

A narrativa canudense de Angela Gutiérrez: um romance histórico contemporâneo de mediação

Adenilson Barros Albuquerque¹
Gilmei Francisco Fleck²

RESUMO: O romance *Luzes de Paris e o fogo de Canudos* (2006), de Angela Gutiérrez, explicita gêneros narrativos e discursos multifacetados. Dialoga com aspectos importantes relativos ao momento histórico, social e cultural do Brasil nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do XX. Buscaremos analisá-lo e verificar aspectos de sua narrativa que nos permitem considerá-lo um exemplo de romance histórico contemporâneo de mediação, conceito proposto por Fleck (2011).

ABSTRACT: The novel *Luzes de Paris e o fogo de Canudos* (2006) by Angela Gutiérrez, highlights narrative genres and multifaceted discourses. It dialogues with important aspects regarding to the historical, social and cultural period of Brazil in the late XIX and early XX century. We aim to analyse the novel and verify aspects of its narrative, which allow us to deem it an example of mediation contemporary historical novel, concept proposed by Fleck (2011).

PALAVRAS-CHAVE: Romance Histórico; Guerra de Canudos; Multifaces; Mediação.

KEYWORDS: Historical novel; Canudos War; Multiple faces; Mediation.

Na leitura do romance *Luzes de Paris e o fogo de Canudos* (2006), da escritora cearense Angela Gutiérrez, verificamos uma narrativa elaborada a partir de eventos históricos, encadeada, em grande medida, com presença de personagens ficcionais e referências não ficcionais. A condutora dessa história é a personagem Flora. Na segunda metade do século XX, ela nos aparece não como protagonista do enredo, mas como responsável por buscar informações nas conversas com sua mãe, sua tia, e nos materiais que remetam à trajetória de sua tia-avó Branca. Esta sim, nascida em 1877, personagem central do romance. A personagem Morena, nascida no mesmo ano, nos é apresentada como irmã de leite e grande amiga da personagem Branca. Seus destinos opostos são os fios condutores de uma narrativa multifacetada.

Gutiérrez propõe alternativa incomum ao gênero convencionalmente fechado do romance. Este, desde o seu surgimento no século XVI, compõe-se geralmente por histórias sob o entrelaçamento do discurso de um narrador e os discursos diretos ou indiretos de personagens envolvidas na trama. Segundo Pedro de Oliveira Neto “[...] *Luzes de Paris* se apresenta como um jogo de armar, em que, ao fim da partida, o leitor

¹ Atualmente é professor de Língua Portuguesa e Espanhola no IFPR/campus de Umuarama e coordenador do projeto de pesquisa "Literatura, memória e histórias: estudos comparados" (Pibic-Jr/Fundação Araucária). Possui graduação em Letras Português/Espanhol e suas respectivas Literaturas pelo CTESOP Centro Técnico-Educacional Superior do Oeste Paranaense.

² Possui Pós-doutorado (2015), e Doutorado (2008) em Letras pela Universidade Estadual Paulista - UNESP/ Assis. Mestrado em Letras (2005) pela Universidade Estadual Paulista - UNESP/ Assis.

rememora o percurso de construção da personagem e desvela o enredo” (2008, p. 3). Estamos, pois, diante de um romance que exige atenção redobrada do leitor para que não lhe fujam significações importantes no percurso coerente da textualidade.

Entre os elementos que compõem o jogo de armar referido por Neto, destacam-se trechos marcados por uma escrita linear, em fonte específica que no programa *Microsoft Word* é denominada “Cambria”, conduzida por um narrador em terceira pessoa, discursos diretos e indiretos livres.

Branca e Morena não podiam dormir. Nem se interessavam em ouvir as histórias de amor e heroísmo do livro que mais amavam: *Leitura para meus filhos*. As duas só conseguiam pensar no que estaria acontecendo em casa. Desde a manhã, tudo estava estranho. Ao acordar, Branca não pode ir ao quarto da mãe.
— Tua mãe não está passando bem.
Ia morrer a Mamãe? Ia morrer a Madrinha? Branca e Morena tinham medo de perguntar. (GUTIÉRREZ, 2006, p. 9).

Com a mesma relevância dessas abordagens narrativas ficcionais, trechos de um diário e cartas cuja autoria é atribuída à personagem Branca são apresentados no romance. De maneira a trazer características que comprovem a autoria da personagem, no romance, a fonte aproxima-se da letra de forma, porém cursiva:

London, September, 5, 1894.
Morena darling,
Como te dizia: em Londres, cidade tão rica, a pobreza aparece mais. Mesmo quando cheguei ao colégio, não podia esquecer os meninos sujos, as ruas imundas do East End da cidade. Não pensei que aqui, no coração financeiro do mundo, existisse tal miséria. (GUTIÉRREZ, 2006, p. 13).

Somam-se às formas de escrita mencionadas acima, transcrições de pequenos poemas e cantigas, cartas de outras personagens. Cada momento desses representado por formato de letra específico, de acordo com o enunciador. Trechos redigidos em francês e em inglês são comuns no decorrer da narrativa, caracterizando-se, assim, a heteroglossia, recurso utilizado em muitos novos romances históricos latino-americanos (AÍNSA, 1988; MENTON, 1993) e nos romances históricos contemporâneos de mediação (FLECK, 2011). Há também algumas passagens que nos remetem ao tempo da pesquisa da personagem Flora, ao discurso de suas interlocutoras, também com fonte específica. Além disso, imagens em preto e branco de livros, objetos, quadros, gravuras e cartazes ilustram passagens relevantes durante o romance. Uma delas (GUTIÉRREZ,

2006, p. 167) é a fotografia das mulheres sobreviventes da Guerra de Canudos, feita por Flavio de Barros quando o conflito bélico chegava ao fim em outubro 1897.

A partir desta pluralidade de elementos discursivos sobre os quais o romance de Gutiérrez está composto, somos direcionados, especialmente, aos conceitos de intertextualidade e paratextualidade. O primeiro deles pode ser entendido como “[...] todo texto se arma como um mosaico de citações; todo texto é a absorção e transformação de outro texto”. (KRISTEVA apud MENTON, 1993, p. 44). A paratextualidade – uma das cinco categorias, incluindo a de intertextualidade, que Gérard Genette (1982, p. 7-14) sugere para definir o conceito de transtextualidade – se dá pelos elementos paratextuais como, capa, sobrecapa, prólogo, posfácio, ilustrações, notas, epígrafes, agradecimentos, etc. São meios de remissão mais distanciados do texto discursivo em si, mas que, em muitos casos, oferecem novos meios, canais, caminhos para a compreensão do mesmo.

Em *Luzes de Paris e o fogo de Canudos*, para além das imagens que isoladamente já poderiam ser contempladas e relacionadas a uma gama considerável de significados, as próprias elaborações verbais a partir da linguagem escrita se apresentam em diferentes complexos enunciativos. Estes, como pudemos verificar até aqui, pressupõem construção composicional, conteúdo e estilo particulares. Cada forma convencionalmente definida de texto utilizada por Gutiérrez para a urdidura de seu romance é um exemplo de gênero do discurso que, segundo Bakhtin (1992, p. 279) é formulado por uma esfera de utilização da língua que permite elaborar tipos relativamente estáveis de enunciados.

O diário da personagem Branca, por exemplo, é reproduzido no romance de acordo com as convenções normativas desse gênero textual: local e data referentes ao lugar e o tempo em que se encontra quem escreve, seguido pelo texto cuja linguagem obedece às formulações características de uma época e das preocupações de uma jovem inteligente, rica e sentimental. As cartas também são apresentadas conforme suas particularidades textuais.

Os múltiplos recursos utilizados por Gutiérrez para a escrita de seu romance e o possível desconforto causado por uma primeira impressão ao nos depararmos com as facetas do livro podem nos levar a um julgamento precipitado de que *Luzes de Paris e o fogo de Canudos* seja um romance hermético e experimental. Esta segunda opção poderia ser justificável devido às estratégias de produção textual referidas anteriormente. Sabemos, contudo, que o experimentalismo na escrita romanesca, para

ficarmos com um exemplo, foi característica constante durante o *boom* da literatura latino-americana. Já a primeira não deve ser levada adiante no sentido restrito de que o romance em questão seja uma “[...] prosa contemporânea [que] pressupõe uma estrutura na qual os fatos são emaranhados de tal forma que ocultam os elementos sucessivos formando novas relações na rede textual. [...] provoca certo mal-estar ao leitor que ainda está acostumado à linearidade” (FERRARI, 2011, p. 4-5).

Os acontecimentos representados verbalmente e por imagens são realmente emaranhados e até podem causar o que Ferrari denomina de “certo mal-estar”. Na medida em que iniciamos e damos continuidade à leitura do romance, todavia, deparamo-nos com uma narrativa muito mais comprometida com a linearidade e com um senso de objetividade na busca de costurar uma história do que formar novas e muitas vezes incompreensíveis relações na rede textual.

Não desconsideremos, entretanto, as sugestões de releituras do tempo passado para que possibilidades de leitura e de análise do tempo presente sejam contempladas.

Vejamos uma delas.

Quando o pai chegou do Rio, e a mãe explicava para os filhos que lá na Corte ele era o mais moço deputado provincial, trouxe, além de bonecas e vestidos para as meninas, um triciclo para Ioiô e um livro para Branca. Com ajuda da mãe, a menina soletrou as letras que vinham na sua capa dura: (GUTIÉRREZ, 2006, p. 14).

Depreendemos na evidência de palavras como “Rio”, “Corte” e “deputado provincial”, indícios de um período histórico em que o Brasil ainda estava em regime monárquico, cuja sede política e cultural situava-se no Rio de Janeiro. O pai de Branca representava a província do Ceará onde morava com sua família. Entre os presentes trazidos para os filhos, menciona-se um livro e a soletração das letras expostas em sua capa dura. Após esta última palavra, notamos a presença de dois pontos, o que deveria pressupor algo do conteúdo dessa parte do livro mencionado. Entretanto, o que se segue é a reprodução integral da imagem representativa da capa d’*O 1º livro de fábulas*, de La Fontaine. Outras informações presentes nessa imagem e com a ortografia oficial da época são: “vertidas do francez e oferecidas ao Governo Imperial para uso das escolas de instrução primária. Por João Cardoso de Menezes e Souza, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1883” (GUTIÉRREZ, 2006, p. 14). Este recurso imagético acompanhado de legenda – exemplos de paratextualidade –, ao invés de proporcionar confusão na leitura do romance, permite uma aproximação visual para além do

conteúdo oferecido sob a expressividade da linguagem verbal. Mais adiante, narra-se que a personagem Branca, na presença da personagem Morena, logo começa a ler o livro em voz alta.

No romance, ainda são citadas duas estrofes, compostas por sextilhas, da famosa história da cigarra e da formiga. Este recurso e demais gêneros textuais apresentados durante o romance somam-se de uma maneira estrategicamente urdida, desvelando contextos e temas relativos ao Brasil colonial e republicano, passando por alguns aspectos culturais e sociais europeus com os quais a jovem personagem Branca tem contato. Ao lado dos assuntos relacionados à formação e à educação das moças de famílias ricas brasileiras, em um período marcado pelo privilégio de poucos e pelas obrigações de muitos, vem à tona momentos importantes da trajetória da personagem Morena envolvida entre os seguidores de Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos. É sobre este evento histórico carregado de significações na ficção de Angela Gutiérrez que passamos a discorrer adiante.

Iniciemos com o fragmento de uma carta da mãe da personagem Branca, dirigida a esta sua filha, escrita no dia 10 de outubro de 1895:

Recebemos nova carta de Morena. Imagina que está em um arraial comandado por um beato que se veste sempre de azul, usa longas barbas e vive em jejuns. Outra vez Morena [...] se despede com um ‘Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo’. Isso muito me admira, pois tu sabes que tua irmãzinha de leite, diferentemente de ti, nunca se entusiasmou com as coisas da Igreja. [...] É espantoso: todos dizem que a polícia tem medo de ir ao tal arraial. Amigos de teu pai, da Bahia, comentam que os sertões se despovoam com as levas de fanáticos que seguem para os Canudos, em busca do beato Antônio Conselheiro. (GUTIÉRREZ, 2006, p. 53).

Neste trecho citado, notamos um período histórico em que era comum a presença de amas de leite em muitas famílias ricas da sociedade patriarcal brasileira. Os filhos da senhora e da ama geralmente cresciam e brincavam juntos. Na carta, há também indícios da dicotomia mais acentuada relativa às relações entre o litoral e os sertões do Brasil. Isto está sugerido quando são mencionados o espanto e o desconhecimento sobre o “tal arraial” e o fanatismo dos que para lá seguem.

Na segunda metade do século XIX, devido à expressiva participação da imprensa escrita no Brasil, as notícias se espalham rapidamente, muitas delas carregadas de interesses políticos e ideológicos. Não era regra a preocupação com a imparcialidade e com a apuração da procedência e da legitimidade dos fatos. A Guerra de Canudos,

durante a sua eclosão, esteve no epicentro dos interesses jornalísticos. Ela foi destaque até em crônica de Machado de Assis (publicada em 14 de fevereiro de 1897, na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro) na qual se descreve o momento em que uma mulher, provavelmente analfabeta, vai até a um homem que vende gazetas para saber notícias de Antônio Conselheiro. Ela “[...] não sabe o nome do Messias; ‘é esse homem que briga lá fora’. A celebridade, caro e tapado leitor, é isto mesmo”.

Em outra carta, agora escrita pelo pai da personagem Branca, em 28 de março de 1897, quase um ano e meio após a referida anteriormente, lemos o seguinte:

Nunca pude imaginar que esse episódio grotesco, brutal e equivocado chegaria com tal alarde aos jornais da Europa, trazendo-te tantas preocupações com Morena e com Louis. [...] depois das duas expedições frustradas, o exército preparou, com grande espalhafato, uma terceira [...]. Apesar do forte aparato bélico, esta expedição teve destino trágico [...]. Os jornais falam de grande glória das forças do exército, mas, soube por fontes fidedignas que a fuga foi vergonhosa. [...]. As novas sobre a guerra, divulgadas em todos os jornais do país, referem à preparação de uma poderosíssima expedição, chefiada pelo general Arthur Oscar [...] (GUTIÉRREZ, 2006, p. 96-7).

Aqui ainda se evidencia a representação ficcional do olhar de fora sobre a Guerra de Canudos. De acordo com a historiografia relacionada a essa temática, as distorções sobre esse evento e as personagens envolvidas nos conflitos bélicos – até hoje motivo de atenção por parte de estudiosos, ficcionistas e produtores de outras formas de arte – foram difundidas na imprensa, no calor da hora (GALVÃO, 1994), no sentido de configurar as ações do exército republicano do Brasil como heroicas e necessárias, ao passo que os seguidores de Antônio Conselheiro eram desqualificados a partir de designações como criminosos, monarquistas e fanáticos.

Na primeira linha da citação referida acima, a personagem considera os confrontos protagonizados pelo exército oficial e pelos defensores de Belo Monte – este era o nome de Canudos para os conselheiristas – como um episódio grotesco, brutal e equivocado. Esse ponto de vista foi historicamente compartilhado por intelectuais como Ruy Barbosa, Afonso Arinos e Euclides da Cunha. Este último, antes de viajar à Bahia como correspondente do jornal *O Estado São Paulo*, publicou dois artigos intitulados de “A nossa Vendeia”³ exaltando as forças republicanas e condenando Antônio Conselheiro e os sertanejos de Canudos. Após sua estada por três meses nos arredores de onde ocorreram os conflitos bélicos, Euclides da Cunha muda sua postura em relação

³ O primeiro artigo data de 14 de março e o segundo de 17 de julho de 1897.

aos conselheiristas e às consequências da guerra: “[...] eram, realmente, frágeis aqueles pobres rebelados. Requeriam outra reação. Obrigavam-nos a outra luta. Entretanto, enviamo-lhes o legislador Comblain; e esse argumento único, incisivo, supremo e moralizador – a bala” (CUNHA, 1987, p. 140).

Conforme a estratégia narrativa em *Luzes de Paris e o fogo de Canudos*, a perspectiva dos conselheiristas é representada pela personagem Morena a qual, tempos após o término dos conflitos no sertão da Bahia, reencontra-se com a personagem Branca e a deixa a par dos acontecimentos e de personagens que compunham o arraial de Belo Monte. Rememora seus momentos entre os sertanejos e apresenta sua versão única, considerando que “[...] toda memória humana é memória de alguém, de um indivíduo. Ela se refere, antes de tudo, ao Eu, ao olhar que essa pessoa constrói a respeito de si mesma, da identidade, portanto, de quem efetivamente recorda” (SILVA, 2008, p. 85). Sob a perspectiva narrativa da personagem Morena, o leitor se inclina a tomar partido da voz dos vencidos. Estas, entretanto, assim como a versão dos vencedores são elaboradas a partir de escolhas de quem recorda.

Entre as particularidades do romance aqui analisado, que, segundo Moraes, “[...] trata-se de um tecido narrativo multifacetado, plurissignificativo, muito bem urdido e costurado por uma autora *expert* neste *métier*” (2007, p. 11), chamam a atenção as tantas referências a personagens históricas e ficcionais. Dentre as primeiras, aparecem nomes como Oswaldo Cruz, Freud, Antônio Conselheiro, Euclides da Cunha, Lélis Piedade, Padre Cícero, Zola, Pedro II, Gonçalves Dias, Alencar, Stendhal, Garrett, Machado, Eça, Chiquinha Gonzaga, Jeanne d’Arc, Santo Agostinho, Ruy Barbosa, Rainha Victória. Das personagens ficcionais, que são muitas, separamos aqui somente as relacionadas a outros romances canudenses devido à particularidade como algumas delas são apresentadas: como se fossem históricas, estabelecendo, assim, uma rede de relações transtextuais bastante intensa.

Em determinada passagem do romance, já ocorrido o reencontro entre as personagens Branca e Morena, questiona-se sobre a existência e passagem por Belo Monte de um homem chamado Dr. Louis de la Tour. Narra-se o seguinte:

Não, de estrangeiro em Canudos Morena só conhecia Charles [nome falso da personagem Louis de la Tour]. Falavam de um amalucado, ruivo, alto, que tinha estado por perto, mas não chegara por lá. Vivia pegando nas cabeças das pessoas, fazendo anotações e falando em revolução (GUTIÉRREZ, 2006, p. 83).

Este sujeito de manias estranhas poderia ser considerado uma criação de Gutiérrez se não fosse possível relacioná-lo, sob todas as características – tanto físicas como de itinerário –, com a personagem Galileo Gall, apresentada por Mario Vargas Llosa no romance *La guerra del fin del mundo* (1981, p. 19-20): “*un combatiente de la libertad*”; “*un escocés que anda pidiendo permiso a la gente de Bahía para tocarles la cabeza*”⁴.

Em *Luzes de Paris e o fogo de Canudos*, há também uma referência implícita ao romance *A casca da serpente*, de José J. Veiga, quando lemos que o Conselheiro não morreu e, apesar de doente, “[...] vai se curar e vai peregrinar até fundar outra cidade santa e eu vou de novo para lá” (GUTIÉRREZ, 2006, p. 129). Isso é o conteúdo básico representado na narrativa de Veiga, publicada em 1989.

Em *Luzes de Paris e o fogo de Canudos*, as referências históricas e ficcionais são profícuas. As possibilidades de leituras e os diálogos estabelecidos permitem tamanha gama de análises que, por vezes, parecem infinitas. Ao enveredar-se pelos caminhos narrativos propostos por Angela Gutiérrez, o leitor se depara com

[...] cenários de Fortaleza, Londres, Paris, Belo Monte, Rio de Janeiro, Salvador e Berne, e acompanha a travessia do século XIX ao século XX, vislumbrando personagens que viveram e interpretaram a história do tempo, e viventes de outras eras que permaneceram no imaginário dessa época. (GUTIÉRREZ, 2006 - orelha).

A representatividade ficcional das personagens Branca e Morena, de trajetórias distintas, porém privilegiadas de maneira primordial no romance – uma vivência as luzes de Paris e a cultura europeia enquanto a outra conhece os sertões e os conflitos de Canudos –, está entre os exemplos capazes de destoar da constatação de que há poucas décadas não era comum encontrar estudos ou romance históricos em que a figura da mulher, assim como outros temas *excluídos* da História, fosse central. No contexto brasileiro, mesmo quando não se representava a história de *grandes* personalidades ou eventos a partir de uma visão que privilegiasse a parte *nobre* da sociedade, os discursos evocavam “[...] imagens da participação de homens robustos, brancos ou negros, e jamais de mulheres capazes de *merecerem* uma maior atenção” (RAGO, 1995, p. 81). (grifo da autora). Em *Luzes de Paris e o fogo de Canudos*, os contextos de um Brasil oficial pretensamente superior e europeizado e de um Brasil à margem, desconhecido e

⁴ “um combatente da liberdade”; “um escocês que anda pedindo licença aos baianos para tocar em suas cabeças”. (Tradução de Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, p. 20).

sujeito a repreensões drásticas, são, contudo, apresentados a partir do protagonismo de duas mulheres.

A amizade dessas personagens representa o encontro aceito e cultivado por elas sem preconceitos, ao contrário dos mundos carregados de estereótipos e incapacidade de aceitações onde elas convivem. Neste autêntico jogo de armar, conforme afirmou Neto (2008), as descobertas culturais da personagem Branca e a expressividade de seu discurso avultam com maior destaque. A personagem Morena, todavia, não deixa de aparecer como relevante, estabelecendo, assim, o contraste de experiências vividas pelas irmãs de sangue. Esse contraste, num romance em que mundos múltiplos aparecem em suas proporções e singularidades, corrobora em grande medida com a escrita das narrativas contemporâneas. Em se tratando da arte literária, vem ocorrendo desde os anos de 1970 consideráveis transformações, “[...] que poderíamos sintetizar, sem riscos de reducionismo, na passagem de um discurso coeso e unívoco, com forte propensão universalizante, para outro plural e descentrado” (COUTINHO, 2003, p. 31).

Ao voltar-se para a realidade discursivamente obscurecida da formação da América Latina desde o século XVI, começa-se a pensar no “[...] movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo” (SANTIAGO, 2000, p. 16). Dessa maneira, tanto os discursos estabelecidos como as formas em que eles se apresentam deixam de seguir direcionamentos impostos como ideais segundo perspectivas estrangeiras, para expressarem as diferenças, as semelhanças, os encontros, os desencontros, as destruições e as construções culturais de um continente cujo discurso – por mais de quatrocentos anos forjado por interesses unilaterais – não admitia sua incontrolável e inevitável formação que desde os primeiros encontros entre autóctones e europeus se estabelecia em um entre-lugar (SANTIAGO, 2000).

Mais do que trocar uma fórmula por outra, portanto, o que vem acontecendo de quatro ou cinco décadas para cá são rompimentos de barreiras. O que era antes considerado como insignificante por não figurar na convencionada estrutura oficial exige ser visto como elemento passível de análise com seus aspectos positivos ou negativos – o que é sempre relativo –, como elemento formativo da pluralidade cultural e discursiva do continente latino-americano. *Luzes de Paris e o fogo de Canudos* cumpre esse papel da literatura que, essencialmente, é o de “[...] reorganização do mundo em termos de arte” (CANDIDO, 2000, p. 162).

Para esse reorganizar literário do mundo, Gutiérrez lança mão de elementos incomuns à escrita romanesca em tempos anteriores de maior rigidez metodológica imposta e aceita pela crítica. Seu romance, claramente híbrido formal e discursivamente, pode ser relacionado a uma vertente de narrativa contemporânea sugerida por Fleck (2011) sob a designação de romance histórico contemporâneo de mediação. Os romances que se aproximam a essa modalidade são desenvolvidos sob estratégias comuns, mas não reducionistas, às modalidades anteriores como o romance histórico tradicional (MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, 1991), característico por representar personagens e eventos de maneira próxima às suas configurações historicamente conhecidas; a metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), cuja característica principal está em denunciar os aspectos convencionais da linguagem em todas as formas de narrativa a fim de revelar que todas as escritas sobre o passado são construtos de linguagem, discursos; e o novo romance histórico latino-americano (AÍNSA 1988; MENTON, 1993), transgressor da história e dos discursos oficiais, cujos principais elementos composicionais são a ironia, a carnavalização, o anacronismo, a intertextualidade, a heteroglossia e o uso de comentários metaficcionalis.

No romance histórico contemporâneo de mediação, a ficcionalidade histórica apresenta-se no limiar entre informações estabelecidas cientificamente por historiadores e a leitura crítica do passado, como forma de se compreender, também, o presente. Por privilegiar, em grande medida, a voz dos excluídos da história ao mesmo tempo em que utiliza mais comedidamente – ao contrário dos novos romances históricos latino-americanos – recursos como a paródia, a carnavalização e os comentários metaficcionalis, a modalidade contemporânea de romance histórico teorizada por Fleck (2011) permite maior acessibilidade ao público leitor em geral, por ser mais linear e utilizar uma linguagem bastante próxima àquela dos leitores menos especializados.

Em *Luzes de Paris e o fogo de Canudos*, o passado historicamente estabelecido em estudos anteriores é basicamente respeitado. Sua apresentação no decorrer do romance, porém, não está isenta de abordagens críticas nas exposições relativas a eventos e personagens. O texto de Gutiérrez, apesar de aparentemente complexo, aproxima-se ao romance histórico contemporâneo de mediação principalmente por privilegiar, também, eventos e personagens periféricos e, de alguma maneira, uma história linear, que, apesar de resultar da produção de uma autora que expõe no romance uma bagagem intelectual muito rica, não dificulta seriamente a leitura empreendida por

um leitor não especializado. Vale lembrar aqui, no entanto, as palavras de Moraes em relação a *Luzes de Paris e o fogo de Canudos*:

Não é um livro para ser lido de um só fôlego. Até pode ser porque a história vai prendendo a atenção do leitor em direção a um final inesperado. Mas pausas são necessárias, no sentido de perceber a riqueza dos detalhes que a autora esmerou-se em distribuir, conferindo sentidos importantes à leitura. Tudo denuncia cuidadosa pesquisa: a sequência das epígrafes que encadeiam as passagens do romance, as variadas ilustrações que se incorporam à simbologia do texto – como capas de livros, cartas manuscritas em delicados papéis floridos, fotos de monumentos, personagens históricas, quadros famosos – todos esses elementos, enfim, apontam para o labor e o perfeccionismo do processo escritural de Angela Gutiérrez. (MORAES, 2007, p. 7-8)

Luzes de Paris e o fogo de Canudos apresenta uma composição ousada ao amalgamar diversos gêneros e, conseqüentemente, propostas de discursos, estabelecendo, assim, características como a de paratextualidade apontada por Genette (1982). As histórias das personagens Branca e Morena, além de outras importantes figuras históricas ou não que compõem o romance, ajudam para que compreendamos contextos representativos de pelo menos duas facetas: vertentes *cultas* europeias e brasileiras no final do século XIX e início do XX, e as contendas no sertão nordestino como corolário do abandono e esquecimento de uma parte importante do país por quase quatro séculos.

O uso de estratégias discursivas e a evidência da personagem Morena entre os conselheiristas contribuem para se estabelecer um contraponto entre as realidades de um Brasil sertanejo desprivilegiado e a parte *civilizada* na qual a personagem Branca, por nascer numa família rica, tem a oportunidade de estudar e conhecer os pressupostos da influente cultura europeia. Além de representar uma história formalmente carregada de sugestões, *Luzes de Paris e o fogo de Canudos* dialoga com as propostas de muitas narrativas latino-americanas contemporâneas que, mais do que negar o estabelecimento de discursos e formatos em detrimento de outros obedientes a diretrizes rígidas, busca verificar o caráter narrativo híbrido (BERND, 1998) da história passada e presente de um país, metonímia de um continente que, por meio da ficção, pode ser representado de acordo com toda a sua pluralidade marcada por perdas, preconceitos e ganhos.⁷

Referências Bibliográficas

- AÍNSA, F. El proceso de la nueva narrativa latinoamericana de la historia y la parodia. *El Nacional*, Caracas, p. 7-8, 17 dic. 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BERND, Zilá (org). *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- COUTINHO, Eduardo. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- FERRARI, Sandra A. F. L. Estrutura narrativa na pós-modernidade. In. XII Congresso Internacional da ABRALIC. *Centro, Centros – Ética, Estética*. UFPR, Curitiba, 2011.
- FLECK, Gilmei F. Gêneros híbridos da contemporaneidade: o romance histórico contemporâneo de mediação – leituras no âmbito da poética do descobrimento. In: RAPPUCCI, C.A; CARLOS, A. M. (Orgs.). *Cultura e Representação – ensaios*. Assis/SP: Triunfal, 2011.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora*. São Paulo: Ática, 1994.
- GARCÍA GUAL, C. *Apología de la novela histórica y otros ensayos*. Barcelona: Península, 2002.
- GENETTE, Genette. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GUTIÉRREZ, Angela M. R. *Luzes de Paris e o fogo de Canudos*. Fortaleza: Edições UFC, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MÁRQUEZ RODRÍGUES, A. Evolución y alcances del concepto de novela histórica. *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas, Monte Ávila, 1991.
- MORAES, Vera. Luzes de Paris e o fogo de Canudos: um romance polifônico. In. *Seminário mulher e literatura*. Ilhéus: UESC, 2007.
- MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- NETO, Pedro B. de Oliveira. Narrativa canadiana no século XXI: experimento e tradição. In. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 2008.
- RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In. SILVA, Zélia Lopes (Org.). *Cultura Histórica em Debate*. São Paulo: UNESP, 1995.

SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SILVA, René Marc da Costa. Memória, identidade e patrimônio. In. SILVA, René M. C. (org.). *Cultura popular e educação*. Brasília: Salto para o futuro/ TV Escola/SEED/ MEC, 2008.

VARGAS LLOSA, Mario. *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

VEIGA, José J. *A casca da serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.