-se a dessacralização da figura do Conselheiro em detrimento de uma visão científica da realidade, configurando, desse modo, a construção de uma nova sociedade regida pela razão, mas que também não dará certo, visto que o discurso adotado faz uma crítica à sociedade dominada por um Estado hegemônico e coercivo. Em *Sete léguas de paraíso* a situação não será muito distinta, só terá uma proporção menor, mas critica ferrenhamente o Estado e a Igreja Católica, mostrando os pormenores de uma sociedade corrompida pela ambição e pelo medo de perder o status alcançado por uma dominação cruel, avassaladora. Contudo, a obra consegue extrapolar os limites da visão histórica e alcançar o seu ápice no desaparecimento de Dica nas águas do Jordão, tornando-se um mito.

Por conseguinte, ao trabalhar com uma vertente tão polêmica como o pós-modernismo, teve-se a convicção de que a delimitação feita, mesmo com a leitura e utilização de outros teóricos (visto que os usados só reforçaram a fala de Hutcheon), foi primordial para o alcance do ápice desse estudo, a metaficção historiográfica, visto que nem todos que discorreram sobre tal polêmica fizeram com tanta ênfase quanto Hutcheon.

Enfim, essa pesquisa serve de caminho para que novas obras de caráter pós-moderno e metaficcional sejam exploradas, *a priori* as goianas, refletindo sobre a contribuição da literatura para a construção de um ser reflexivo, que acredita em versões e não em uma realidade absoluta. A partir o momento que se vê os fatos a partir do discurso adotado por que

o narra, pode-se perceber a desconstrução do concreto, intocável, para alcançarmos as possibilidades.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação e a Matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. *Marxismo e Filosofia da linguagem*. Tradução: Michel Lahud; Yara F. Vieira. 11ª ed. São Paulo: HUCITEC, 2004.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BARTHES, Roland. *Inéditos*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- CÂNDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- CARVALHAL, Tânia França. (org). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL: Ed. da Unisinos, 1996.
- CHEVALIER, Jean & CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro. José Olímpio. 2002.
- CUNHA, Euclides. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. Editora TecnoPrint Ltda, 1914.
- ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Tradução: MF. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (tópicos).
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago/UFRJ, 1994.
- FREITAS, Luiz Carlos de. *Uma pós-modernidade de libertação: reconstruindo as esperanças*. Campinas: Autores Associados, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tanneis Muchail. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GELLNER, Ernest. *Pós-modernismo: razão e religião*. 2 ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.
- GERSCHMAN, Silvia; VIANNA, Maria Lucia Werneck. *A miragem da pós-modernidade: democracia e políticas sociais no contexto da globalização*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997.

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

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

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

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

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

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

LLOSA, Mário Vargas. *A guerra do fim do mundo*. Tradução de Remy Gorga Filho. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Lisboa: IEL: ed. da Unisinos, 1996a: Presença, 1978.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto. 2006.

MÁRAI, Sándor. *Verdicto em Canudos*. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, s/d.

SOUZA, Ricardo Timm de. *O tempo e a máquina do tempo: estudos de filosofia e pós-modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

VASCONCELOS, Lauro. *O encantamento do mundo ou coisa do povo*. São Paulo. Escola Superior de Agricultura Luís de Queiróz da Universidade de São Paulo. 1989.

VEIGA, José J. *A Casca da Serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

WESTHELLE, Vitor. Traumas e opções: teologia e a crise da modernidade. In: MARASCHIN, Jaci. PIRES, Frederico Pieper. *Teologia e pós-modernidade: novas perspectivas em teologia e filosofia da religião*. São Paulo: Fonte Editorial, 2008.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUNESP, 2000.

AGRADECIMENTOS

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