



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – NÍVEL DE MESTRADO E
DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

JUCELIA HURTIAH DE OLIVEIRA PIRES

RESSIGNIFICAÇÕES DO PASSADO NA TRILOGIA DE ABEL POSSE –
DA CRÍTICA DESCONSTRUCIONISTA DO NOVO ROMANCE HISTÓRICO AO
ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO DE MEDIAÇÃO

CASCADEL – PR
2021

JUCELIA HURTIAH DE OLIVEIRA PIRES

**RESSIGNIFICAÇÕES DO PASSADO NA TRILOGIA DE ABEL POSSE –
DA CRÍTICA DESCONSTRUCIONISTA DO NOVO ROMANCE HISTÓRICO AO
ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO DE MEDIAÇÃO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras – nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Gilmei Francisco Fleck
Coorientador: Prof. Dr. Phelipe de Lima Cerdeira

CASCAVEL – PR
2021

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Hurtiah de Oliveira Pires, Jucelia

RESSIGNIFICAÇÕES DO PASSADO NA TRILOGIA DE ABEL POSSE ?
: DA CRÍTICA DESCONSTRUCIONISTA DO NOVO ROMANCE HISTÓRICO
AO ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO DE MEDIAÇÃO / Jucelia

Hurtiah de Oliveira Pires; orientador(a), Gilmei Francisco
Fleck; coorientador(a), Phelipe de Lima Cerdeira, 2021.

149 f.

Dissertação (mestrado), Universidade Estadual do Oeste
do Paraná, Campus de Cascavel, Centro de Educação,
Comunicação e Artes, Graduação em Letras - Espanhol Programa
de Pós-Graduação em Letras, 2021.

1. Ressignificação. 2. Romance Histórico. I. Fleck,
Gilmei Francisco. II. de Lima Cerdeira, Phelipe. III.
Título.

JUCELIA HURTIAH DE OLIVEIRA PIRES

**RESSIGNIFICAÇÕES DO PASSADO NA TRILOGIA DE ABEL POSSE –
DA CRÍTICA DESCONSTRUCIONISTA DO NOVO ROMANCE HISTÓRICO AO
ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO DE MEDIAÇÃO**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Marcio da Silva Oliveira
Universidade Estadual do Oeste do Paraná-(UNIOESTE)
Membro Efetivo



Prof. Dr. Carlos Henrique Lopes de Almeida
Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA)
Membro Efetivo (convidado)



Prof. Dr. Phelipe de Lima Cerdeira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Coorientador



Prof. Dr. Gilmei Francisco Fleck
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Orientador

Cascavel, 11 de março de 2021.

Dedico esta dissertação à minha família.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus.

Agradeço aos meus pais, Nadir e Valdir, por todo o suporte, antes e durante a produção desta pesquisa.

Agradeço ao meu esposo, Cristian, por toda paciência, apoio e compreensão durante a produção desta pesquisa.

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Gilmei Francisco Fleck, pelos profundos ensinamentos e por ter me acompanhado e me guiado nesta caminhada.

Agradeço ao meu coorientador, Professor Doutor Phelipe de Lima Cerdeira, pelas ricas contribuições e por ter nos ajudado neste trajeto.

Agradeço aos professores que, de certa forma, contribuíram para que eu almejasse e chegasse à pós-graduação. Em especial, ao Professor Doutor Wagner Souza que, desde a graduação, contribuiu com grandes ensinamentos para esta trajetória.

Agradeço ao Programa de Mestrado da Unioeste, pelo amparo e dedicação conosco.

Agradeço a todos os meus amigos, em especial Amanda e Rosangela, que me apoiaram e torceram por mim durante esta caminhada. Agradeço por serem minhas confidentes e companheiras.

Agradeço à minha amiga Camila, companheira da graduação, que, mesmo distante, torceu por mim.

Agradeço à Jéssica, minha parceira de vida, por todo apoio e incentivo durante toda a minha caminhada.

Hoje, se me pergunto por que amo a literatura, a resposta que me vem espontaneamente à cabeça é: porque ela me ajuda a viver.

Tzvetan Todorov

PIRES, Jucelia Hurtiah de Oliveira. **Ressignificações do passado na trilogia de Abel Posse** – da crítica desconstrucionista do novo romance histórico ao romance histórico contemporâneo de mediação. 2021. 149f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel.

Orientador: Prof. Dr. Gilmei Francisco Fleck

Coorientador: Prof. Dr. Phelipe de Lima Cerdeira

RESUMO: A presente pesquisa oferece uma leitura comparada das três obras do autor argentino Abel Posse que configuram a sua “*Trilogía del descubrimiento y de la Conquista*”: *Daimón* (1978), *Los perros del paraíso* (1983) e *El largo atardecer del caminante* (1992). A partir do cotejo do nosso *corpus*, nosso objetivo é evidenciar que, embora os títulos componham uma trilogia, os dois primeiros são exemplos da segunda fase da trajetória do romance histórico na América Latina: a fase denominada por Fleck (2017) de crítica/desconstrucionista, já que ambas são exemplos da modalidade do novo romance histórico latino-americano, segundo Aínsa (1991) e Menton (1993). Quanto à terceira obra da trilogia, *El largo atardecer del caminante*, pelas amplas diferenças com as anteriores em termos de estrutura e estratégias de escrita, defendemos, neste estudo, que ela evidencia a passagem da fase crítica/desconstrucionista dessa escrita híbrida de história e ficção para a sua terceira e mais atual fase: a crítica/mediadora (FLECK, 2017). Sendo assim, destacamos a passagem da segunda fase do romance histórico – a crítica/desconstrucionista – para a terceira fase – a crítica/mediadora, com o estudo das três obras. Diante disso, recorreremos a uma fortuna crítica realizada em nosso país – Milton (1992); Cerdeira (2019); Machado (2014); Langner (2018); Xavier (2010) – que, em seus estudos, discorrem sobre algumas passagens dos dois primeiros romances e, também, apresentam a transformação que ocorreu no gênero romance histórico, a fim de apontar como tais estudos vinculam essas produções híbridas às características do novo romance histórico latino-americano. Em seguida, analisamos a terceira obra do romancista para demonstrar que esta já pode ser lida sob princípios da fase crítica/mediadora, mais atual, do romance histórico e se configura um exemplar da modalidade denominada por Fleck (2017) de romance histórico contemporâneo de mediação. Tomamos os pressupostos teóricos de Aínsa (1991), Menton (1993), Esteves (2010), Tacconi (2013), Fleck (2007; 2017), entre outros, para, sob estudo comparado, rever a trajetória da escrita híbrida de história e ficção – o romance histórico –, com as distintas fases e modalidades que a compõem. Desse modo, é possível revelarmos que a terceira fase do gênero, a crítica/mediadora, mesmo abandonando os experimentalismos linguísticos e formais, bem como os desconstrucionismos, amplamente praticados na segunda fase do romance histórico, mantém o teor de criticidade ao ressignificar o passado latino-americano.

PALAVRAS-CHAVE: Novo romance histórico; Romance histórico contemporâneo de mediação; Literatura Argentina, Abel Posse.

PIRES, Jucelia Hurtiah de Oliveira. **Resignificaciones del pasado en la trilogía de Abel Posse** – de la crítica deconstruccionista de la nueva novela histórica a la novela histórica contemporánea de mediación. 2021. 149 f. Disertación (Maestría en Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel.

Director: Prof. Dr. Gilmei Francisco Fleck

Co-director: Prof. Dr. Phelipe de Lima Cerdeira

RESUMEN: La presente investigación ofrece una lectura comparada de las tres obras del autor argentino Abel Posse, representantes de su “Trilogía del descubrimiento y de la Conquista”: *Daimón* (1978), *Los perros del paraíso* (1983) y *El largo atardecer del caminante* (1992). Mediante el cotejo de este corpus, nuestro objetivo es valorar que, pese a que esos títulos forman parte de una trilogía, los dos primeros son ejemplos de la segunda fase de la trayectoria de la novela histórica en América Latina, fase titulada por Fleck (2017) como crítica/deconstruccionista, una vez que las dos novelas son ejemplos de la modalidad de la nueva novela histórica latinoamericana, según Aínsa (1991) y Menton (1993). En relación a la tercera obra de la trilogía, *El largo atardecer del caminante*, defendemos, por medio de la presente investigación, que en ésta, por presentar grandes diferencias en relación a las dos anteriores en lo que se refiere a su diégesis y estrategias de escritura, se hace evidente el pasaje de la fase crítica/deconstruccionista de la escritura híbrida de historia y ficción para la fase tercera y más actual: la crítica/mediadora (FLECK, 2017). Asimismo, destacamos el pasaje de la segunda fase de la novela histórica – la crítica/deconstruccionista – para la tercera fase – la crítica/mediadora, con el estudio de las tres obras. Por consiguiente, subrayamos como marco teórico los estudios realizados en Brasil – Milton (1992); Xavier (2010); Machado (2014); Langner (2018); Cerdeira (2019) – quienes, en sus investigaciones, discuten sobre algunos pasajes de las dos primeras novelas y, también, presentan la transformación ocurrida en el género novela histórica, buscando reflexionar sobre cómo los estudios relacionan esas producciones híbridas con las características de la nueva novela histórica latinoamericana. Enseguida, analizamos la tercera obra del novelista para demostrar que esta obra ya puede ser leída según los principios de la fase crítica/mediadora, más actual, de la novela histórica, convirtiéndose en ejemplar de la modalidad titulada por Fleck (2017): la novela histórica contemporánea de mediación. Utilizamos los presupuestos teóricos de Aínsa (1991), Menton (1993), Esteves (2010), Tacconi (2013), Fleck (2007; 2017), entre otros, responsables de ofrecer, desde la literatura comparada, la posibilidad de realizar una revisión de la trayectoria de la escritura híbrida de historia y ficción – la novela histórica –, con las distintas fases y modalidades que la componen. De esa manera, es posible revelar que la tercera fase del género, la crítica/mediadora, aunque se aleje de los juegos de experimentación lingüísticos y formales, y también de los deconstruccionismos, practicados en la segunda fase de la novela histórica, mantiene el tono crítico al resignificar el pasado latinoamericano.

PALABRAS CLAVE: Nueva novela histórica; Novela histórica contemporánea de mediación; Literatura Argentina, Abel Posse.

PIRES, Jucelia Hurtiah de Oliveira. **Ressignifications of the past in the trilogy of Abel Posse** – from the critical deconstructionist of the new historical novel to the contemporary historical novel of mediation. 2021. 149 pp. Master's thesis (Master's Program in Language and Literature) – Western Paraná State University – UNIOESTE, Cascavel.

Adviser: Prof. Dr. Gilmei Francisco Fleck.

Co-adviser: Prof. Dr. Phelipe De Lima Cerdeira.

ABSTRACT: The following research offers a comparative reading of the three literary works by the Argentinian novelist Abel Posse which configure his “*Trilogía del descubrimiento y de la Conquista*”: *Daimón* (1978), *Los perros del paraíso* (1983) and *El largo atardecer del caminante* (1992). Through the comparison of these novels, our goal is to highlight that, although the titles make part of a trilogy, the first two novels are examples of the second phase of the trajectory of the historical novel in Latin America: the phase named by Fleck (2017) as critical/deconstructionist, since both of them are examples of the modality of the new Latin American historical novel, according to Aínsa (1991) and Menton (1993). As of the third novel of the trilogy, *El largo atardecer del caminante*, we, through this research, defend that, due to the wide differences with the previous ones, in terms of structure and writing strategies, it presents the passage from the critical/deconstructionist phase of this hybrid writing of History and fiction to its third and most current phase: the critical/mediation one (FLECK, 2017). In this way, we highlight the passage from the second phase of the historical novel – the critical/deconstructionist one – to the third phase – the critical/mediation one – with the analysis of the three novels. In view of this, we resort to a critical fortune provided in our country – established by Milton (1992); Cerdeira (2019); Machado (2014); Langner (2018); Xavier (2010). Those authors, in their studies, discuss some passages of the first two novels and also present the transformation that occurred in the historical novel genre. We used their previous studies in order to point out how they link these hybrid productions to the characteristics of the new Latin American historical novel. Next, we analyze the novelist's third novel to demonstrate that such work can already be read under the principles of the critical/mediation phase of the historical novel, which is more current nowadays, and that it is a good example of the modality named by Fleck (2017) as the contemporary historical novel of mediation. We used the theoretical assumptions established by Aínsa (1991), Menton (1993), Esteves (2010), Tacconi (2013), Fleck (2007; 2017), among others, to review, under a comparative study, the trajectory of the hybrid writing of History and fiction – the historical novel –, with its different phases and modalities. This way, it was possible to reveal that the third phase of the genre, the critical/mediation one, even abandoning the linguistic and the formal experimentalism, as well as the deconstructionism, widely practiced in the second phase of the historical novel trajectory, it maintains the content of criticism when re-meaning the Latin American past.

KEYWORDS: New historical novel; Contemporary historical novel of mediation; Argentinian Literature; Abel Posse.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O ROMANCE HISTÓRICO: BREVES NOTAS SOBRE A TRANSFORMAÇÃO DA ESCRITA HÍBRIDA E SUAS RELAÇÕES COM A HISTÓRIA	19
1.1 OBSERVAÇÕES GERAIS SOBRE A TRAJETÓRIA DO ROMANCE HISTÓRICO: FASES E MODALIDADES	28
1.2 CRÍTICA, DESCONSTRUCIONISMO E EXPERIMENTALISMOS NO NOVO ROMANCE HISTÓRICO LATINO-AMERICANO: A IMPLOÇÃO DE IMAGENS CRISTALIZADAS	40
2 ABEL POSSE E A “TRILOGIA DO “DESCOBRIMENTO” E DA COLONIZAÇÃO: UM CAMINHO DO DESCONSTRUCIONISMO À MEDIAÇÃO	48
2.1 DAIMÓN (1978) E LOS PERROS DEL PARAÍSO (1983) – PERSPECTIVAS FICCIONAIS QUE SE ALINHAM AO DESCONSTRUCIONISMO	53
2.1.1 <i>Daimón</i> (1978): o império do Tarot.....	55
2.1.2 <i>Los perros del paraíso</i> (1983): os quatro elementos e suas forças modeladoras	74
2.2 A MEDIAÇÃO NO CAMINHO DE ÁLVAR NÚÑEZ CABEZA DE VACA: EL LARGO ATARDECER DEL CAMINANTE (1992)	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	144

INTRODUÇÃO

As informações que são apresentadas pela historiografia tradicional sobre a “descoberta” e o processo de colonização das terras americanas, sejam com base nos documentos oficiais produzidos pelos conquistadores, sejam aquelas inseridos nos livros didáticos voltados à manutenção do discurso colonizador, dão conta de informar aos leitores que os europeus aqui chegaram e, devido à sua superioridade tecnológica – armas, navios e escrita –, alcançaram o domínio do território e de suas gentes.

Nesses relatos, evidencia-se que foram os europeus que descobriram essas terras e que trabalharam para que nelas se instaurasse a “civilização”. Porém, atualmente, já podemos afirmar que essa é a versão contada pelo viés da perspectiva colonizadora. Nela, os discursos e vivências dos excluídos e oprimidos ao longo de todo esse processo foram deixados de lado, pois eram vistos como ameaça aos propósitos de hegemonia; diante disso, houve um grande esforço para silenciar tais perspectivas advindas de uma visão de história “de baixo” (SHARPE, 1992). Mas, na contemporaneidade, novos escritos surgem para problematizar o entendimento de que somente o viés desse tipo de historiografia tradicional pode ser considerado como aquilo que se configura como o relato “autêntico”, objetivo e verídico em relação aos eventos e às personagens que promoveram os acontecimentos do “descobrimento”¹ da conquista e da colonização da América.

Nesse contexto, a predominância² das releituras críticas do passado – e as consequentes ressignificações que tal processo implica –, realizadas pelo romance histórico, revelou-se no período da propagação da nova narrativa latino-americana, iniciada no final da década de 1940, consagrando-se nas décadas seguintes, no período do *boom* da literatura latino-americana, primeiramente nos países hispano-americanos para, depois, alcançar outras nacionalidades e continentes.

¹ Utilizamos as aspas no termo “descobrimento” – e seus correlatos – para esclarecer a presença do discurso colonizador, tendo em vista que não podemos afirmar que a América foi “descoberta” em 1492, ela foi vítima de uma invasão, da apropriação de seus bens e gentes por parte das coroas europeias. Essa justificativa baseia-se na teórica Beatriz Pastor (1983) que, em seus estudos, aponta que a realidade sobre a conquista da América foi ficcionalizada pelos conquistadores.

² Vale destacar que algumas narrativas críticas/desconstrucionistas já existiam anteriormente, como exemplo disso temos a obra mexicana *Xicoténcatl* (1826), de autoria anônima, traduzida ao português, por Fleck, em 2020.

Essas releituras críticas e inovadoras da história pela ficção têm como objetivo dar espaço às vozes que foram silenciadas pela história tradicional para ressignificar eventos e personagens e não mais exaltar heróis do passado, como era comum, até então, nas modalidades acrílicas do romance histórico. Tal exaltação hegemônica foi praticada, e ainda é, em especial, na característica da modalidade tradicional do gênero, um exercício que consiste na prática usual da escrita híbrida de história e ficção para ensinar a versão hegemônica da historiografia tradicional ao leitor de ficção.

As produções latino-americanas altamente críticas e desconstrucionistas – iniciadas em 1949, com a obra *El reino de este mundo*, do cubano Alejo Carpentier – foram classificadas, por Fernando Aínsa (1991) e por Seymour Menton (1993), como novos romances históricos latino-americanos e, em seguida, Linda Hutcheon (1991) aponta, também, na pós-modernidade, a modalidade da metaficção historiográfica como escrita subversiva romanesca frente aos registros da história hegemônica.

Tais produções caracterizam-se pelo alto teor crítico e desconstrucionista de seus discursos, pela impugnação das versões oficiais da história, pela incorporação, distorção e manipulação anacrônica de material histórico, afeitas a estratégias como a paródia, a carnavalização, a ironia, as intertextualidades, a autorreflexividade e a autoconsciência de seu caráter linguístico discursivo.

Porém, ao longo das últimas décadas, surgiram certas dificuldades em classificar alguns romances nessas duas modalidades. Isso fica claro já no início da década de 1980, pois muitas obras produzidas nesse contexto do *pós-boom* não apresentavam todas as características do desconstrucionismo e do experimentalismo linguístico e formal que caracterizou a produção híbrida de história e ficção da época do *boom*. Contudo, por apresentarem releituras críticas com relação ao discurso histórico hegemônico, eram, automaticamente, consideradas novos romances históricos, pois não havia, à época, uma teoria que possibilitasse classificá-las em outra modalidade.

A essa fase crítica inicial da trajetória do romance histórico na América Latina, Fleck (2017) classifica de “crítica/donstrucionista”, sendo ela a segunda fase do gênero, já que a primeira – classificada de “acrítica” – é a que congrega as modalidades clássica scottiana e a tradicional, que corroboram as versões da história e atuam como meios de exaltação, na ficção, de personagens e eventos do passado.

Fleck (2017), ao estudar as ressignificações do “descobrimento” da América na ficção, identifica nessa temática, a partir da década de 1980, o aparecimento de uma nova etapa na trajetória das escritas híbridas de história e ficção: a fase mediadora, cujas características estabelecem uma mediação entre a fase acrítica – das modalidades clássica e tradicional – e aquela crítica/desconstrucionista – do novo romance histórico latino-americano e da metaficção historiográfica – que instituíram as ressignificações do passado na América por meio da ficção híbrida.

A fase denominada como “mediadora” surgiu no contexto geral das adaptações da nova narrativa latino-americana do *pós-boom*, sendo concebida por Fleck (2017) como a fase mais atual das escritas híbridas de história e ficção. Ela abrange as obras mais recentes que dão espaço à configuração dos indivíduos que foram excluídos, deixados de lado e esquecidos na versão da história contada pela historiografia tradicional, optando-se, nelas, por um discurso menos desconstrucionista, abandonando-se, também, o experimentalismo linguístico e formal e privilegiando a verossimilhança como estratégia escritural primordial.

Em suma, as questões a serem trabalhadas durante a nossa pesquisa voltam-se às ressignificações do passado presentes na “Trilogia del descubrimiento y de la conquista” (1978, 1983, 1992) – como é denominada por alguns críticos como Morales Padrón (1971) e Tacconi (2013) – do escritor argentino Abel Posse.

A partir desse *corpus* ficcional, nossas questões são: quais os diferentes recursos utilizados nas narrativas *Daimón* (1978), *Los Perros del Paraíso* (1983)³ e *El largo atardecer del caminante* (1992)? Quais os aspectos que caracterizam o romance *El largo atardecer del caminante* (1992) como um romance histórico contemporâneo de mediação? Como ocorre, na terceira fase do romance histórico, a manutenção da criticidade na ressignificação da história pela ficção?

Dentro desse contexto de autorrenovação do romance histórico – presente nas obras que compõem a Trilogia –, o foco da presente pesquisa está centrado nos aspectos da ressignificação do passado que diferenciam as três obras de Abel Posse, haja vista que, nesse conjunto, identificamos a passagem do desconstrucionismo e dos experimentalismos (comuns e estruturadores das duas primeiras obras da Trilogia) para a mediação (perceptível no terceiro romance do conjunto). São, pois, recursos diferentes aplicados à produção no decorrer dos relatos que compõem a Trilogia e que evidenciam a passagem da segunda fase do

³ Neste estudo, utilizamos a edição publicada pela Samarcanda, de 2017.

romance histórico – a crítica/desconstrucionista – para a terceira fase – a mediadora – na qual se encontram as obras híbridas de história e ficção mais recentes.

A presente dissertação concentra-se, desse modo, no estudo de três obras que podem ser lidas como exemplos de romances históricos, porém, como já mencionado, não se circunscrevem às mesmas fases do gênero. Diante disso, o foco crucial da pesquisa é que possamos compreender as características das transformações diegéticas sofridas ao longo de toda a Trilogia.

Uma marca comum que interessa ao romance histórico das fases críticas/desconstrucionistas e da fase mediadora, que revisam criticamente o passado, é a possibilidade de recuperar figuras “ex-cêntricas” (HUTCHEON, 1991), esquecidas ou desprezadas pelo discurso historiográfico. Tal perspectiva garante a essas obras o seu teor crítico frente aos registros hegemônicos da história tradicional que apenas evidenciou as ações daquelas personagens e aqueles fatos que revelavam a atuação colonizadora e a eficiência dessas na subjugação dos povos e na exploração das terras conquistadas.

A escolha desses romances como *corpus* para esta pesquisa procura estabelecer um diálogo com os estudos sobre os romances históricos como vias de descolonização para a América Latina, com a intenção de construir novas possibilidades interpretativas e compreensivas sobre o passado histórico, além daquelas apresentadas pela história tradicional. Tal tarefa é inerente aos objetivos do Grupo de Pesquisa “Ressignificações do passado na América: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção – vias para a descolonização”, espaço acadêmico – juntamente com o Programa de Pós-graduação em Letras da Unioeste-Cascavel-PR, na linha de pesquisa “Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados” – que acolhe essa nossa proposta de leitura crítica.

A pesquisa tem como objetivo evidenciar a passagem da segunda fase – a crítica/desconstrucionista – do romance histórico latino-americano para a terceira fase – a mediadora – ao compararmos as obras *Daimón* (1978), *Los perros del paraíso* (1983) e *El largo atardecer del caminante* (1992), que constituem a Trilogia do autor argentino Abel Posse. Nosso interesse é o de observar como esses romances recriaram o material histórico inserido na tessitura romanesca para realçar o efeito de sentido causado pelos recursos escriturais utilizados nas obras citadas, a fim de gerar diegeses que buscam ressignificar o passado

histórico da América, por um lado pela fase crítica/desconstrucionista e, por outro, pela crítica/mediativa do romance histórico.

A partir desta análise – em grande parte ancorada em outras pesquisas realizadas no Brasil, encontradas nos bancos de dissertações e teses da Capes e na biblioteca da Unioeste⁴, em especial sobre as duas primeiras obras da Trilogia –, podemos observar que a terceira obra do conjunto, *El largo atardecer del caminante* (1992), é representativa da terceira fase do romance histórico – dentro da trajetória de grupos, fases e modalidades do gênero estabelecida por Fleck (2017) –, no qual temos o conjunto de produções que o pesquisador denominou como romance histórico contemporâneo de mediação.

Desse modo, esta pesquisa concentra-se na análise literária de escritas híbridas de história e ficção. Para isso, é necessário recorrer ao trabalho de revisão bibliográfica e aos princípios da literatura comparada. Sendo assim, os trabalhos começam pela leitura do *corpus* e por fichamentos de material teórico e resenhas dos romances. Após isso, começamos a estender a pesquisa para os diferentes campos teóricos que podem dar embasamento crítico à análise do *corpus* de pesquisa: a literatura comparada, a crítica literária, a história.

Analisamos, além das obras, a trajetória do romance histórico, priorizando os escritos sobre a poética do “descobrimento” e da colonização da América. Outrossim, são analisadas as características essenciais das diferentes fases e modalidades da escrita híbrida de história e ficção, com ênfase na modalidade mais recorrente na atualidade, por ser essa ainda não tão difundida entre a esfera acadêmica e a recepção crítica.

Por fim, buscamos entender como a ficção cria uma nova perspectiva sobre o passado, ressignificando-o, assim como é verificável nas obras selecionadas para esta pesquisa. Compreender a inversão de valores entre o nativo e o colonizador para pensar em uma versão diferente daquela apresentada por parte da historiografia tradicional será, também, objeto de estudo neste processo investigativo/interpretativo das ressignificações do passado pela ficção na América.

⁴ Nesse contexto, destacamos: *As histórias da história Retratos Literários de Cristóvão Colombo*, Tese de Heloisa Costa Milton, São Paulo, 1992. *Configuração, desconstrução e reconfiguração: Cristóvão Colombo nas literaturas das Américas*, Dissertação de Douglas William Machado, UNIOESTE, 2014. *De um sonho dourado à crueldade do pesadelo: configurações literárias de Lope de Aguirre Uma trajetória*, Dissertação de Alcení Elias Langner, UNIOESTE, 2018.

Com relação à presente dissertação, ela divide-se em duas seções. A primeira é intitulada “O romance histórico: breves notas sobre a transformação da escrita híbrida e suas relações com a história”. Nesse primeiro momento, será apresentada uma discussão teórica sobre as principais mudanças pelas quais o gênero tem passado desde sua manifestação primeira até a contemporaneidade. Essa primeira seção está dividida em duas subseções.

Na primeira subseção, “Observações gerais sobre a trajetória do romance histórico: fases e modalidades”, remetemo-nos, com mais especificidade, aos estudos de Fleck (2017), que estabeleceram as distintas fases pelas quais o gênero tem passado e as modalidades que compõem cada uma delas. Já na segunda subseção, “Crítica, desconstrucionismo e experimentalismos no novo romance histórico latino-americano: a implosão de imagens cristalizadas”, nossa atenção recai, com mais ênfase, naquelas características que estabeleceram a ruptura entre a primeira fase – a acrítica – e a implementação das primeiras releituras críticas da história pela ficção na América Hispânica – da segunda fase: crítica/donstrucionista.

Já a segunda seção, denominada “Abel Posse e a “Trilogia do “descobrimento” e da colonização: um caminho do desconstrucionismo à mediação”, dá-nos espaço para adentrarmos o universo ficcional das ressignificações do passado que compõem nosso *corpus* de análise. Tal item está, também, dividido em duas subseções.

Na primeira delas, chamada “*Daimón* (1978) e *Los perros del paraíso* (1983) – perspectivas ficcionais que se alinham ao desconstrucionismo”, contemplamos uma revisão sobre os estudos já realizados sobre esses romances e que valorizam, assim como nossa própria análise, os traços marcantes do novo romance histórico que compõem essas obras. Tal subseção, por sua vez, encontra-se dividida em dois momentos de análise, dedicados a cada uma das obras: “*Daimón* (1978): o império do Tarot” e “*Los perros del paraíso* (1983): os quatro elementos e suas forças modeladoras”.

A segunda subseção que contempla o raciocínio do item, “A mediação no caminho de Álvarez Núñez Cabeza de Vaca: *El largo atardecer del caminante* (1992)”, revela-se o espaço destinado a comprovarmos como o último romance da Trilogia diferencia-se dos outros dois no que diz respeito à experimentação linguística e formal, ao desconstrucionismo e às técnicas escriturais, mantendo o seu teor crítico

diante do discurso historiográfico que consagrou a perspectiva da conquista da América nos anais da história.

A essa altura do desenvolvimento crítico estabelecido nesta dissertação, buscamos apresentar uma análise do romance *El largo atardecer del caminante* (1992), problematizando como, na diegese, são perceptíveis as características do romance histórico contemporâneo de mediação, estabelecidos por Fleck (2017), que, da mesma forma como ocorre nas anteriores, conferem criticidade à releitura que se faz do passado, salvo os intentos da desconstrução e dos experimentalismos.

Expor a grande transformação que se operou da segunda para a terceira fase da trajetória do romance histórico em uma única Trilogia sublinha o compromisso de que nosso estudo atenda à expectativa de relevância para o desenvolvimento da fortuna crítica da qual nos circunscrevemos. Por meio dele, podemos confirmar as mais atuais teorias sobre o gênero romance histórico, geradas no seio de nossa universidade, no espaço acadêmico brasileiro que resiste e busca vias para a ainda necessária descolonização da América Latina.

1 O ROMANCE HISTÓRICO: BREVES NOTAS SOBRE A TRANSFORMAÇÃO DA ESCRITA HÍBRIDA E SUAS RELAÇÕES COM A HISTÓRIA

Em sua obra *O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção* (2017), Fleck ratifica como a história e a ficção mantêm vínculos que as conectam e destaca a própria natureza linguística que as compõe e as sustenta como vias de manter vivas as experiências do passado na memória coletiva.

Nos romances que buscamos analisar nesta dissertação, algumas informações históricas, com base em fontes comprobatórias, estão presentes, porém, há várias outras que são descritas e que não podem ser acatadas como fatualidades, pois sua base é a criatividade, a invenção, a imaginação que regem a arte literária. Nesse sentido, Fleck (2017, p. 27) afirma que “história é ciência e literatura é arte.”

Com relação à tarefa de recomposição do passado, Milton (1992) ressalta, sobre a perspectiva do labor do romancista, que,

[...] no entanto, não é tarefa sua transcrever fielmente os fatos do passado, num intento de abranger uma verdade definitiva e absoluta que nem a própria história estabelece. Não é tarefa sua copiar servilmente o discurso da história, pretendendo-se ficção pela garantia advinda de uma suposta retórica literária. Lembremos uma vez mais: o seu único dever é a liberdade de criação. (MILTON, 1992, p. 34).

Para Esteves (2010), pesquisador que se dedica pontualmente aos estudos sobre o gênero romance histórico, a representação literária não pode ser considerada a mesma reconstrução histórica. Mas, “os exageros da literatura servem para expressar verdades profundas e inquietantes que só dessa forma poderiam vir à luz.” (ESTEVES, 2010, p. 20). Sendo assim, a figuração literária descreve questões que, na historiografia tradicional, poderiam ser abordadas sob outra visão, ou, então, elas são negligenciadas, diante da possibilidade de que revelem aspectos dúbios que não interessam ao poder estabelecido.

A partir disso, podemos verificar que essas ressignificações da história do “descobrimento” e conquista da América, propostas por Abel Posse – das quais aqui nos ocupamos –, são obras de arte, tendo em vista que, embora incorporem muitos

aspectos da ciência⁵, elas produzem um novo caminho de imaginar o passado com base em recursos estilísticos próprios da literatura, como o realismo mágico, as anacronias, o multiperspectivismo, a paródia, as intertextualidades, entre outros.

Sendo assim, o romance histórico passou por incertezas desde o seu surgimento como escrita consciente da hibridação entre história e ficção, em 1814, nas produções do escocês Walter Scott, porém, considerando os últimos dois séculos, observamos que o gênero tem sobrevivido às adversidades decorrentes das mudanças históricas e sociais e se tem renovado junto às instâncias culturais das nações que o acolhem como meio de revisitar o passado.

As transformações que o romance histórico sofreu estão relacionadas com o conteúdo híbrido, estão diretamente atreladas às mudanças ocorridas com a própria perspectiva adotada pelas sociedades e culturas ao pensar sobre as narrativas e os grandes relatos. (ESTEVES, 2010).

Notamos, novamente, que a literatura se mantém em constante transformação, assim como também o fazem as sociedades dinâmicas. O romance histórico segue gerando interesse para o leitor contemporâneo, uma vez que, na maioria das vezes, além de qualquer outra forma de escrita, apresenta uma linguagem híbrida na qual se mesclam aspectos de diferentes áreas: história, ficção, antropologia, sociologia, filosofia, artes etc., ou seja, faz-se um amálgama dos fatos históricos com os argumentos ficcionais que, em sua tessitura, englobam essa diversidade que prende a atenção do leitor.

É necessário que haja um equilíbrio dos argumentos históricos e ficcionais no decorrer da escrita de uma obra para que ela seja considerada um romance histórico. Vale destacar que a maior questão que dificulta a escrita de um romancista histórico é o fato de conseguir equilíbrio entre a renarrativização dos acontecimentos passados – já registrados na historiografia –, e a liberdade imaginativa da ficção, além da configuração das personagens de extração histórica – em boa medida já pré-determinadas pelo discurso historiográfico precedente – bem como as puramente ficcionais – sem que essas causem total estranhamento na ficção –, num tratamento que possibilite que a narrativa híbrida romanesca não se converta em

⁵ Vale ressaltar que o discurso histórico sofreu transformações, como estamos apresentando a partir da trajetória do gênero romance histórico nessa pesquisa. Por esse motivo, nota-se que é inverossímil tê-la como a única verdade.

outros possíveis relatos mistos como uma “história romanceada” ou “um romance com fundo histórico” (MATA INDURÁIN, 1995).

Os romancistas da atualidade, portanto, não apresentam uma única alternativa dos fatos, podendo configurar distintas versões dos acontecimentos passados, inseridos na diegese, que, por sua vez, podem ser acatadas como legítimas, ou refutadas, reelaboradas, ressignificadas pelo processo de leitura, na qual a participação ativa do leitor, como coautor, é fundamental.

Em cada nova proposição da literatura híbrida de história e ficção, características renovadoras são atribuídas ao romance histórico, tendo em vista que a escrita vai abrangendo outros campos e incorporando diferentes possibilidades de ressignificar o passado. Ou seja, as transformações que ocorrem na literatura possibilitam o surgimento de novos caminhos para a história.

Devemos observar, também, que, na atualidade, não há mais um modelo prioritário de escrita híbrida de história e ficção (AÍNSA, 1991) – como no início das escritas do romance histórico –, pois os escritores têm maior liberdade de compor seus relatos, utilizando os recursos que mais lhes parecem interessantes para propor distintas vias de releituras do passado pela ficção.

Weinhardt⁶ (2011), no livro *Ficção histórica: teoria e crítica*, comenta a possibilidade de o ficcionista ter invejado o historiador, por não ter acesso aos mesmos recursos, ou seja, ter um contato tão próximo com os documentos oficiais da história, pois, com esse contato próximo, os historiadores conseguiram acessar as informações originais e as fontes primárias, consideradas por eles como as únicas. Por outro lado, a autora afirma que o historiador, do mesmo modo, tem desejo pelo trabalho do ficcionista, pois ele tem “sua liberdade para criar um mundo com leis próprias.” (WEINHARDT, 2011, p. 14). Diante disso, entendemos que o discurso histórico é construído com base no relato de fatos considerados reais – apoiados em provas/fontes materiais concretas –, e o ficcional é construído pelas vias da imaginação, da fantasia e da liberdade – buscando, em algumas das modalidades, a verossimilhança, e em outras, revelar que sobre o passado só existem discursos. Mas, devemos tomar cuidado, pois ambas as escritas, muitas vezes, não apresentam diferenças nítidas e acentuadas e, por esse motivo, o leitor menos experiente pode se confundir.

⁶ Professora da Universidade Federal do Paraná/UFPR, que tem dedicado décadas para o exercício crítico da ficção histórica, sobretudo no contexto da literatura brasileira.

O narrador do texto histórico, especialmente em sua vertente tradicional, fica preso às informações apresentadas pelos discursos precedentes sobre os eventos históricos, ou seja, aos fatos arrolados nos documentos oficiais e nas perspectivas que esses lhe deram. Em viés contrário, o narrador do texto ficcional pode colocar todos os recursos advindos de sua imaginação na recriação de um acontecimento ou de uma personagem do passado, optando por uma ou por múltiplas perspectivas para um mesmo acontecimento.

Nesse sentido, a literatura dialoga, de forma mais intensa, na contemporaneidade, com as vertentes da Nova História⁷, expostas, em parte, por Le Goff; Chartier e Revel (1978, p. 261), que propõem “fazer uma História não automática, mas problemática”. Um processo que, na visão de Peter Burke (1992, p. 10), é uma reação em aberta oposição à história positivista, pois “a nova história é a história escrita como uma reação deliberada contra o “paradigma” tradicional ou “história rankeana.”

É certo afirmar que o ímpeto para (re)contar, de forma crítica e desconstrucionista, a história a partir da literatura e dar voz para quem foi silenciado possui predominância entre os escritores latino-americanos, que evidenciou uma das facetas do chamado *boom* da literatura latino-americana e dos posteriores movimentos literários surgidos após a década de 1960, tal qual se pode observar diante do desenvolvimento e das transformações sofridas pelo romance histórico. Essa escrita híbrida de história e ficção foi consagrada, primeiramente, pelo escocês Sir Walter Scott, no início do século XIX, a partir das obras *Waverley* (1814) e *Ivanhoé* (1819), em produções que não criticavam o passado perpetrado pela escrita historiográfica, pois o utilizavam como pano de fundo para uma história de amor problemática. Dessa fase acrítica inicial – constituída pelas modalidades do romance histórico clássico scottiano e do tradicional que dele derivou –, outras modalidades foram surgindo na trajetória dessa escrita híbrida.

Milton (1992), ao comparar a escrita da história e da ficção, ressalta que “o romance histórico revela facetas ocultas, redescobre um velho universo, inventa um novo.” (MILTON, 1992, p. 34).

⁷ Referimo-nos aos movimentos de renovação que se iniciaram por volta de 1970 nesta ciência, especialmente na França, os quais estão associados diretamente à chamada *École de Annales*, que se agrega em torno da revista *Annales: économies, sociétés, civilisations*. Esta revista tem como um de seus principais representantes o historiador medievalista Jacques Le Goff.

A narrativa ficcional é apenas a manifestação da possibilidade, não mantém nenhuma relação direta com a realidade, sendo assim, não se deve pensar que as obras de Posse que aqui buscamos estudar relatam a história da maneira como ela aconteceu. Antes, são novas versões para se confrontar com a possibilidade de se acreditar unicamente na narrativa consagrada pela historiografia tradicional e incluída na grande maioria dos livros didáticos quando se trata sobre a colonização da América pelos europeus, pois, dependendo de quem está contando essa história, outras nuances podem ser reveladas.

Cada sujeito tem uma visão e um posicionamento frente a um determinado acontecimento na época mesma em que ele ocorre – perspectiva que estará vinculada a aspectos condicionantes de sua posição na hierarquia social, econômica e política –, e isso influencia na construção de seus argumentos na tessitura de um enredo escritural, seja ele da história, seja da ficção.

Segundo Sharpe (2011), no ensaio *A história vista de baixo* (2011), “a história tem sido encarada, desde os tempos clássicos como um relato dos feitos grandes” (SHARPE, 2011, p. 40). Ao partirmos desse ponto, observamos que a maioria das escritas da história tradicional prioriza detalhar os acontecimentos que reforçam o poder dos indivíduos que se encontram no centro da sociedade. Mais precisamente, enfatizar a versão dos fatos apresentados pela elite dominante e que concentra em suas mãos o controle do poder político, econômico e social, premissas do século XIX, estabelecidas no princípio da trajetória da história como ciência, fase conhecida como “história rankeana”, por haver sido o historiador alemão Leopold Ranke o primeiro árduo defensor dessas premissas.

Ao retomar algumas das considerações de Sharpe, passa a ser possível sublinhar como a perspectiva da história “vista de baixo” atraiu, de imediato, vários historiadores que estavam ansiosos por ampliar os limites de sua disciplina, abrir novas áreas de pesquisa e, também, explorar experiências históricas referentes àqueles homens e mulheres que tiveram sua existência ignorada nos documentos, nas fontes e nos vestígios do passado.

A relevância da história “vista de baixo” vai além de proporcionar aos historiadores uma oportunidade de mostrar que eles podem inovar as versões das histórias. Esse novo horizonte aberto na ciência pode demonstrar a grupos sociais que a sua história também existiu e pode ser escrita de maneira a mostrar a importância de, hoje, preocuparmos-nos com a situação dos esquecidos,

marginalizados e silenciados no passado. Essa perspectiva da história mais atual, ao enfrentar-se com as consagradas fontes, vestígios e provas, leva em conta que

[...] o documento não é inocente, não decorre apenas da escolha do historiador, ele próprio parcialmente influenciado pela época e pelo seu meio; é produzido consciente e inconscientemente pelas sociedades do passado, tanto para impor uma imagem deste passado, como para dizer 'a verdade'. [...] Há que desmontar o documento para descobrir quais as condições de produção. Quem, numa sociedade do passado, era detentor da produção dos testemunhos que, voluntária ou involuntariamente, se tornaram nos documentos da história? [...] Ao mesmo tempo, há que descobrir, explicar as lacunas e os silêncios da história e baseá-la tanto sobre vazios como sobre os espaços cheios que sobreviveram. (LE GOFF, CHARTIER; REVEL, 1978, p. 282-283).

Nesse sentido, a nova história não mais aceita passivamente a “realidade” do documento, da fonte e seus enunciados ou vestígios, mas inicia um processo de questionamento sobre as condições de sua produção, fato que encontra ressonância nas ressignificações do passado que buscam materializar, numa narrativa alternativa, ou em documentos paródicos ou outras versões que conduziram à produção dos já consagrados.

Outra questão que a Nova História, em sua vertente da história “vista de baixo”, retrata é que a nossa identidade latino-americana não teve a estrutura formada apenas por monarcas, primeiros-ministros, generais, cronistas, almirantes. Com relação a esse ponto, é de se considerar que existiram, nesse processo de formação das sociedades multiculturais latino-americanas, outros indivíduos que participaram de sua constituição, da história da colonização de nossas terras, além da elite branca europeia que exercia o domínio, em maior ou menor escala, sobre as demais etnias aqui existentes ou que, nessas terras, foram transplantadas. Mas, a história tradicional, muitas vezes, não os menciona e, por esse motivo, suas opiniões e suas experiências vividas em todo o processo não são cultivadas na memória coletiva das comunidades híbridas que aqui se formaram ao longo dos séculos.

Sharpe nota ainda que “a história vista de baixo ajuda a convencer aqueles de nós nascidos sem colheres de prata em nossas bocas, de que temos um passado, de que viemos de algum lugar” (1992, p. 63). Ademais, com o passar dos anos, essa nova corrente investigativa irá ajudar a ampliar a história daquela via principal/tradicional que era comandada apenas pela elite, passando a incluir em

seus registros os sujeitos declarados como marginais, ou seja, que sempre estiveram à margem de todo o sistema que beneficia o cidadão. No ensaio já citado, o crítico menciona que “a expressão ‘história vista de baixo’ implica que há algo acima para ser relacionado” (2011, p. 55). Presumimos, então, que a história das pessoas consideradas comuns não pode ser dissociada das questões mais amplas da estrutura social, tendo em vista que deve ser ajustada a concepções mais amplas da história.

Partindo dessa nova concepção de pensar criticamente sobre os eventos do passado e seus agentes, percebe-se que “tudo tem uma história” (BURKE, 1992, p. 11). Dessa proposição inovadora para a ciência que se ocupa, entre outros fatos, de manter viva a memória dos povos e nações, surge uma nova perspectiva que considera e valoriza o relativismo cultural. Segundo Burke (1992, p. 11), “a base filosófica da nova história é a ideia de que a realidade é social ou culturalmente constituída.” Desvelar os meandros dessa “constituição” passou a fazer parte do ofício do historiador, comprometido com perspectivas não excludentes sobre os acontecimentos pretéritos, aos quais, segundo García Gual (2001), o romance já havia, de sua forma própria, prestado atenção bastante antes.

Ao voltar ao cerne da questão da escrita híbrida de história e ficção, no contexto crítico dos estudos literários, ainda que o modelo scottiano⁸ (LUKÁCS, 1966) tenha sedimentado grande parte dos eixos para o desenvolvimento desse tipo de ficção, é também certo afirmar que tal modalidade narrativa ganhou fôlego desse lado do Atlântico desde o aparecimento de *Xicoténcatl*, obra publicada em 1826⁹, de autoria mexicana, porém, não identificada. O crítico Márquez Rodríguez comenta a dimensão desse primeiro romance histórico publicado na América Hispânica, ponderando que

[e]sta primera novela histórica hispanoamericana nace ya dentro de una nueva concepción del género, que rompe con el esquema que de éste había impuesto Walter Scott: el elemento histórico aparecía en las obras del autor británico como una especie de telón de fondo

⁸ A referência ao modelo scottiano é criada por György/George Lukács no seu ensaio “O romance Histórico”, cuja primeira edição em castelhano, pela editora mexicana Era, foi realizada em 1966. Nesse ensaio, Lukács teve como referência Walter Scott para pensar em uma ficção que não tinha apenas o discurso histórico, tendo em vista que, por meio de narrativas ficcionais, o gênero romance histórico tem o objetivo de ampliar e referendar o discurso historiográfico.

⁹ A obra anônima *Xicoténcatl* (1826) ganhou sua primeira tradução à língua portuguesa em 2020, realizada pelo prof. Gilmei Francisco Fleck, publicada pela editora CRV, Curitiba.

que daba carácter y ambientación al argumento de la novela, argumento que, sin embargo, era puramente ficticio, si bien perfectamente identificado con la época en la que, supuestamente, transcurre la acción. En el esquema ensayado por el anónimo autor de Jicoténcal se invierten los términos, y lo histórico pasa a un primer plano mientras la ficción se ocupa de los elementos secundarios. Quizá alguien pudiera preguntarse qué es lo novelesco en esta novela, cuando la novela, tradicionalmente, ha sido definida como “narración ficticia”¹⁰. (MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, s. n.).

Em diversos países, a relação entre história e ficção empreendeu diálogos profícuos e instigadores. Na Argentina, local no qual o *corpus* analisado foi escrito, essa confluência das áreas acabou simbolizando a criação de um espaço que buscava apresentar diferentes visões sobre a identidade de uma nação ainda em formação.

Tal como já apregoado por Sommer, no ensaio *Ficções de Fundação* (2004), a relação entre ficção e história na América Latina acabou assumindo uma função fundamental para a construção de uma narrativa, que, em muitos casos, acabou definindo uma perspectiva oficial, um aval romântico para fundar, literalmente, uma nação. (SOMMER, 2004).

Segundo apontamentos da crítica literária argentina Mercedes Giuffré, em seu ensaio *“En busca de una identidad (La novela Histórica en Argentina)”*, publicado no ano de 2004, os romances históricos publicados na Argentina possuem um caráter único argentino (GIUFFRÉ, 2004, p. 11).

A ideia de personalidade única é questionável: sobre qual personalidade argentina a autora estaria se referindo no fragmento citado acima? A partir dessa reflexão, vimos que essa afirmação é um tanto ilustrativa, somente para descrever o quanto a narrativa híbrida de história e ficção vem se transformando no país argentino (CERDEIRA, PIRES, 2020). Ratifica-se, portanto, o parecer descrito no ensaio *“Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género”*, de Jitrik (1995), tendo em vista que o teórico relembra o fato de que, “[...] *aunque no se haya producido espontáneamente en América Latina, ese producto histórico de la cultura*

¹⁰ Nossa tradução: Este primeiro romance histórico hispano-americano nasce dentro de uma nova concepção do gênero que rompe com o esquema imposto por Walter Scott; o elemento histórico apareceu nas obras do autor britânico como uma espécie de pano de fundo que deu caráter e ambientação ao enredo do romance que, entretanto, era puramente ficcional, identificado perfeitamente com a época em que, supostamente transcorre a ação. No esquema ensaiado pelo anônimo autor de Jicoténcal, os termos são invertidos: o histórico toma o primeiro plano enquanto a ficção cuida dos elementos secundários. Talvez alguém possa perguntar o que é romanescos nesse romance, quando o romance, tradicionalmente, foi definido como “narração ficcional”.

*europaea se implantó tan rápidamente y con tanta perdurabilidad en el continente.*¹¹ (JITRIK, 1995, p. 20).

Tal como apontado no artigo de Cerdeira e Pires (2020) já mencionado anteriormente,

[...] ao delinear a tradição para friccionar ficção e história na Argentina, é inevitável, segundo comenta Cerdeira (2019), ampliar o raciocínio e versar sobre alguns dos textos e nomes seminais para a constituição dos discursos oficiais no país. Dessa forma, poderíamos rapidamente aludir às obras *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento; *Amalia* (1851), de José Mármol; as reflexões a partir de trocas epistolares dos irmãos Lucio e Eduarda Mansilla; a narrativa curta *El matadero* (1838-1840), de autoria de Esteban Echeverría, intelectual reconhecido como uma espécie de fundador do trabalho do Romantismo na América Latina a partir do ano de 1830 (JITRIK, 1995) e representante máximo da geração de 1837; as inúmeras obras e estudos críticos de Manuel Gálvez ligados ao romance histórico; ou, claro, a obra-chave *La novia del hereje* (1854), de Vicente Fidel López, considerada pela grande maioria da fortuna crítica argentina o primeiro romance histórico do país. (CERDEIRA, PIRES, 2020, p. 359).

Na Argentina, a ficção histórica possui resquícios de uma tradição que se originou em meados do século XIX, coincidindo com a organização nacional. O romantismo proporcionou ao indivíduo a liberdade política, fundamento da criação artística, juntamente com alguns acontecimentos políticos que ocorreram no Rio da Prata durante esse período. Fato que contribuiu para as produções literárias da primeira etapa de independência do país. (MATHIEU, 2004).

O fato curioso é que, ainda que o país demarque um contexto produtivo para o desenvolvimento do romance histórico, a terminologia suscitada, primeiramente por Fernando Aínsa (1991, 1996), e legitimada por Seymour Menton (1993) não parece ser a predominante, ao menos em termos quantitativos e qualitativos (CERDEIRA, 2019). Cabe, por isso, um aparte sobre a terminologia “novo romance histórico”. Ao longo da tese *Argentum Córdoba*, Cerdeira (2019) apresenta uma discussão sobre a relativização do termo novo romance histórico como uma constante eminente para pensar a produção argentina. O autor menciona que,

¹¹ Nossa tradução: Embora não se tenha sido produzido espontaneamente na América Latina, esse produto histórico da cultura europeia foi implantado tão rapidamente e com tanta perdurabilidade no continente.

[...] no caso argentino, o imaginativo novo romance histórico não parece ser exatamente o mais praticado, contrariando o que o crítico estado-unidense poderia prever como uma tendência a ser disseminada e levada ao máximo depois do afã causado pelos romancistas do *boom* na década de setenta do século XX. Minha afirmação é fruto de uma leitura pautada nos próprios dados apresentados no ensaio *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Ora, basta voltar ao que está registrado de saída no *Prepéndice* do trabalho, quando Menton institui a lista do que seriam as obras que, entre 1979 e 1992, justificaria a perspectiva de se apregoar o aditivo novo para a modalidade do romance histórico. Das 56 obras apontadas como representantes do novo romance histórico, apenas 11 são narrativas de escritores argentinos, sendo que o cordobês Abel Posse seria responsável por três dessas produções, os romances *Daimón* (1978), *Los perros del paraíso* (1983) e, finalmente, *El largo atardecer del caminante* (1992). (CERDEIRA, 2019, p. 206).

Como se sabe, os romancistas históricos latino-americanos buscaram mudar a escrita construída por indivíduos que pertencem ao centro da sociedade, delineando o quanto “[...] a nova função historiográfica e do romance histórico consiste em explorar as descontinuidades e interseções desconsideradas pelo projeto da modernidade [...]” (ESTEVEZ, 2017, p. 179). Além disso, as perspectivas oferecidas pelas diegeses “[...] evidenciam também a experiência das margens, das vozes silenciadas, das comunidades e dos sujeitos propositalmente negligenciados nos relatos oficiais.” (FLECK, 2017. p. 57).

Todas essas questões revelam que a escrita híbrida de história e ficção romanesca, instaurada por Scott, em 1814, transformou-se em uma via de expressão útil e cultivada com intensidade nas diferentes nações latino-americanas, antes território colonizado por Portugal, Espanha e França. Desse modo, é visível que o gênero passou por diversas transformações desde a sua gênese até nossos dias. Assim, na sequência, apresentamos algumas das informações que buscam esclarecer essa trajetória ao longo dos tempos.

1.1 OBSERVAÇÕES GERAIS SOBRE A TRAJETÓRIA DO ROMANCE HISTÓRICO: FASES E MODALIDADES

Fleck, no livro *O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo*, publicado em 2017, estuda a trajetória cronológica

do romance histórico, desde sua obra inaugural, *Waverley* (1814), do escocês Walter Scott, até as modalidades contemporâneas, com destaque ao viés da mediação nas produções mais atuais. Primeiro, o pesquisador traça uma divisão em dois grandes grupos: 1. As produções acríticas que englobam desde as produções do início do século XIX até aquelas produzidas na contemporaneidade. 2. As produções críticas, que surgiram em meados do século XX na América Latina e alcançaram muitos outros espaços e seguem seu curso na atualidade.

Nesse estudo, a partir desses dois grupos dicotômicos de romances históricos, o pesquisador estabelece três fases nessa trajetória: 1) a fase acrítica; 2) a fase crítica/desconstrucionista; e 3) a fase mediadora. Essas fases, segundo expressa Fleck (2017), são compostas por grandes conjuntos de obras que se assemelham pela ideologia que move a escrita híbrida de história e ficção, o manejo com o material histórico inserido no romance e os recursos escriturais empregados para reler o passado e as personagens que nele atuam.

Tais fases, embora tenham aparecido cronologicamente, são, na atualidade, recorrências simultâneas. São cinco modalidades compreendidas em três fases que Fleck (2017) aponta ao longo da trajetória do romance histórico:

1- a fase acrítica é composta pelas modalidades do romance histórico clássico scottiano e o romance histórico tradicional que, em síntese, corroboram com as versões historiográficas do passado, auxiliam na edificação de heróis como modelos de homens para o leitor do presente e buscam ensinar, pela ficção, a versão do passado registrado na historiografia tradicional;

2- na fase crítica/desconstrucionista, temos outras duas modalidades: o novo romance histórico latino-americano e a metaficção historiográfica que, em suma, buscam a impugnação das versões hegemônicas do passado, pela desconstrução de imagens cristalizadas e pela evidenciação de que história e ficção são discursos constituídos de linguagem sempre manipulável;

3- na fase mediadora, encontra-se a modalidade do romance histórico contemporâneo de mediação, que congrega algumas características da fase acrítica – como a linearidade, a verossimilhança, a linguagem amena – com outras da segunda fase – como a criticidade, as intertextualidades, a primazia às personagens ex-cêntricas (HUTCHEON, 1991) e o emprego dos recursos metaficcionais.

Vejamos como, ao longo dos séculos, essas mudanças se operaram e como se deu a implementação, na narrativa latino-americana, das inovações surgidas no gênero inaugurado por Scott no Romantismo.

Para chegarmos à época de produção da trilogia de Posse, iniciada na década de 1970 – ainda no auge do *boom* da literatura latino-americana –, sabemos que o romance histórico já estava passando pela sua primeira fase - a acrítica -, inaugurada por Walter Scott, em 1814, com a obra *Waverley*. Mas foi *Ivanhoé*, escrita em 1819, que estabeleceu o novo paradigma na escrita híbrida de história e ficção no Romantismo, estabelecendo as características da primeira modalidade do gênero: o romance histórico clássico scottiano. Nesse contexto de escrita híbrida de história e ficção, vale destacar que

[...] o romance histórico assume, no âmbito ficcional, algumas das tarefas reservadas à história, mas com intenções e resultados diferenciados. Pode-se dizer que ele procede à imitação poética do discurso da história, ativado pela confluência, em seu interior, tanto da convenção da verossimilhança, que lhe garante obviamente a propriedade ficcional, quanto da convenção da veracidade, que lhe abastece de signos oriundos da história. De modo que, regido por dupla convenção, ele não só realiza amplamente a pluridiscursividade característica do romance em geral, como também polemiza com a natureza dos fatos históricos, dando-lhes outra morada. (MILTON, 1992, p. 33).

Assim como todos os gêneros literários, também o romance, ao longo dos anos, passou por transformações em seus padrões, tendo em vista que, durante esse período de mudanças, surgiram outras modalidades de romances históricos. Essas modalidades trouxeram algumas modificações na questão de estrutura, do conteúdo, das técnicas escriturais empregadas, no posicionamento ideológico frente ao passado perpetrado no discurso historiográfico tradicional e no manejo do material histórico utilizado na ficção.

Esse percurso não foi formado por períodos estanques, já que o pesquisador comenta que as três fases mencionadas seguem existindo nos dias de hoje de forma concomitante. Na transformação desse processo diferenciador, no início, criaram-se dois conjuntos distintos de romances históricos, sendo que

[...] o primeiro é composto por aqueles que buscam, pelas vias da ficção, ampliar e referendar o discurso historiográfico hegemônico, que, no passado, erigiu heróis e modelos de homens e atitudes

louváveis para o sujeito no tempo presente. Nesse grupo, encontram-se as modalidades acríicas de reconstrução do passado pela ficção, pois, nelas o discurso ficcional se irmana com o historiográfico para lhe dar o aval da arte na exaltação, na mitificação e na heroificação de homens modelos do passado às sociedades contemporâneas. (FLECK, 2017, p. 20).

Diante dessa explicação, notamos que os romances históricos que pertencem a esse grupo têm como objetivo descrever as ações acontecidas no passado para enaltecer a participação dos homens apresentados como heróis pela historiografia tradicional, não havendo nenhuma crítica sobre o viés pelo qual tais sujeitos foram edificados nesse espaço ideológico, político e discursivo. Esse primeiro grupo – tratado na citação acima – está composto pelas duas modalidades acríicas que deram início ao gênero: o romance histórico clássico scottiano e o romance histórico tradicional, que derivou daquele primeiro ainda no Romantismo europeu e que foi amplamente praticado na América.

O segundo grupo está composto pelas narrativas de ficção que apresentam a desconstrução da única verdade registrada pela historiografia positivista, relatando os acontecimentos somente pelo viés dos heróis. A esse segundo conjunto de obras vinculam-se as escritas críticas do novo romance histórico e da metaficção historiográfica, da segunda fase do gênero e, da mesma forma, o romance histórico contemporâneo de mediação, da terceira fase, pois nele, como buscamos comprovar nesta dissertação, a releitura do passado segue sendo de teor crítico.

Sobre essas escritas, Fleck (2017) ressalta que “as modalidades do romance histórico crítico recriam o passado com personagens mais humanizadas e menos heroicas.” (FLECK, 2017, p. 22). O autor discorre sobre o tema, exaltando a questão dessa forma de escrita híbrida trazer reflexões acerca de como se efetuam os registros discursivos sobre o passado.

Para oportunizar uma visão didática da trajetória do gênero, o autor parte de considerações acerca das primeiras escritas híbridas do romance histórico, ou seja, da modalidade clássica scottiana. Por meio da descrição cheia de detalhes, os escritores buscam reconfigurar cenas, hábitos, costumes e tradições dos povos e das épocas em que os fatos aconteceram, o que confirma a existência de narrativas extensas e detalhadas. (FLECK, 2017). Além disso, compreendemos que o romance histórico, já na modalidade clássica scottiana, abriu caminho para a reflexão sobre o que poderia ter acontecido nos tempos passados. Nessa modalidade primeira,

segundo Fleck (2017, p. 43), “diferente dos demais romances da época, a fugacidade proposta no gênero híbrido vinculava-se, de certa forma, à questão do papel do homem comum nas grandes ações históricas.”

Sobre essa primeira modalidade, destacamos algumas principais características essenciais nas narrativas pertencentes a essa categoria, dentre elas estão: o ambiente é criado a partir do período histórico da época, tendo em vista que, nessa ambientação, apresentam-se personagens históricas bem conhecidas, cujos nomes são mantidos nas narrativas romanescas, tendo um caráter rigorosamente histórico; as personagens puramente ficcionais são as protagonistas, agem em situações históricas comprovadas; além disso, normalmente, as narrativas de Scott apresentam uma história de amor, com um final feliz ou trágico. A trama ficcional é a principal questão da obra, chamando atenção do autor e do leitor, visto que o contexto histórico “real” só aparece nas ações romanescas como “pano de fundo”. (FLECK, 2017).

Essa modalidade foi bem aceita pelos leitores da época e, por esse motivo, disseminou-se por toda Europa e América rapidamente. Fleck (2017, p.43) afirma que

[...] seu público leitor, além de estabelecer vínculos com seu passado real, por meio das personagens de “pano de fundo” presentes na obra, bem como pelo modo de pensar, agir e ser destas, também encontrava aí prazer, diversão, emoção, objetivos de todo e qualquer texto literário.

Já a modalidade do romance histórico tradicional, que derivou da clássica scottiana – e que também integra a primeira fase do gênero –, apresenta algumas mudanças, pois, para estruturar as diegeses, relatos feitos em primeira pessoa são já admissíveis e as personagens consideradas heróis pela historiografia podem ser as protagonistas do romance. Essas apresentam características como determinação e coragem, trazendo sentimento de orgulho e honra para o leitor do presente.

Diante disso, na modalidade tradicional, os romances deixam de ter aquela estrutura de “pano de fundo histórico” da modalidade clássica, ou seja, o foco dessas obras está nas personagens históricas mesmas e em suas ações, não mais numa inventada história de amor entre personagens puramente ficcionais que as obras da modalidade clássica privilegiavam. As narrativas híbridas que pertencem à fase de Scott mantêm o respeito aos fatos apresentados pela historiografia

tradicional, a verossimilhança e a intenção ditatizante de ensinar história ao leitor. Apesar disso, introduzem inovações referentes às temáticas que se diferenciam da modalidade clássica, ocorrendo, muitas vezes, o apagamento de fronteiras temporais entre o passado da história e o presente da narrativa pela perspectiva intradiegética – em voz auto ou homodiegéticas – que os relatos podem apresentar (PRIETO, 2003).

Com relação às características da segunda modalidade do gênero, é possível notar que há mais um movimento de transformação para a manipulação das diegeses, a escrita híbrida de história e ficção começa a deixar as questões históricas inseridas na obra em maior destaque, embora a leitura que se faça dos acontecimentos do passado e dos agentes que as protagonizaram segue sendo aquela já exposta pela historiografia tradicional.

Contudo, em meados do século XX, surgem, na América hispânica, alguns romances que buscam desconstruir o discurso historiográfico hegemônico, pois, neles, distorce-se o que é apresentado pelo discurso oficializado. Ao primeiro conjunto de obras dessa tendência crítica de reler o passado, cuja gênese é apontada com a publicação da obra *El reino de este mundo* (1949), do cubano Alejo Carpentier, soma-se, nos anos de 1970 e 1980, com força, uma nova modalidade: o novo romance histórico latino-americano.

Seymour Menton, no livro *La nueva novela histórica de la América Latina – 1979-1992*, publicado em 1993, relata que o novo romance histórico começou a ser explorado com maior vigor em meados dos anos 1970. Para ele, essa nova releitura das histórias tradicionais para ressignificá-las procurou identificar os indivíduos excluídos e, também, mostrar outras versões das histórias contadas pela modalidade tradicional como versões ficcionais que corroboravam com as informações historiográficas nas quais se fixavam.

No continente latino-americano, o romance histórico despertou a criatividade dos escritores, especialmente na fase da nova narrativa latino-americana, a partir de 1940. Por esse motivo, e seguindo as diretrizes gerais do movimento de renovação da narrativa na América Latina, o romance histórico adquiriu novas características além das já existentes. Essa ação de renovação gerou uma nova modalidade que amalgama obras que releem o passado histórico de forma crítica/desconstrucionista e, muitas vezes, pelo viés do colonizado.

Tais narrativas buscam ressignificar o espaço imaginário que foi territorializado pelo viés eucêntrico, visto que, por meio dessas releituras críticas, apresentam a reterritorialização dessas terras com perspectivas que não são somente aquelas dos heróis europeus, deixando de ser um discurso excludente, oferecendo a oportunidade de espaços de enunciação às vozes silenciadas, pertencentes às margens, para narrarem os fatos a partir de seus olhos.

De acordo com Fernández Prieto (2003, p. 153), “*la nueva novela histórica propone, en cambio, un modelo genérico en abierta confrontación con los pilares básicos de la tradición [...]*”¹². É essa confrontação que faz com que a segunda fase do romance histórico seja marcada pelo desconstrucionismo e pelo experimentalismo linguístico e formal.

Esse discurso ficcional crítico já não incorpora ao romance os materiais oriundos da história com o intuito de edificar os heróis já exaltados na historiografia tradicional. Essa arte literária contradiz os discursos construídos pela perspectiva euro-falocêntrica, ou seja, os discursos advindos de documentos oficiais que foram escritos pelos representantes das cortes europeias sobre o “descobrimento” e a conquista da América, por exemplo.

Os romances históricos escritos na segunda fase do gênero são obras nas quais

[...] *los escritores buscaron las vías para dar voz a esa memoria viva de sus pueblos y para exponer no sólo lo que significó para ellos la llegada de los españoles y los europeos, sino también lo que pensaban de aquella civilización que destruyó su mundo y su cultura. Y una de estas vías la encontraron en la novela histórica*¹³. (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p. 156).

Essas obras, que pertencem a essa nova fase, apresentam linguagens que utilizam paradoxos, ironias, anacronismos, carnavalizações e simultaneidades. Sendo assim, esses recursos linguísticos causam a ruptura com os modelos tradicionais, visto que se trata de uma escrita que, no nosso contexto latino-

¹² Nossa tradução: O novo romance histórico propõe, em contrapartida, um modelo genérico que confronta os pilares básicos da tradição.

¹³ Nossa tradução: Os escritores buscaram os caminhos para dar voz a essas memórias vivas de seus povos, e expor não somente o que a chegada dos espanhóis e dos europeus significou para eles, mas também o que eles pensavam daquela civilização que destruiu seu mundo e sua cultura. E uma dessas vias que encontraram foi o romance histórico.

americano, apresenta o ponto de vista do colonizado e do explorado, ou seja, o foco das obras não está mais naqueles que colonizaram as populações da América Latina, mas no contingente que foi dominado e explorado pelo sistema expansionista europeu.

Fleck (2017) afirma que a produção literária romanesca dessa segunda fase é formada por duas modalidades: o novo romance histórico latino-americano e a metaficção historiográfica. O novo romance histórico latino-americano foi a modalidade que inaugurou essa fase. Nela, deixa-se para trás todos os elementos que o modelo tradicional impunha e se apresenta uma releitura para criticar as versões das histórias perpetradas pela historiografia hegemônica tradicional em um intenso processo de ressignificação. Sendo assim, a modalidade do novo romance histórico passou a ser mais frequente a partir da década de 1981, quando Ángel Rama usou, pela primeira vez, a expressão “novo romance histórico latino-americano”, referindo-se às narrativas que apresentam maneiras diferentes de abordar a história.

Essa modalidade apresenta um distinto conjunto de romances híbridos, ou seja, desconstrói toda a estrutura criada pela modalidade do romance histórico tradicional e, com um viés crítico, apresenta outras possibilidades para o que se supõe tenha acontecido no passado. Sendo assim, trata-se de uma modalidade que se diferencia das anteriores porque assume uma ideologia crítica diante dos registros perpetrados ao longo dos séculos a respeito das ações dos europeus na dominação e exploração do continente americano e das vivências dos sujeitos dominados por eles nesse empreendimento.

Os recursos estéticos utilizados nas obras não seguem mais o viés europeu do Romantismo, nem do Realismo/Naturalismo, sendo que, nelas, apresentam-se várias marcas de oralidade, e os escritores utilizam muitos experimentalismos com a linguagem – desde sintaxes às avessas, neologismos e mutações –, que passam a ser uma ferramenta a mais na ressignificação do passado. Esses traços, vestígios das etnias ancestrais recuperados pelos romancistas, são incorporados às tessituras ficcionais, num claro enfrentamento linguístico perante a “pureza” das línguas europeias “transplantadas” (PAZ, 1982) em nosso solo.

Segundo Fleck (2017, p. 58),

[...] o cultivo da linguagem barroca, com frases longas, enviesadas e vocabulário rebuscado volta, desse modo, a habitar, com frequência, o espaço escritural do novo romance histórico latino-americano e muitas outras produções literárias de diferentes gêneros em nosso continente a partir da metade do século XX, ao empregar técnicas escriturais tais como a paródia, a polifonia, a dialogia, a heteroglossia, a intertextualidade, cujas raízes são barrocas.

Além dessas características do experimentalismo linguístico, destacadas pelo autor, outras como o emprego de neologismo, paralelismo, invenções, incorporações de termos e expressões de outras línguas – desde as autóctones até as inventadas – etc., dominam o campo linguístico dessas produções, pois

[...] o novo romance histórico latino-americano adota essa forma de experimentalismo comum nessa época e faz da linguagem a ‘massa’ passível de mudanças, transformações, rupturas, ajustes, criações e recriações que dá materialização à escrita das obras que, de fato, buscam valorizar a oralidade. (FLECK, 2017, p.63).

A questão da formalidade apresentada no modelo tradicional, em que o texto era desenvolvido em três partes, começo, meio e final, já não existe mais nessa modalidade, uma vez que passou a reinar o experimentalismo, também, formal. As obras começam a apresentar grande grau de intertextualidades com outros romances e com documentos históricos que são parodiados, imitados ou, até mesmo, inventados. Também há, em algumas obras, o aparecimento de mais de um narrador, estabelecendo o multiperspectivismo típico dessa fase segunda do romance histórico. Sendo assim, notamos que o texto foge do modelo linear, cronológico, ordenado e com intenções de ensinar a história hegemônica ao leitor.

Nessas produções, segundo Fleck (2017), os romancistas históricos latino-americanos “evidenciam também a experiência das margens, das vozes silenciadas, das comunidades e dos sujeitos propositalmente negligenciados nos relatos oficiais” (2017. p. 57), para desconstruir o discurso colonizador que destaca a imagem dos grandes heróis. Além disso, com essa modalidade, a “verdade”¹⁴ que era apresentada como única começou a ser questionada.

¹⁴ Usamos as aspas no termo “verdade”, pois entendemos que, no campo da literatura, não se deve acatar somente um discurso como o único. Os acontecimentos podem ser narrados conforme o viés do narrador, como observaremos nas obras destacadas nesta pesquisa.

Há pouco mais de meio milênio, os europeus aqui chegaram e deram início ao processo de conquista e colonização. A nossa história passou, então, a ser escrita por eles-conquistadores-colonizadores-exploradores-, com seu modo de ver, sentir, analisar e registrar os acontecimentos e as façanhas por eles empreendidas aqui no que eles chamaram de 'novo mundo'. (FLECK, 2017, p. 57).

Ou seja, as obras pertencentes à modalidade do novo romance histórico começaram a evidenciar outro modo de ver, sentir, analisar e registrar os acontecimentos, a partir do viés dos indivíduos que permaneceram silenciados nos relatos oficiais. O novo romance histórico “[...] *se ha embarcado, así, en la aventura de releer la historia [...] ejercitándose en modalidades anacrónicas de la escritura, en el pastiche, la parodia y el grotesco, con la finalidad de deconstruir la historia oficial*”¹⁵ (AINSA, 1991, p. 82), pois essa escrita “[...] *se caracterizó por la actitud antihispanista*”¹⁶, como menciona Fernández Prieto (2003, p. 143).

Sendo assim, essa modalidade tem como objetivo desconstruir a história edificada pelos colonizadores e seus descendentes diretos, ou mesmo por uma parcela mestiça das sociedades latino-americana que se aliou a esse discurso excludente para se valer dele como meio de exploração dos semelhantes. Para tanto, nesses relatos os autores utilizam recursos escriturais desconstrucionistas, como a paródia, a ironia, a carnavalização e o grotesco.

Segundo Menton (1993, p. 42-44), esse novo romance histórico abarca seis características, entre as quais se destacam:

- 1- Presença de um “pano de fundo” cuja ambientação é feita com base em um período histórico real, mais ou menos distante do tempo do romancista. Esse “pano de fundo” é constituído de um rigoroso caráter histórico. Nele, apresentam-se figuras históricas bem conhecidas, cujos nomes autênticos são mantidos na diegese. Tais personagens agem sempre em situações historicamente comprovadas.
- 2- Ao “pano de fundo” sobrepõe-se uma trama ficcional na qual personagens artisticamente compostas vivenciam suas aventuras, que são o centro da narrativa. Essas personagens puramente ficcionais são as protagonistas.
- 3- Por via de regra, e mantendo-se dentro dos padrões e princípios da escola romântica, a grande maioria das obras de Scott, e de seus sucessores, apresenta, nessa trama ficcional em primeiro plano, uma

¹⁵ Nossa tradução: [o novo romance histórico] embarcou, desse modo, na aventura de reler a história [...] ao se exercitar nas modalidades anacrônicas da escrita, no pastiche, na paródia e no grotesco, com a finalidade de desconstruir a história oficial.

¹⁶ Nossa tradução: [...] caracterizou-se pela atitude anti-hispanista.

história problemática de amor – relatada por um narrador onisciente –, cujo desfecho pode ser tanto feliz quanto trágico.

4- A trama ficcional é o componente essencial da obra, e nela se concentra a atenção tanto do autor como do leitor. O contexto histórico “real” constitui-se somente no “contexto” das ações romanescas.

Fleck (2017) explica que o novo romance histórico passou a despertar nos indivíduos, romancistas e leitores, um processo de reflexão sobre as inúmeras possibilidades e perspectivas de se apresentar, discursivamente, os fatos que ocorreram no passado. Segundo ele, as leituras apresentadas por essa nova modalidade são críticas, tendo em vista que possuem um foco narrativo centrado em “mulheres, negros, nativos, europeus subalternos, degredados, fugitivos, portadores de necessidades especiais, rebeldes, anti-heróis” (2017, p. 105), ignorados nas escritas historiográficas do processo de “descobrimto” e colonização da América.

Dentro ainda da segunda fase crítica/desconstrucionista do romance histórico, temos que considerar os estudos de Linda Hutcheon (1991), que comenta o surgimento, na pós-modernidade, da modalidade da metaficção historiográfica. Essa modalidade fez uma reviravolta na literatura híbrida de história e ficção, pois apresentou um viés desconstrucionista ancorado na autorreferencialidade e na autoconsciência de sua discursividade, revelando que sobre o passado, no presente, apenas temos discursos.

Assim, tanto a história, quanto a literatura, na concepção da metaficção historiográfica, são produtos de linguagem, discursos construídos a partir de culturas, ideologias e políticas.

Fleck (2017) argumenta sobre o fato de essa modalidade causar tamanha estranheza no cenário das releituras da história pela ficção:

[...] entre todas as modalidades de escrita híbrida de história e ficção, a mais radical e desconstrucionista é o conjunto de romances que se constituem como metaficção historiográfica. Isso ocorre porque o objetivo primordial que impulsiona sua produção é a de demonstrar que, sobre o passado, não existe uma “verdade” única, mas, sim, discursos ideológicos construídos sob determinados aspectos condicionantes, [...]. (FLECK, 2017, p. 78).

O romance filiado à modalidade da metaficção historiográfica apresenta um caráter crítico e desconstrucionista, não somente pelo uso da paródia, mas também pela manipulação da linguagem no sentido de evidenciar a sua própria escritura,

valendo-se da metaficção como via de contato com o leitor para mantê-lo consciente de que está lendo um discurso que aponta para as suas múltiplas opções escriturais.

A metaficção historiográfica é construída pela confluência da história, da ficção e de várias teorias (linguísticas, literárias, históricas, filosóficas). Por causa dessa mescla de argumentos, o leitor precisa ficar atento para observar as artimanhas do escritor. Nessa modalidade, os escritores utilizam a ironia para mostrar ao leitor sobre como eram inocentes em acreditar que as informações a respeito do passado eram “verdadeiras”, tendo em vista que as informações que se tem sobre o passado são palavras manipuladas.

A essa fase acirrada de enfrentamentos com o discurso do colonizador – cujas premissas críticas e desconstrucionistas foram fixadas, em especial, nas décadas do *boom* da literatura latino-americana – e com a incorporação dos discursos oficiais nos romances latino-americanos para serem neles abertamente contestados, apareceram muitas obras híbridas que abandonaram, a princípio, o experimentalismo linguístico e formal, e, em seguida, o propósito de desconstruir grandes figuras históricas e discursos oficiais.

Tais obras escolheram, como viés crítico, a evidência de outros cenários, outras personagens, distintos olhares, em narrativas verossímeis e lineares, que apontam para os mesmos fatos registrados na historiografia tradicional, desconstruídos pelo romance histórico das décadas de 1970, 1980 e 1990, para revelar a participação de contingentes essenciais nos eventos recriados os quais ficaram à margem dos anais consagrados das escritas historiográficas.

Sobre essa terceira fase, Fleck (2017, p. 105) afirma:

Ao abandonar, em grande parte, os objetivos desconstrucionistas das modalidades críticas que a antecederam, essa tendência mais atual efetua uma leitura crítica do passado, principalmente, pela instalação de um foco narrativo centrado em visões deliberadamente excluídas dos registros históricos hegemônicos.

Apesar de essa nova modalidade apresentar esse viés crítico diante da historiografia tradicional e dar voz aos indivíduos tomados pelo esquecimento, os romances históricos contemporâneos de mediação são leituras bem menos complexas que as experimentalistas da segunda fase. Diante disso, Fleck (2017) menciona que elas são leituras que estão ao alcance de leitores ainda em formação, ou até mesmo, por pessoas adultas que não tiveram a oportunidade de realizarem

essas leituras em seus anos de escola. A partir disso, essas narrativas apresentam uma conciliação entre as tendências contemporâneas de produção, realizando a junção de alguns traços das produções romanescas históricas da modalidade tradicional e também incorporam, no tecido narrativo, várias das características das modalidades do novo romance histórico e da metaficção historiográfica.

Em linhas gerais, essa terceira fase da trajetória do gênero é, segundo aponta Fleck (2017), resultado de um entrecruzamento das características das outras duas fases, pois é uma leitura que apresenta um discurso crítico, porém, com uma linguagem coloquial, tendo a linearidade adotada como guia para as ações narradas e a volta da verossimilhança como fator relevante às releituras da história pela ficção. As especificidades dessa terceira fase serão retomadas, com mais profundidade, ao efetuarmos nossa análise da terceira obra da Trilogia de Posse.

Na sequência, examinamos melhor alguns aspectos que caracterizam as duas primeiras obras do projeto do romancista argentino, para, na sequência, dedicarmo-nos à abordagem de cada uma delas, seguindo aqueles apontamentos realizados por pesquisadores brasileiros que se debruçaram sobre essas obras.

1.2 CRÍTICA, DESCONSTRUCIONISMO E EXPERIMENTALISMOS NO NOVO ROMANCE HISTÓRICO LATINO-AMERICANO: A IMPLOÇÃO DE IMAGENS CRISTALIZADAS

Sabemos que a segunda fase do romance histórico, para grande parte da crítica, é marcada, exatamente, pelo desconstrucionismo e pelos experimentalismos que inovaram a produção do gênero em meados do século XX.

O discurso crítico que edifica tais obras não se vale mais dos materiais históricos inseridos na ficção para, junto ao discurso histórico hegemônico, exaltar os heróis já sacralizados pela historiografia, mas para fazer com que a releitura proposta pela arte literária confronte-se com as cristalizações instituídas e, assim, possa contradizer, impugnar, parodiar e reformular os discursos construídos pela perspectiva eurocêntrica.

Marco Aurelio Larios (1997, p. 133), em seu texto intitulado “*Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia*”, comenta que

“la vieja novela histórica, al menos en el orden consciente de su generación, no busca ninguna interpretación posible del pasado que recrea¹⁷”. Ou seja, a primeira fase do romance histórico, por meio das modalidades acrílicas – clássica scottiana e tradicional –, somente apresenta os fatos conforme os discursos mostrados pela historiografia tradicional, não buscando estimular o pensamento crítico do leitor, uma vez que, nesses relatos ficcionais, “el narrador no puede desprenderse de su propia idea de la historia.¹⁸” (LARIOS, 1997, p. 135).

Já sobre a segunda fase das escritas híbridas de história e ficção, o autor supracitado afirma que a produção híbrida de história e ficção “se vuelve crítica del presente e intenta, en el orden consciente de su generación, a través de la impugnación, la parodia, la ironía, la desconstrucción, el anacronismo, la simultaneidad de un pasado alterno, una visión totalizadora del mundo.¹⁹” (LARIOS, 1997, p.133). Frente a esse fenômeno de transformação na escrita do romance histórico de sua primeira à segunda fase, o crítico pondera a respeito das inovações ocorridas na modalidade do novo romance histórico, por essa haver sido responsável por deixar os leitores desacreditados da possibilidade do passado histórico ser compreendido apenas por meio de uma corrente ideológica discursiva. Por esse fato, nas produções do novo romance histórico latino-americano se abandonam os perfis heroicizados e a ficção, conforme defende Larios (1997), apresenta as personagens de forma humanizada, como é o caso, por exemplo, dos heróis nacionais – como Simón Bolívar²⁰ –; dos descobridores – cujo exemplo perfeito é Cristóvão Colombo²¹ –; de figuras políticas intocáveis – como os reis católicos, Isabel e Fernando²² –; o caráter desumano de alguns conquistadores –

¹⁷ Nossa tradução: O romance histórico [do contexto de Scott], pelo menos na ordem consciente da sua geração, não busca nenhuma interpretação possível do passado que recria.

¹⁸ Nossa tradução: O narrador não pode se desprender de sua própria ideia de história.

¹⁹ Nossa tradução: Torna-se crítica do presente e tenta, na ordem consciente de sua geração, a partir da contestação, da paródia, da ironia, da desconstrução, do anacronismo, da simultaneidade de um passado alternativo, uma visão totalizadora do mundo.

²⁰ Exemplar nesse sentido é o novo romance histórico latino-americano *La carroza de Bolívar* (2012), do colombiano Evelio Rosero.

²¹ Entre os novos romances históricos latino-americanos que ressignificam as imagens consagradas de Colombo – além dos dois primeiros romances da Trilogia de Posse que são corpus deste estudo – está *El arpa y la sombra* (1979), de Alejo Carpentier e na modalidade da metaficção historiográfica podemos citar o romance *Vigilia dle Almirante* (1992), de Augusto Roa Bastos.

²² O romance corpus de nosso estudo – *Perros del paraíso* (1983), de Abel Posse, é exemplar no tratamento carnalizado, erotizado e desconstrucionista dos reis católicos.

exemplo das personagens Lope de Aguirre²³ e Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca²⁴ –, todos eles ressignificados pelas releituras críticas/desconstrucionistas da segunda fase da trajetória do romance histórico.

A partir dessas reflexões apresentadas pelo autor, notamos que o novo romance histórico realiza um processo de ressignificação dos acontecimentos históricos e dos agentes diretos das ações, tendo em vista que as obras dessa segunda fase, no contexto latino-americano, em especial, reapresentam personagens bem conhecidas que eram personificadas como heróis ou anti-heróis pela história oficial, que, na ficção crítica/desconstrucionista, são ressignificadas como indivíduos humanizados.

Como exemplo dessa reapresentação/ressignificação de acontecimentos e personagens, assinalamos a reconfiguração de Cristóvão Colombo e suas ações em uma das obras que apresentamos neste estudo, em *Los perros del paraíso* (1983), e, em outra, Lope de Aguirre e suas desventuras, em *Daimón* (1978), como duas narrativas críticas/desconstrucionistas de Abel Posse nas quais as premissas que apontam as características do novo romance histórico destacadas por Aínsa (1991), por Menton (1993) e por Larios (1997) são contempladas.

Maria de Fátima Xavier (2010), em sua dissertação *Romance e história na literatura latino-americana contemporânea: os casos de Los perros del paraíso e El largo atardecer del caminante, de Abel Posse*, efetua alguns apontamentos sobre as produções que Fleck (2017) insere nessa modalidade da segunda fase da trajetória do romance histórico. Sobre elas, a pesquisadora comenta:

Mediados por uma reescrita anacrônica, irônica ou paródica, quando não irreverente e grotesca, os novos códigos estéticos do romance histórico contemporâneo questionam crenças e valores estabelecidos, ainda que nem sempre tendendo à dessacralização da História oficial. (XAVIER, 2010, p. 13).

Tendo em vista que o que alimenta essa modalidade é a vontade consciente dos autores de ressignificar o passado, o tempo cronológico dos relatos é transformado em um discurso não linear, que questiona “verdades únicas”

²³ Nosso corpus *Daimón* (1978), de Abel Posse, é digno de ser visto como exemplar nessa modalidade do novo romance histórico. Já na metaficção historiográfica, podemos citar o romance *Uma lanza por Aguirre* (1984), do argentino Jorge Ernesto Funes.

²⁴ Obra: *A incrível trajetória de Alvar Nunez Cabeza de Vaca*, do autor Paulo Markun.

perpetradas na historiografia hegemônica, ao romper a linha das causas passadas e as consequências presentes. É a narrativa literária que mais apresenta distorções conscientes da história, explicitadas na superfície da tessitura romanesca.

Vale lembrar que o marco inicial da segunda fase ocorreu justamente no contexto pós-colonial da América Hispânica e os autores das obras mistas de história e ficção empreenderam um revisionismo crítico do passado ao criar diegeses nas quais as perspectivas de enunciação partem do *lócus* colonizado. Nessa fase mais acirrada do enfrentamento do discurso literário com o historiográfico – que ocorreu nas décadas do auge do *boom*, entre 1960 até 1980 –, as obras híbridas buscaram priorizar pontos de vista do coletivo colonizado, do explorado, dos marginalizados nas versões dos Cronistas das Índias e de outros historiadores oficiais das cortes europeias enviados, à época, à América para registrar os eventos da “descoberta” e conquista do nosso território, ou mesmo, mais tarde, de historiadores locais, adeptos às premissas colonizadoras europeias e defensores do projeto colonizador desde dentro do espaço colonizado.

Isso significa que o foco das obras da segunda fase do romance histórico, inaugurada no espaço das ex-colônias europeias na América, não está mais voltado à glorificação daqueles que colonizaram as populações da América Latina e nos heróis do “descobrimento” e da conquista que foram heroicizados pelo discurso historiográfico – entre eles: Cristóvão Colombo, Hernán Cortés, Francisco Pizarro, Pedro de Valdivia etc. –, mas naqueles que sofreram o processo de colonização: indígenas, escravos, degradados, homens e mulheres subjugados pelo sistema colonizador.

Sobre as personagens existentes no romance histórico, Fernández Prieto (2003) afirma que: “*La novela histórica no se refiere a situaciones o personajes de la actualidad sino que lleva a sus lectores hacia el pasado, hacia realidades más o menos distantes y documentadas históricamente.*”²⁵ (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p. 178). Os romances históricos apresentam, em sua maioria, títulos que remetem ou se circunscrevem aos nomes próprios das personagens históricas agentes das ações ou fazem referência à época passada ou aos acontecimentos históricos

²⁵ Nossa tradução: o romance histórico não se refere a situações ou personagens da atualidade, mas leva os seus leitores até o passado, a realidades mais ou menos distantes e documentadas historicamente.

renarrativizados (de forma acrítica) ou ressignificados (crítica e desconstrutivamente) nas diegeses que se apresentam na ficção.

A pesquisadora ressalta, também, que “*en la novela histórica de las últimas décadas aparecen prólogos y epílogos cuya función es informar al lector de las fuentes historiográficas utilizadas para la elaboración de la obra.*”²⁶ (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p. 172).

Sobre o fato de as escritas híbridas passarem a apresentar o viés dos colonizados na América Latina, constatamos que

[...] *tal es el caso de la nueva novela histórica, donde se vertebran con mayor eficacia los grandes principios identitarios americanos o se coagulan mejor las denuncias sobre las “versiones oficiales” de la historiografía, ya que en la libertad que da la creación se llenan vacíos y silencios o se pone en evidencia la falsedad de un discurso.*²⁷ (AÍNSA, 1997, p. 113-114).

Em tais escritas híbridas, as cristalizações de imagens consagradas na historiografia hegemônica são atacadas pelos recursos ficcionais e o resultado evidencia o lado mais humano, cruel, egoísta, mesquinho e interesseiro dessas personagens históricas.

Essas perspectivas dos colonizados revelam imagens dos “heróis” da história latino-americana, escrita pelos europeus – especialmente no período do “descobrimento” e da conquista –, como seus algozes, seus detratores, aqueles que subjugarão as nações aqui existentes e exploraram suas forças como massa produtiva e que extraíram dessas terras o máximo de riquezas que antes pertenciam às etnias autóctones.

Fleck (2017) lembra que, nessa segunda fase, protagonizada pelo novo romance histórico latino-americano, os indivíduos leitores são incitados a refletir sobre as inúmeras possibilidades de se conceber o passado e sobre as múltiplas perspectivas dos fatos que ocorreram nesse processo de colonização, ao se

²⁶ Nossa tradução: No romance histórico das últimas décadas aparecem prólogos e epígrafes cuja função é informar o leitor sobre fontes historiográficas utilizadas para elaboração da obra.

²⁷ Nossa tradução: [...] tal é o caso do novo romance histórico, onde se ramificam com maior eficácia os grandes princípios identitários americanos ou se coagulam melhor as denúncias sobre as “versões oficiais” da historiografia, pois é na liberdade que se dá à criação que se completam vazios e silêncios ou se põe em evidência a falsidade de um discurso.

imaginar a enunciação dos relatos passados em diferentes vozes, pertencentes a distintos grupos que vivenciaram esse pretérito.

Como afirma Fernández Prieto (2003, p. 178), “*la novela histórica se construye hacia unos destinatarios a los que supone dotados de un determinado saber sobre el asunto histórico elegido*”²⁸. Em outras palavras, a diegese utiliza de alguns argumentos já conhecidos pelo leitor, porém, “[...] *lo reelabora utilizando los procedimientos de la ficción y las reglas genéricas, e incluso puede cuestionarlo, desmontarlo o subvertirlo.*”²⁹ (FERNÁNDEZ PRIETO, 2003, p. 178).

Sabemos que, no novo romance histórico latino-americano, há a tendência em ocorrer o não respeito ao eixo temporal cronológico linear e progressivo, permitindo que o tecido ficcional não aborde somente acontecimentos passados, pois apresenta releituras de fatos passados mesclados com os presentes e até os futuros. Neles, há o intento de desconstruir as informações dos documentos oficiais e a questão da heroicidade das figuras destacadas pela história tradicional é interpretada de maneira distinta, visto que os argumentos não trazem favorecimento a esses indivíduos pertencentes à elite europeia ou a serviços dela nas terras conquistadas.

Essa modalidade crítica foi rapidamente inserida no plano narrativo dos espaços carnavalizados, paródicos e intertextualizados em que reinam figuras históricas como Cristóvão Colombo, Hernán Cortes, Cabeza de Vaca, entre outros. Sobre a paródia, pontualmente, que é um dos recursos utilizados nessa modalidade, Fernando Aínsa (1991, p. 85) ressalta:

*[...] la escritura paródica nos da, tal vez, la clave en que se puede sintetizar la nueva narrativa histórica. La historiografía, al ceder a la mirada demolidora de la parodia ficcional, a la distancia crítica del descreimiento novelesco que transparenta el humor, cuando no el grotesco, permite recuperar la olvidada condición humana. [...]. La deconstrucción paródica rehumaniza personajes históricos transformados en ‘hombres de mármol’.*³⁰

²⁸ Nossa tradução: O romance histórico se constrói a uns destinatários que são dotados de um determinado saber sobre o assunto histórico elegido.

²⁹ Nossa tradução: o reelabora utilizando os procedimentos da ficção e as regras genéricas, podendo inclusive questioná-lo, desmontá-lo ou subvertê-lo.

³⁰ Nossa tradução: [...] a escrita paródica nos dá, talvez, a chave para sintetizar a nova narrativa histórica. A historiografia, ao ceder ao olhar demolidor da paródia ficcional, à distancia crítica da incredulidade romanesca que torna o humor transparente, quando não grotesco, permite recuperar a esquecida condição humana. [...]. A desconstrução paródica re-humaniza personagens históricos transformados em ‘homens de mármore’.

Corroborando o tema, Rohde (2017), ao estudar sobre a presença da paródia nos romances históricos latino-americanos, sublinha como, nessas ressignificações do passado, os escritores apresentam uma intenção clara em utilizar-se de um texto anterior. Dessa forma, o recurso paródico passa a ser entendido como uma maneira de reescrever, pois, a partir da intertextualidade, documentos e fontes históricas diversas são reinterpretados com um olhar crítico. Isso dá ao texto híbrido um caráter revisionista e impugnador das versões hegemônicas anteriores.

Diante disso, “a paródia não é a destruição do passado; na verdade parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo”. (HUTCHEON, 1991, p. 165). Sendo assim, a importância da paródia, nessa modalidade da segunda fase da trajetória do romance histórico, é apresentar um discurso intertextualizado e crítico sobre os vestígios que possibilitam, pela escrita, tornar o passado inteligível no presente.

Aínsa, em seu artigo “*La nueva narrativa histórica latinoamericana*” (1991), aponta um dos principais objetivos dessa modalidade romanesca: apresentar uma releitura da história, principalmente, crônicas, trabalhando com a paródia e o grotesco com o objetivo de desconstruir a historiografia oficial.

No novo continente, em tempos de relativa descolonização, no entanto, mais do que gozar do papel de ajudar a forjar uma ideia romântica e encapsulada de nação, tal produção ficcional híbrida – depois do sucesso de sua fase acrítica – passou a desempenhar, também, a possibilidade de manifestar a visão de uma história outra. (MIGNOLO, 2003).

Ao mesmo tempo, tal produção literária crítica/desconstrucionista pondera a quebra de uma racionalidade cristalizada apenas em torno do vencedor, cuja aspiração é impossível de ser atingida em um território habitado por um contingente oriundo das mesclas entre as raízes europeias, autóctones e africanas que constituíram as noções híbridas que aqui se estabeleceram e cultivaram a hibridação cultural, incorporando, em suas estruturas, elementos díspares, anacrônicos, sincréticos, ambíguos.

Não se trata de uma evidente e direta alusão à obra inaugural do novo romance histórico latino-americano, *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier – na qual o realismo mágico desempenha papel primordial –, mas às soluções demonstradas pelo próprio escritor argentino Abel Posse ao longo da

Trilogia que aqui buscamos estudar para hibridizar e demonstrar as ambiguidades das figuras históricas, como, mais adiante, evidenciamos neste estudo.

Vejamos, a seguir, como o autor procedeu a esse seu projeto nas duas primeiras obras que compõem a trilogia, já que essas, por todos os estudos sobre elas já realizados no contexto brasileiro, evidenciam o quanto compartilham dos princípios da segunda fase do romance histórico e são expoentes exemplares da modalidade do novo romance histórico latino-americano.

2 ABEL POSSE E A “TRILOGIA DO “DESCOBRIMENTO” E DA COLONIZAÇÃO: UM CAMINHO DO DESCONSTRUCIONISMO À MEDIAÇÃO

Abel Posse nasceu no dia 07 de janeiro de 1934, na cidade de Córdoba, na Argentina. O autor, até o presente momento de escrita desta dissertação, publicou catorze romances, cinco ensaios e alguns contos e poemas. Estudou Direito na cidade de Buenos Aires e Ciências Políticas em Paris. Foi professor de Direito Político na faculdade de Buenos Aires, também ocupou cargos nas capitais europeias e latino-americanas e destacou-se como embaixador nas cidades de Praga e Lima. É colaborador de diversos jornais, tanto em países europeus, quanto em latino-americanos.

Seu trabalho narrativo recebeu diversos prêmios. Após a escrita de sua Trilogia formada pelos romances *Daimón* (1978), *Los perros del paraíso* (1983) e *El largo atardecer del caminante* (1992), passou a ser observado como uma referência para os estudos da modalidade do romance histórico a partir do final da década de 1970. A trilogia que aqui estudamos foi responsável pelo reconhecimento internacional do escritor.

Quatro anos depois da publicação oficial do primeiro romance da série, o cordobês foi selecionado ao Prêmio Rómulo Gallegos³¹. A premiação foi conquistada, no entanto, cinco anos depois, a partir da escrita de *Los perros del paraíso* (1983). No mesmo ano do lançamento do último romance da trilogia, isto é, em 1992, *El largo atardecer del caminante*, Posse recebeu o Prêmio Internacional Extremadura-América.

Como apontam Cerdeira e Pires (2020, p. 362),

[...] a inserção de Posse em um dado campo intelectual e, fundamentalmente, as suas escolhas para alicerçar as diegeses justificam o porquê de teóricos da literatura o localizarem como um representante da nova narrativa argentina. Segundo a crítica literária Elsa Drucaroff (2011) a delimitação diz respeito à produção de autores que nasceram após a década de 60, mas que começaram a publicar efetivamente trinta anos depois, ou seja, na década de 90.

³¹ O Prêmio Rómulo Gallegos foi criado dia 1 de agosto de 1964. Estabelecido pelo decreto feito pelo então Presidente da República da Venezuela Raúl Leoni.

O primeiro romance, *Daimón* (1978), apresenta uma releitura sobre a conquista das novas terras pelas expedições espanholas das quais participou o soldado Lope de Aguirre. Conforme resume Langner (2018, p. 15-16), essa personagem

[...] emerge na história quando, em 26 de setembro de 1560, entra para a comitiva de exploradores organizada pelo então governador Pedro de Ursúa, que fora trazido da Espanha, pelo vice-rei do Peru (1555-1561) Andrés Hurtado de Mendoza, com a missão de angariar novas riquezas para a coroa em uma missão que compreendia descobrir um mítico reino embrenhado nas florestas amazônicas: o reino de Omagua, referida lenda na qual o príncipe, *El Dorado*, banhava-se em pó de ouro e ostentava cobiçáveis riquezas.

O relato ficcional apresenta o viés do colonizado, ou seja, quem narra a história – a voz enunciativa do discurso – é uma personagem que não figura no discurso histórico oficial e não enuncia desde a perspectiva colonialista espanhola dos séculos passados. Em nossa leitura, parece haver um interesse mais franco em desconstruir a versão apresentada pelo discurso histórico tradicional sobre essa personagem que recebeu um tratamento altamente incriminador pela historiografia hegemônica de cunho positivista, sendo, inclusive, condenado à morte, pelas ações cometidas ao longo das expedições exploratórias e conquistadoras das quais participou.

Na construção da diegese, a obra adota elementos advindos da ironia, oferecendo ao leitor uma experiência de fruição ao longo do relato das desventuras de Lope de Aguirre nas selvas amazônicas. A partir disso, essa primeira obra da Trilogia possui características do novo romance histórico latino-americano, ao menos se seguirmos os parâmetros apresentados por Aínsa (1991), por Menton (1993) e por Larios (1997).

Tal como já problematizado no artigo “Quando o descobrimento não é apenas história, mas reflexão: Abel Posse e a uma trilogia para pensar a invasão da América”, *Los perros del paraíso* (1983), segundo romance que integra a Trilogia de Posse, constrói a sua diegese a partir da centralidade da ficcionalização de algumas personagens da história oficial, tais como Cristóvão Colombo e os Reis Católicos. No romance, o autor conta com recursos desconstrucionistas, como a paródia, a carnavalização, o grotesco, a intertextualidade, o humor, a ironia, os anacronismos

e, também, a consciente distorção dos fatos apresentados pela historiografia. Trata-se de um relato que

[...] resgata a vida de Cristóvão Colombo e se estende até os primeiros momentos do descobrimento em uma releitura livre de amarras estilísticas e que se propõe à experimentação desde os seus primeiros parágrafos. A narrativa é feita de modo não linear e tem início em uma Espanha que passa por tempos conturbados com governantes incapazes e um clero frustrado pela presença de judeus e de árabes na península ibérica. (MACHADO, 2014, p. 77).

Vale ressaltar que essa obra é uma mescla entre intertextualidades, paródia, efeitos grotescos, anacronias e o emprego de certos recursos da metaficção. Embora alguns críticos e estudiosos classifiquem esse romance de Posse nessa última categoria³², nossa leitura não a considera integrante dessa modalidade, pois os recursos metaficcioneis existentes na obra não são determinantes de sua estrutura geral e nem condicionam as demais estratégias escriturais que, inclusive, sobrepõem-se a ela, como é o caso da paródia, da carnavalização e das anacronias.

No terceiro romance, *El largo atardecer del caminante* (1992), Posse constrói um foco narrativo no qual as lembranças da personagem Álvaro Núñez Cabeza de Vaca dão conta de todo o andamento do relato. O narrador autodiegético é também protagonista do romance, visto que ele narra as lembranças que tem sobre o período em que participou da exploração da América, posterior ao “descobrimento” e naufragou nesse território, tornando-se prisioneiro, por vários anos, entre as tribos indígenas do continente. Novamente, o autor apresenta uma versão diferente daquilo que se perpetrou na historiografia tradicional, porém, dessa vez, ele recorre, mais diretamente, a fatos apresentados pela história oficial – ou seja, para construir a diegese, apoia-se na verossimilhança –, além das artimanhas da ficção para reelaborar as aventuras de um dos mais esquecidos conquistadores espanhóis: Cabeza de Vaca.

³² Amália Pulgarin (1995, p. 57-107), em sua obra *Metaficción Historiográfica – la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, examina esta obra da trilogia de Posse como exemplar de metaficção. Não se pode negar que o autor se vale de recursos metaficcioneis na obra, contudo eles são utilizados em um intento crítico que não chega a estabelecer-se como determinante do discurso e nem da estrutura total da obra, conforme defende Fernández Prieto (2003) como constituinte das metaficcões historiográficas. Tais recursos somam-se a outros, como paródia, carnavalização, heteroglossia, poliperspectivismo etc., para conferir o alto grau de criticidade e experimentalismo do novo romance histórico latino-americano.

Sobre a ficcionalização de personagens históricas presentes nas obras de Posse, Xavier (2010, p. 71) afirma:

[...] a esses personagens históricos Abel Posse atribui características pouco verossímeis e fora dos lugares-comuns registrados pela História oficial, configurando seus caracteres com uma dimensão mais humanizada, ainda que muito marcados por uma ironia e um cinismo que os carnavaliza e lhes retira a dureza artificial do monumento historiográfico tradicional.

É esse tratamento estético que enseja a resignificação que as personagens apresentam nas diegeses que aqui vamos examinar. Retiradas dos pedestais, elas vivem, sentem, decidem, iludem-se, acertam e falham como todo e qualquer ser humano.

Com relação ao contexto de produção das obras da Trilogia, o escritor argentino Abel Posse (1934) pertence aos períodos tanto do *boom* latino-americano (no qual se inserem as duas primeiras obras da Trilogia) como do pós-*boom* (período já consolidado em que se produz a terceira obra da Trilogia) e ficou conhecido pela publicação de diversas obras, além de sua “*trilogía del descubrimiento de América*” (TACCONI, 2013, p. 67).

Conforme destaca Machado (2014, p. 71), o segundo romance da trilogia – *Los perros del paraíso* – “veio à luz em 1983, na Argentina, à época em que a ditadura³³ pela qual o país passava chegou a seu fim e um ano após a dramática guerra das Malvinas.”

Sem polemizarmos, nesta pesquisa, a questão referente às taxonomias críticas, seja do âmbito acadêmico argentino, uruguaio, estadunidense ou brasileiro, o que nos move é ponderar como a menção à trilogia de Abel Posse representa uma personificação para a chancela da designação de novo romance histórico latino-americano, escrita típica da segunda fase da trajetória do gênero, e como nela se pode evidenciar que, no espaço de tempo entre a primeira e a terceira obra da Trilogia, operou-se a passagem da segunda à terceira fase dessas escritas críticas ficcionais.

Assim, buscamos mostrar como a personificação de Posse ecoa no âmbito crítico e o quanto o seu projeto ficcional ganhou atenção da crítica especializada na

³³ Vale destacar que essa última ditadura Argentina ocorreu no período de 1976 a 1983, iniciou-se após um golpe de Estado e deixou cerca de 30 mil mortos e desaparecidos.

escrita híbrida de história e ficção, responsável pela formatação do chamado cânone literário na especificidade desse tipo de relato.

Parece-nos necessário direcionar o nosso raciocínio dessa forma para, em seguida, demonstrarmos como, com a reunião de dados sobre vários estudos feitos sobre as duas primeiras obras da trilogia no Brasil, há, nesse projeto do romancista argentino, um encaminhamento à renovação ocorrida no âmbito das produções híbridas de história e ficção – surgimento da terceira fase: mediadora (FLECK, 2017) – que acompanharam as mudanças implementadas pelos romancistas do pós-*boom* da literatura latino-americana.

Isso é possível, pois há uma diferença temporal de 13 anos entre a publicação de *Daimón* (1978) – primeira obra da Trilogia – e *El largo atardecer del caminante* (1992) – terceira obra da Trilogia. Tal período atinge, justamente, as maiores transformações instauradas pelos representantes do pós-*boom*, cuja autocrítica latino-americana começou a considerar que “*la novela de los años sesenta es excesivamente literaria*”³⁴ (DONOSO, 1972, p. 124), devido à complexidade das obras do *boom*.

Assim, o interesse do crítico Seymour Menton (1992) sobre o projeto ficcional de Abel Posse não desperta surpresa, visto que o próprio estudioso referiu-se ao escritor argentino como um dos maiores autores hispano-americanos, talvez o romancista mais importante do período do pós-*boom*.

A partir da existência dos romances da Trilogia de Posse e da produção híbrida de história e ficção contemporânea nacional, Tacconi (2013) realizou uma classificação para os romances históricos argentinos. De acordo com as características de cada obra, elas podem ser classificadas em “[...] *novelas histórico-miméticas, novelas histórico-míticas, novelas histórico-paródicas y novelas transhistóricas, para emplear el término de Abel Posse, o de disolución de pasado, parafraseando a María Antonia Zandanel*”³⁵. (TACCONI, 2013, p. 43). Essas classificações se aproximam também das diferentes modalidades de expressão do romance histórico estabelecidas na obra de Fleck (2017).

Diante de um panorama a respeito da tradição de se fazer ficção a partir das múltiplas interseções com o discurso histórico na Argentina, realizamos, na

³⁴ Nossa tradução livre: o romance da década de sessenta é excessivamente literário.

³⁵ Nossa tradução: romances histórico-miméticos, romances histórico-míticos, romances histórico-paródicos e romances trans-históricos, para utilizar o termo de Abel Posse, ou de dissolução do passado, parafraseando Maria Antonia Zandanel.

sequência, uma apresentação das obras da Trilogia. Primeiramente, concentramo-nos em *Daimón* (1978) e *Los perros del paraíso* (1983), para revelar, por meio da recorrência aos estudos já realizados em nosso país sobre essas obras, como elas evidenciam sua filiação à fase crítica/desconstrucionista do romance histórico e destacam as características do experimentalismo e outras que imprimem às obras seu caráter contestador do discurso historiográfico.

Em seguida, analisamos, a partir dos pressupostos teóricos mais recentes, a última obra da Trilogia, *El largo atardecer del caminante* (1992), com o intuito de mostrar como essa obra abandona os princípios do desconstrucionismo, operando uma leitura crítica, verossímil, linear, com base no uso de uma linguagem amena, sem experimentalismos, para reler o passado de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca. Tais evidências revelam que, na Trilogia de Posse, opera-se a passagem da segunda para a terceira fase do romance histórico: a fase mediadora (FLECK, 2017).

2.1 DAIMÓN (1978) E LOS PERROS DEL PARAÍSO (1983) – PERSPECTIVAS FICCIONAIS QUE SE ALINHAM AO DESCONSTRUCIONISMO

Nesta subseção, apresentamos os resultados e alguns estudos sobre os dois primeiros romances do nosso *corpus*, *Daimón* (1978) e *Los Perros del Paraíso* (1983). A abordagem feita será, essencialmente, a partir de elementos encontrados em pesquisas brasileiras já existentes que se dedicaram à análise dessas obras.

Utilizamos a pesquisa de Heloisa Costa Milton (1992), que defendeu sua tese no ano de 1992. A pesquisa intitulada *As histórias da história: Retratos Literários de Cristóvão Colombo*, realizada na Universidade de São Paulo, trata de um estudo que analisa a figura de Colombo e suas circunstâncias reproduzidas em quatro romances, tendo em vista que dois pertencem à literatura espanhola e dois à hispano-americana.

O texto da pesquisadora teve como objetivo apresentar o tratamento dado a Colombo e à história do “descobrimento” da América nos romances espanhóis, visto que ela afirma que esse tratamento possui traços conservadores nos romances espanhóis. Porém, o tratamento recebido por Colombo, e também a versão apresentada sobre o “descobrimento” da América na literatura hispano-americana, é paródico. Nessas obras, aparecem o discurso satírico e o diálogo livre com a história.

Outro dos textos que utilizamos é a pesquisa de Douglas William Machado (2013). O pesquisador, no ano de 2013, defendeu sua dissertação, intitulada *Configuração, desconstrução, reconfiguração: Cristóvão Colombo na literatura americana*, na UNIOESTE/Cascavel-PR. Sua pesquisa realiza uma leitura comparada entre *Columbia* (1892), do estadunidense John Musick; *Los perros del paraíso* (1989), do argentino Abel Posse e *A caravela dos insensatos: uma viagem pela renascença* (2006), do brasileiro Paulo Novaes. Em seus estudos, Machado apresenta a caracterização da figura histórica de Cristóvão Colombo, as configurações de herói do “descobrimento” e a desconstrução dessa imagem heroica apresentada pela história oficial na literatura hispano-americana e a manutenção dessa ideologia nas outras literaturas do *corpus*. As obras escolhidas em seu estudo apresentam a figura de Colombo, por um lado, exibindo um viés carnavalesco (*Los perros del paraíso*) e, por outro, em tons laudatórios e exaltadores (*Columbia* e *A caravela dos insensatos*).

Outro texto que utilizamos como fonte de pesquisa é a dissertação de Alcení Elias Langner (2018), realizada no ano de 2018, pela Universidade Estadual do Paraná (UNIOESTE). *De um sonho dourado à crueldade do pesadelo: configurações literárias de Lope de Aguirre – uma trajetória* apresenta um estudo disposto a dar destaque à personagem controversa, conhecida por participar da colonização espanhola: Lope de Aguirre.

Em sua pesquisa, Langner teve como objetivo apresentar a trajetória literária dessa personagem, tendo em vista que, em algumas obras, ela é vista como um tirano, conquistador, anti-herói e, em outras, aparece com um libertador, o primeiro sujeito a tentar proclamar a independência de um território da colônia espanhola na América.

Para realizar sua pesquisa, Langner baseia-se em alguns teóricos, entre eles estão: Mampel González e Escandell Tur (1981), Jos (1927), Aínsa (1991), Menton (1993), Esteves (1995), Martínez Tolentino (2012) e Fleck (2017). Seu estudo contribuiu para nossa pesquisa, pois retomamos alguns excertos em que ganha vulto a análise da obra *Daimón* (1978). O autor apresenta algumas partes do romance que configuram a obra de Posse como um novo romance histórico.

Utilizamos, também, a dissertação de Maria de Fátima Xavier (2010), intitulada *Romance e história na literatura latino-americana contemporânea: os casos de Los perros del paraíso e El largo atardecer del caminante, de Abel Posse*,

defendida na Universidade Estadual de Minas Gerais. Xavier realiza a análise das duas primeiras obras da Trilogia e conclui que ambas pertencem ao novo romance histórico latino-americano. Segundo a estudiosa, essas narrativas apresentam uma nova escrita referente à conquista da América.

A seguir, procedemos à análise das duas primeiras obras pertencentes à Trilogia de Abel Posse, baseando-nos em estudos acadêmicos, como os citados acima e, também, em pressupostos de críticos da área do romance histórico latino-americano em geral.

2.1.1 *Daimón* (1978): o império do Tarot

A primeira obra da Trilogia selecionada para este estudo, *Daimón* (1978), consagra um alicerce ficcional mais concernente ao tom desconstrucionista relatado nesta dissertação, apresentando uma linguagem repleta de paradoxos, ironias, anacronismos e simultaneidade (ARACIL VARÓN, s. n.). Não à toa, são exatamente esses recursos linguísticos os responsáveis por causar a ruptura com o discurso histórico hegemônico que trata da personagem Lope de Aguirre (1518-1561) como tirano e traidor em muitas das Crônicas sobre as aventuras desse representante da corte espanhola na América.

Esse primeiro romance da Trilogia de Posse possui um narrador ora heterodiegético, narrando desde um espaço fora da diegese, e ora autodiegético, com enunciações pela própria voz de Lope de Aguirre. O relato ficcional abrange um espaço de tempo de quinhentos anos. Na diegese, mencionam-se acontecimentos desde 1492 até 1938. Sobre a estrutura dessa obra, Langner descreve que,

[...] em quesitos estruturais, percebe-se que, por se tratar de um gênero híbrido, não há limites para as formas como o narrador se manifesta na narrativa, mesclando-se as intervenções intradiegticas e extradiegéticas, pois ora o próprio Aguirre assume a enunciação, ora um narrador onisciente é quem se manifesta. (LANGNER, 2018, p. 102).

Além disso, o romance histórico em foco apresenta uma versão desconstrucionista sobre a conquista das terras espanholas, centrado sobre a personagem Lope de Aguirre e as ações por ele empreendidas em terras

conquistadas na América. De acordo com a crítica literária Tacconi (2013, p. 43), Posse já tinha a intenção de criar uma nova versão sobre a história da América, tendo em vista que seu objetivo era realizar uma “*disolución del pasado*” histórico, segundo concebido na cronologia historiográfica.

Do mesmo modo que ocorre no segundo romance da Trilogia com a personagem Colombo, ao resgatar a figura histórica de Lope de Aguirre, Posse marca uma opção de escrita para desconstruir os acontecimentos do passado e, via ficção, propor uma ressignificação do que já fora consagrado na historiografia. Certo tom mais questionador do escritor argentino no início da série foi também detectado pela pesquisadora Mayra Borbón (2011), responsável por afiançar a seguinte proposição:

*La predilección del escritor Abel Posse por el conquistador Lope de Aguirre evidencia una filiación a cierto discurso, el de la rebelión, con el que su personaje nos ubica en el singular episodio de la Conquista de América simbolizada por el alzamiento de los marañones, pero bajo una nueva perspectiva que difiere de la Historia oficial que sataniza al protagonista de la Jornada de Omagua y El Dorado*³⁶. (BORBÓN, 2011, p. 65).

A figura da personagem Lope de Aguirre é vista no discurso historiográfico como um sujeito cruel. A personagem é apresentada dessa maneira, entre outras causas, por ter matado sua filha, ainda adolescente, com diversas punhaladas. Seu intuito, imagina-se, foi livrá-la das mãos de seus inimigos. Segundo os comentários de Tacconi (2013) sobre as imagens de Lope de Aguirre na história,

*[...] la figura del famoso caballero vasco fue demonizada; en las descripciones de su personalidad y de su conducta y en relatos de su trayectoria que registran las crónicas de su época y los textos historiográficos de más de tres siglos no ha quedado margen para un solo atributo positivo.*³⁷ (TACCONI, 2013, p. 84).

³⁶ Nossa tradução: A predileção do escritor Abel Posse pelo conquistador Lope de Aguirre mostra uma filiação a um certo discurso, o da rebelião, com o qual sua personagem nos coloca no episódio singular da Conquista da América, simbolizado pela ascensão dos marañones, mas sob uma nova perspectiva que difere da história oficial que demoniza o protagonista da *Jornada de Omagua e El Dorado*.

³⁷ Nossa tradução: A figura do famoso cavaleiro vasco foi demonizada; as descrições de sua personalidade e de sua conduta e em relatos de sua trajetória que registram as crônicas de sua época e os textos historiográficos de mais de três séculos não deixaram margem para nenhum atributo positivo.

A autora afirma que o motivo que favoreceu para que Lope de Aguirre fosse visto como uma personagem cruel e louca tem relação com a carta que ele enviou para o rei Felipe II da Espanha, relatando tudo o que havia passado nas expedições nas quais ele participou, e que ele havia construído um novo reino chamado “El reino de los Marañoses³⁸” (TACCONI, 2013, p. 85). A partir dessa carta enviada ao rei, ficou claro para o poder espanhol que o soldado, com seus companheiros, teve a intenção de criar seu próprio reino e isso resultava em traição à Espanha, ao reino ao qual ele devia lealdade.

Tacconi (2013) destaca alguns procedimentos em que se elaborou o perfil demonizado da personagem:

*a- La tergiversación del significado de sus acciones; b- La exageración de la cantidad y gravedad de los hechos efectivamente llevados a cabo por medio de hipérbolos notorias y por la atribución de crímenes y transgresiones graves cometidas por otros personajes; c- la atribución de tenebroso violador del tabú.*³⁹ (TACCONI, 2013, p. 88).

Toda essa turbulência na existência do conquistador espanhol Lope de Aguirre acaba levando-o a um fim trágico. Sendo assim, a personagem foi esquartejada e decapitada, partes de seu corpo foram jogadas em várias regiões da Capitania para que ninguém viesse a imitar as suas atitudes. Por esse motivo, muitos dizem que seu espírito vaga ainda por aquela região como um ato de eterno arrependimento. Sobre essa imagem de traidor e demoníaco, na narrativa de Posse, Lope de Aguirre, em vários momentos, ironiza o fato de ser apresentado pela historiografia oficial como um ser maldoso.

De acordo com os registros históricos consultados entre outros estudiosos por Langner (2018), o conquistador Lope de Aguirre realizava uma expedição perto da Amazônia Peruana, próximo ao rio Huallaga, que tinha saído já fazia um ano com o objetivo de conquistar o reino de *El Dorado* e de *Omágua*. Era uma promessa de riqueza fácil e grandiosa. Porém, a expedição foi mal organizada e todos os participantes estavam insatisfeitos. Com isso, vários deles foram assassinados.

³⁸ Nossa tradução: o reino dos Marañoses.

³⁹ Nossa tradução: a- a deturpação do significado das suas ações; b- O exagero da quantidade e gravidade dos fatos efetivamente praticados por meio de hipérbolos notórias e pela atribuição de crimes e transgressões graves cometidos por outros personagens; c- a atribuição de ser o tenebroso violador de tabus.

Após essa situação descontrolada, Aguirre tomou a frente do grupo, controlando todos os revoltosos e submentendo-os aos seus comandos.

Aguirre tinha o objetivo de ocupar o Peru e conseguir o verdadeiro *El Dorado*, porém, no meio de uma batalha fracassada,

[...] depois de dez meses de navegação chegaram ao mar, rumaram para o norte e ocuparam a ilha Margarita, onde se instalou um clima de terror. As autoridades reais foram alertadas e o plano original foi modificado: tentariam chegar ao Peru por via terrestre, através da Venezuela. Após desembarcar no continente e ocupar três povoados, Aguirre foi abandonado por seus companheiros e morto pelas tropas leais ao rei. (ESTEVEVES, 2009, p.02).

Por sua insatisfação e a de todos os participantes da expedição,

[...] Aguirre pronuncia um discurso encharcado em ideologias libertárias, na tentativa de promover Guzmán a “Príncipe do Peru, Chile e Terra Firme”. Bem sucedida sua nomeação, Guzmán logo se dá conta dos ideais de independência de Lope e mostra-se acuado diante do poder de persuasão que Aguirre detinha entre os homens. Como tentativa de aproximação, oferece a mão de seu irmão, Martín de Guzmán, à filha de Aguirre, Elvira, prometendo casar-lhes assim que a jornada se findasse. Entretanto, Guzmán é morto após se mostrar indisposto a compactuar com “tremenda afronta” à coroa espanhola, na época, representada por Felipe II. (LANGNER, 2018, p. 16).

Sua trajetória foi contada por vários de seus companheiros, “soldados investidos pelas circunstâncias na função de cronistas” (ESTEVEVES, 2009, p. 2). Por esse motivo, todas as culpas pelo que aconteceu foram-lhe imputadas e, então, começou a ser visto como um traidor, assassino e cruel. Essa configuração, que as crônicas colocam sobre a personagem, faz com que ele seja visto ainda menos como um ser humano comum. Sendo assim,

Aguirre vê-se retratado, pois como o tirano, o traidor, o assassino, aquele que conversa com o diabo e tantas outras definições que subsistiram, por séculos, sem que a legitimidade histórica espanhola fosse questionada. Isso se deu até que, no início do século XX, começam a surgir os primeiros estudos ligados a essa temática e, assim, põem-se em discussão essas verdades hegemônicas e de cunho positivista. (LANGNER, 2018, p.15).

Com o surgimento desses primeiros estudos que apresentam a discussão dessas informações de cunho positivista, temos em destaque, nesta dissertação, a obra de Posse, selecionada como *corpus* desta subseção, visto que ela apresenta uma nova versão dos fatos, construída por meio do viés de Lope de Aguirre, pois a personagem ironiza essa sua imagem histórica de tirano e assassino e descreve os acontecimentos por outro olhar.

Com relação à obra *Daimón* (1978), na qual a personagem é ficcionalizada, Esteves (1995) afirma que ocorre o uso do discurso carnavalesco nesse relato. Conforme sabemos, “tal conceito se configura por meio do “mundo invertido”” (LANGNER, 2018, p. 105).

Com a proposta de apresentar uma nova perspectiva sobre o “descobrimento” da América, a personagem Lope de Aguirre aparece como ressuscitado juntamente com seus companheiros que também foram mortos, tal como é possível vislumbrar no trecho a seguir: “*El viejo Lope de Aguirre que regresa al campamento de su combate nocturnal contra los muertos.*”⁴⁰ (POSSE, 1978, p. 14).

Vale ressaltar que diversas crônicas apresentam a biografia da personagem histórica com algumas descrições sobre sua tirania. Na narrativa de Posse, o autor também realiza uma descrição minuciosa da personagem logo no início do texto:

*Lope de Aguirre (1513? -1561). Denominose el Tirano, el Traidor, el Peregrino. Antiimperialista, declaró guerra desde la selva amazónica, rodeado de monos, a Felipe II, fundando de hecho “el primer territorio libre de América”. Demonista. Erotómano tímido pero tenaz. Rebelde. Su crueldad es proverbial. Amoral como un tigre, como una paloma. Aparentemente sólo creyó en la voluntad del poder, en la fiesta de la guerra, en el fervor del delirio (despreciando letalmente a quienes no lo compartían o eran tibios).*⁴¹ (POSSE, 1978, p. 8).

Sendo assim, observamos que a personagem Aguirre é mencionada, na obra de Posse, por um viés inverso àquele estabelecido pela historiografia, tendo em vista que, na ficção, é tirado do posicionamento de traidor e colocado na posição de defensor da independência das terras colonizadas, destacando-se nele aspectos

⁴⁰ Nossa tradução: O velho Lope de Aguirre que regressa ao acampamento de seu combate noturno contra os mortos.

⁴¹ Nossa tradução: O chamaram de o Tirano, o Traidor, o Peregrino. Anti-imperialista, ele declarou guerra desde a selva amazônica, rodeado de macacos, a Felipe II. Desse modo, fundou ‘o primeiro território livre da América’. Demonista. Erotomaniaco tímido, porém persistente. Rebelde. Sua crueldade é proverbial. Amoral como um tigre, como uma pomba. Aparentemente só acreditava no anseio do poder, na festa da guerra, no fervor do delírio (desprezando lealmente a quem não compartia dos seus ideais ou àqueles tópicos).

físicos e psicológicos não convencionais à escrita historiográfica. Sobre essa inversão, notamos que não se trata apenas de subverter a imagem de traidor construída a respeito da personagem, mas ocorre, em sua configuração ficcional, a inversão dos valores, afastando-se da formulação maniqueísta de alguém monstruoso, cruel e assassino para humanizá-lo, apresentando-o como alguém também injustiçado e portador de uma visão da realidade americana distinta daqueles sujeitos nas esferas do poder, afastados das vivências terríveis que o processo de conquista inculcou em muitos de seus atores.

A obra *Daimón* (1978) retrata, assim, as vivências, ou (re)vivências, da personagem Lope de Aguirre durante o processo de conquista da América e suas (des)venturas em busca do reino de *Omáguá*, ou *El Dorado*, movendo-se em meio à selva amazônica com seu grupo expedicionário que sonhava em chegar ao já tantas vezes aludido reino *d'El Dorado*.

Com relação à estrutura da obra, destacamos, num primeiro momento, que a diegese não descreve a passagem de Aguirre pelas terras americanas da mesma maneira como ocorre na historiografia. Não descreve as mortes cometidas pela personagem e, também, não se refere a uma personagem tirânica, como os romances históricos tradicionais a descreveram. Nela, os tempos se entrecruzam e imagens pré-concebidas do passado da conquista da América e dos agentes dessa ação são, a todo o tempo, desconstruídas, questionadas, ampliadas ou subvertidas pela linguagem irônica, sarcástica, burlesca e paródica.

Langner (2018), ao estudar especificamente o primeiro romance da Trilogia, comenta que

[...] a jornada de Aguirre no romance se iniciará em um tempo posterior àquele do período histórico, ou seja, a partir de 1561, e vai sendo demarcada pelos acontecimentos históricos que ocorrem dentro desse espaço de tempo, como guerrilhas, guerras por independências, revoltas, ditaduras, entre outros eventos que tornam possíveis as aparições de muitas personagens históricas, como Antônio Conselheiro, da Guerra de Canudos (1897), por exemplo. (LANGNER, 2018, p. 137).

Sendo assim, o tempo é uma das ferramentas de manipulação mais utilizada pelo autor durante a obra na qual os anacronismos e as simultaneidades temporais são frequentes e rompem com o cronos que rege a escrita historiográfica. Langner (2018) aponta, ainda, com relação à estrutura, que a obra é separada em duas

partes, tendo em vista que essas seções dividem dois momentos da vida da personagem Lope de Aguirre. A primeira parte do romance, intitulada “La epopeya del Guerrero”, formada por cinco capítulos, apresenta a trajetória de Lope enquanto soldado, desde sua volta do meio dos mortos até o encontro com o “El dorado”.

O segundo segmento, intitulado “La vida personal”, formada por mais cinco capítulos, apresenta uma nova vida da personagem, visto que são deixados de lado os acontecimentos de sua vida de soldado e se passa a narrar suas experiências em vivenciar novas emoções e sentimentos.

Nesse momento do relato – o da enunciação –, a personagem encontra-se em Machu Picchu, local onde ocorre sua morte, e ressuscita em forma de daimón, uma espécie de anjo caído da mitologia grega. Por esse motivo, o título da obra é *Daimón*. Nesse sentido, sobre a morte de Aguirre, sua figura é identificada como a de um homem latino-americano que, um pouco antes de morrer, resolve lutar, como afirma no último capítulo, para renascer em forma de daimon ou anjo para ressaltar a luta revolucionária sobre sua imagem descrita pela historiografia.

Corroborando o tema, a crítica Valcicléia Pereira da Costa (2001) discute sobre o termo daimón, que tem origem na Grécia Antiga. Em suas pesquisas, a autora classifica a espécie de anjo caído em dois campos: os “théos” e os “daimones”. Sendo assim, “destes, os primeiros são considerados “anjos do bem”, os verdadeiros, aqueles que recebem culto, enquanto que os “daimones” se tratam de uma classe ligeiramente inferior, localizada à margem dos demais.” (LANGNER, 2018, p.139). Apesar de os dois termos se referirem ao divino, eles não são iguais. O *théos* pode ser uma manifestação relacionada à divindade individual, enquanto o *daimon* é uma manifestação do divino, mas ainda não foi atribuída nenhuma questão específica sobre ele.

Diante disso, Langner (2018) afirma que

[...] o romance permeia dois campos: o mitológico e o místico. A demarcação mística, todavia, não se restringe à diegese, mas se estende à estrutura da obra que, com seus exatos cinco capítulos em cada parte, nos dá um número cabalístico de dez capítulos que são regidos, esotericamente, pelas cartas de Tarô.

A estrutura da obra é, do mesmo modo, experimentalista e pode ser relacionada às cartas de Tarô e suas simbologias, pois, Posse organiza o texto com relação às cartas em uma sequência própria, atribuindo a cada capítulo da narrativa

um título relacionado à numeração, relatando a importância entre a figura do Tarô e os acontecimentos ou personagens que irão ser retratados no capítulo.

O autor ressalta, ainda, sobre o experimentalismo formal presente no romance, uma vez que

[...] a data em que o Tarô é resgatado, ocasionalmente, se situa na mesma época em que Aguirre está vivendo sua jornada na colônia espanhola. Essa condição esotérica, além de reger toda a estrutura do romance de Posse, acima de tudo, também rege a sua temporalidade, dados os fatos sincrônicos, pois segue incutida paralelamente até mesmo na temática de que trata a obra. (LANGNER, 2018, p.140).

Sendo assim, tanto a estrutura, quanto o tema da narrativa estão relacionados ao tarô e aos preceitos que cada carta expressa e essas imprimem à obra o seu grau de experimentalismo formal, destacado também pela crítica argentina Tacconi (2013) que, em sua leitura, afirma:

*Cada uno de los capítulos, tanto en la Primera como en la Segunda Parte lleva como título alguno de los arcanos del Tarot; esta inclusión hace presente una marca de la escritura de Abel Posse: la inclinación por las manifestaciones del esoterismo. Cada uno de los capítulos, asimismo, al modo de muchos tratados de Historia, se inicia con una muy apretada síntesis de los acontecimientos que el capítulo desarrollará.*⁴² (TACCONI, 2013, p. 93).

Essas epígrafes explicativas apresentam os principais acontecimentos presentes no capítulo. Como já mencionamos, a estrutura da obra de Posse é baseada em cartas de Tarô, diante disso, ele emprega a carta curinga no capítulo oito do relato. Vale destacar que essa carta tem a responsabilidade de abrir novos caminhos nos jogos, eliminando os obstáculos e possibilitando a liberdade. Diante disso, a escolha de Posse ao utilizar das simbologias das cartas de tarô na estruturação da sua diegese deve ser vinculada aos experimentalismos formais presentes na segunda fase da trajetória do romance histórico a que essa obra pertence, pois as relações que as cartas possuem com o conteúdo que a obra apresenta estão extremamente relacionadas.

⁴² Nossa tradução: Cada um dos capítulos, tanto na Primeira como na Segunda Parte, tem como título alguns dos arcanos do Tarô; essa inclusão evidencia uma marca das escritas de Abel Posse: a inclinação pelas manifestações do esoterismo. Cada um dos capítulos, igualmente, ao modo de muitos tratados de História, inicia com uma pequena síntese dos acontecimentos que o capítulo desenvolverá.

O primeiro capítulo intitulado “Un Arcano Mayor: Le Jugement des Morts, El Juicio de los Muertos”, está relacionado à carta número vinte dos Arcanos Maiores, sendo caracterizada como a carta do julgamento. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2012), essa carta representa “[...] a volta das coisas, o fim da prova, a reparação, o perdão, a remissão, a retificação de um erro, a reabilitação, a cura [...]”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 523).

São essas estratégias empregadas por Abel Posse que afastam a recriação da personagem e suas experiências na conquista da América de uma possível abordagem realista ou factual no universo literário, pois, segundo analisa Langner (2018, p. 141),

[...] em *Daimón* (1978), o “percurso da vida” de Lope é recontado conforme as cartas do Tarô, dividido entre nove Arcanos Maiores e apenas um Arcano Menor. A ordem das cartas segue a sequência: o Julgamento, o Diabo, a Imperatriz, o Imperador e Ás de Ouros (Arcano Menor) – no primeiro capítulo – e os Enamorados, a Torre, o Louco, o Enforcado e o Sol – no segundo capítulo. Na maioria dos capítulos, essas cartas se apresentam inseridas também na narrativa, embora isso não seja regra, mas torna claro o esoterismo presente, desde a parte externa da obra, no caso a estrutura, até os mecanismos narrativos da parte interna do romance.

Já o estudo de Tacconi (2013) ressalta que Abel Posse utiliza diversas vezes a ambiguidade como parte da paródia apresentada no romance. A crítica aponta, também, para a questão de “*como todas las novelas de Abel Posse, esta es generosa en paratextos*”⁴³. (TACCONI, 2013, p. 91).

Desse modo, é perceptível na leitura do romance que as ações da diegese não ocorrem no mundo empírico, ou seja, o leitor deve construir o universo ficcional, o espaço, em especial, durante a leitura. Diante disso, o romance ocorre em um universo paralelo, no qual o primeiro mundo possível seria aquele no qual se pode visitar épocas e fatos previamente ocorridos, já o segundo mundo seria o empírico no qual o sujeito possui a liberdade de praticar todas as funções biológicas, seja comer, dormir, beber e viver paixões amorosas. Vale destacar que, esse mundo paralelo ao qual a personagem pertence, está relacionado, também, com a

⁴³ Nossa tradução: Como todos os romances de Abel Posse, esta obra é generosa em para-textos.

existência do nativo, igualmente considerado rebelde, *Tupac-Amaru*⁴⁴, sendo essa personagem um caminho para Lope pedir ajuda contra o império espanhol.

Sendo assim, nos quinhentos anos mencionados na obra, durante a viagem da personagem Lope de Aguirre, aparecem diversas figuras de outras tradições. Desse modo, muitos elementos incluídos na diegese de *Daimón* corrompem as anteriores narrativas de cunho verossímil e realista das modalidades clássica e tradicional do romance histórico da primeira fase acrítica do gênero no qual a personagem já havia sido recriada.

A obra inicia com o regresso de Lope de Aguirre ao acampamento. Nesse início, já percebemos uma diegese que reverbera características do realismo mágico, pois a personagem retorna “*de su combate nocturnal contra los muertos*⁴⁵” (POSSE, 1978, p. 14), e também descreve seus companheiros de tropas como seres que

[...] *sudan envueltos en mantas y cueros para evitar mosquitos* [...]. *Otros se habían decidido por ilusorias brisas y dormitaban en las ramas altas de las que a veces caían sobre lecho de fango como descomunales chirimoyas maduras.*⁴⁶ (POSSE, 1978, p. 14-15).

A partir desse fragmento, podemos notar que Aguirre e seus companheiros estão vivos, porém, algumas recordações ainda lhes tiram a paz. Logo no início, verificamos, também, que o autor apresenta as personagens como se fossem seres reencarnados. Sobre essa diegese de elementos de um plano mágico, Tacconi (2013, p. 48) aponta:

*Toda la historia se desarrolla en una dimensión que no se puede considerar espiritual ni tampoco empírica por que los personajes son las almas de los muertos que encarnan de una manera absolutamente extravagante porque ni son espíritus ni son carne, aunque tengan las necesidades y los apetitos de la carne.*⁴⁷ (TACCONI, 2013, p. 48).

⁴⁴ Túpac Amaru (1545-1572), foi um líder indígena do Peru que comandou uma insurreição contra a metrópole espanhola em 1780. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/quem-foi-tupac-amaru.htm>. Acesso em: 08 abr 2020.

⁴⁵ Nossa tradução: [...] de seu combate noturno contra os mortos.

⁴⁶ Nossa tradução: [eles] suam envoltos em cobertas e peles para evitar mosquitos [...]. Outros haviam decidido por ilusórias brisas e adormeceram nos galhos altos dos quais, às vezes, despencavam sobre o leito lamacento como descomuns frutas-do-conde maduras.

⁴⁷ Nossa tradução: A história toda se desenvolve em uma dimensão que não pode ser considerada nem espiritual nem empírica porque as personagens são almas de mortos que encarnam de uma

Sobre esses indivíduos que foram reencarnados no romance, Langner (2018, p. 144) afirma que “essas personagens não se tratam de mortos-vivos ou fantasmas, tão pouco imortais, mas de seres humanos ressuscitados que ganham um novo “sopro de vida””.

Pelo fato de a personagem protagonista também receber essa possibilidade de reviver como um indivíduo ressuscitado, Abel Posse apresenta um simulacro de possibilidades para a personagem retomar a sua existência de forma distinta das apresentadas em crônicas anteriores. Nessa parte da narrativa, diversas personagens que participaram de sua expedição aparecem ressuscitadas, como afirma Langner (2018, p. 145):

Quanto às personagens, nessa primeira parte do romance, quase todas as que são invocadas na narrativa são *marañones* que foram mortos durante a expedição, inclusive muitos deles pelas próprias mãos de Aguirre, alguns o traíram, outros desertaram, esses eram Diego Tirado, Nuflo Hernández, López de Ayala, Blas Gutiérrez (cronista), o padre Alonso de Henao, Gerónimo de Spínola, Rodriguez Viso, Diego de Torres, Antón Llamoso, Carrión, Lipzia, entre outros.

Além dessas instâncias ficcionais, a narrativa traz também a figura de Custódio Hernández, personagem histórica que matou Aguirre, segundo as informações no discurso apresentado pelas crônicas. Porém, nessa obra, ela é recebida por Lope sem nenhuma mágoa, como podemos observar no seguinte trecho em que ele recebe Hernández: “*Parece que nadie se fue muy lejos de la corroña de mi muerte.*”⁴⁸ (POSSE, 1978, p. 15). Como afirma Langner (2018, p. 145), “as personagens retornam à vida com os mesmos desejos de quando morreram”. Podemos observar isso, também, no caso da personagem Nicéfero Méndez que tinha o sonho de ser guarda municipal,

El negro con vocación de mulato – Nicéfero Méndez, el sirviente encargado de su escudilla y de sus furias – es el único que intenta una sonrisa zalamera (había muerto en Cumaná, como peluquero contándoles a sus ociosos clientes historias de la jornada de

maneira absolutamente extravagante porque nem são espíritos nem carne, embora apresentem as necessidades e os desejos da carne.

⁴⁸ Nossa tradução: Aparentemente ninguém foi muito longe da carnição da minha morte.

Omagua y de El Dorado y esperando un imposible nombramiento de gendarme municipal).⁴⁹ (POSSE, 1978, p. 15).

Outras personagens históricas que aparecem no romance são Elvira, filha de Lope e Inés de Atienza. Vale ressaltar que elas recebem características de sensualidade na obra de Posse de maneira que nenhum outro romance ou crônica já o tivesse feito.

[...] *Doña Elvira, que llegaba con una especie de camisola transparente, como se viniese de dormir. Provocativa y tontona, como otrora. Aguirre corroboró lo que siempre había pensado y sentido: sus pechos no son pechones, son dos naranjitas sevillanas, sus muslos dos dorados grandes a punto de enroscarse en guerra. Detrás de ella, Doña Inés de Atienza, estupenda (no había perdido su alcurnia en su horizontalidad). Como callado reproche dejaba sangrar sus heridas que brillaban bajo la luna. Él las causó pero por amor.*⁵⁰ (POSSE, 1978, p. 16).

Com a proposta de apresentar uma nova versão dessas personagens, a obra possui uma característica crucial do novo romance histórico, que seria a ressignificação do passado e a apresentação de uma versão distinta dos fatos para o leitor, fazendo com que ele reflita sobre a possibilidade dessas personagens serem vistas, também, dessa maneira, ou seja, proporciona o questionamento dos fatos apresentados pela historiografia como únicas possibilidades de se compreender, imaginar ou revisitar o passado.

Como mencionamos, a diegese apresenta características da modalidade do novo romance histórico, e uma delas é a distorção consciente da versão narrada pela historiografia. O relato ficcional possui um discurso crítico referente à versão documentada, o que pode ser observado no trecho a seguir, que sublinha a preocupação da personagem Lope de Aguirre por desconfiar do que já estava escrito:

⁴⁹ Nossa tradução: O negro com vocação de mulato – Nicéforo Méndez, o servente encarregado das suas vasilhas e de suas fúrias – é o único que tenta um sorriso bajulador (tinha morrido em Cumaná, como cabeleireiro, contando aos seus ociosos clientes histórias da jornada de Omágua e de El Dorado, e aguardando uma impossível nomeação como guarda municipal).

⁵⁰ Nossa tradução: [...] Dona Elvira, que chegava com uma espécie de camisola transparente, como quem acorda recentemente. Provocativa e tola, como antes. Aguirre corroborou o que sempre havia pensando e sentido: seus peitos não são peitões, são duas laranjinhas sevillanas, suas coxas, dois dourados grandes a ponto de guerrear. Detrás dela, Dona Inés de Atienza, estupenda (não perdera sua linhagem na sua horizontalidade). Como silenciosa censura deixava sangrar suas feridas que brilhavam sob a lua. Ele foi o causador delas, mas por amor.

Velaba Aguirre durante las noches. Nada lo confortaba más que desconfiar, que estar al acecho de la subversión que siempre está en ciernes (la Historia no lo desmentía). Se movía entre hombres dormidos, espiaba a los guardianes, esperaba la aparición de los muertos siempre dispuestos al combate.⁵¹ (POSSE, 1978, p. 37).

Diante disso, observamos o discurso crítico presente no romance ao se referir à história iniciada com letra maiúscula, tendo em vista que a personagem está falando sobre a história que é vista pela elite como o viés “verdadeiro” dos fatos, aquele que o configurou, discursivamente, como um traidor, um ser demoníaco e cruel.

No decorrer da narrativa, encontram-se, também, alguns fragmentos críticos referentes à imposição que a igreja católica possuía sobre a sociedade naquele período, pois Aguirre indaga, com um discurso irônico e sarcástico, se toda a sua história poderia ter acontecido de maneira diferente, caso fosse ele um católico simples e aceitasse, calado, o que fosse imposto pelo rei e pela igreja. No seguinte trecho, podemos observar seu discurso crítico: “[...] *¿qué hubiera sido si no?: no ocuparía el lugar que ocupaba en la Historia, sería un cabrón de armas, ¡nada!*”⁵² (POSSE, 1978, p. 42). Ou seja, a personagem não se arrepende de suas atitudes passadas, pois só assim deixou de ser mais um entre os tantos soldados e subalternos esquecidos e marginalizados pela história com H maiúscula no que concerne às vivências da conquista da América.

No trecho a seguir, podemos observar, na fala da personagem, a ironia exacerbada com relação ao rei Felipe II e, também, sobre a sua imagem criada pela historiografia:

Excelentísimo Señor, me dispongo a una larga jornada que no sé cuándo tendrá término. Es la jornada de América. Voy con mis verdugos y mis víctimas por estas tierras fantásticas. Vuelvo a firmar esta carta con mi título de traidor, que no es fácil de conquistar.

⁵¹ Nossa tradução: Aguirre vigiava durante as noites. Nada o confortava mais do que desconfiar, do que estar a atento à subversão que sempre está em curso (a História não desmentiu isso). Se movia entre os homens adormecidos, espiava os guardas, esperava o aparecimento dos mortos sempre dispostos ao combate.

⁵² Nossa tradução: Caso contrário, o que ele teria sido? Não ocuparia o lugar que ocupou na História, seria um mau-caráter armado, um ninguém!

*Porque debo traicionaros para poder ser el Rebelde (así, con mayúscula).*⁵³ (POSSE, 1978, p. 23).

Ou seja, a intenção de Posse com esse discurso carnavalesco é distorcer a versão dos fatos apresentada pela história oficial. Nesse trecho, podemos observar, também, a intenção do narrador em inferir que, durante os anos que permaneceu morto até o seu retorno, tudo mudou, a não ser a sua imagem de traidor. Percebemos que, na fala da personagem, a palavra rebelde aparece com R maiúsculo, sendo uma consciência da diegese em se relativizar a ideia da história com H maiúsculo.

Vale ressaltar que a obra é rica em recursos bakhitínianos (paródia, ironia e carnavalização). O discurso coberto de sarcasmo quando a personagem Lope de Aguirre faz referência à sua imagem apresentada pela historiografia destaca-se no seguinte trecho: “*Debajo de mi nombre pones El Pelegrino El Traidor El Rebelde, todo así como te dije, con mayúscula.*”⁵⁴ (POSSE, 1978, p. 23). Essa foi a maneira que ele encontrou de construir o seu espaço nos registros oficiais e assim foi apresentado pelos cronistas e escritores da época aos que exerciam o poder colonial e, por extensão, às gerações futuras, leitoras dos registros hegemônicos realizados sobre ações e personagens da colonização espanhola na América.

Porém, conclui-se que, no relato ficcional, a personagem não está preocupada com sua imagem. Como já observamos no excerto da narrativa destacado na página anterior, a qual menciona Rebelde com R maiúsculo, novamente aparecem na obra algumas palavras em que a personagem exige que referências a sua pessoa estejam em maiúscula, sendo essa uma maneira de criticar a história oficial.

A narrativa não possui uma sequência linear de ações. Um exemplo disso pode ser observado no momento em que Aguirre ressuscita e ordena ao escrivão que escreva com sua melhor letra:

⁵³ Nossa tradução: Vossa Excelência, disponho-me a iniciar uma longa jornada que não sei quando terminará. É a jornada pela América. Vou com meus carrascos e minhas vítimas através destas terras fantásticas. Volto a assinar essa carta com meu título de traidor, o que não é fácil de conquistar. Porque devo trair para poder ser o Rebelde (assim, com maiúscula).

⁵⁴ Nossa tradução: Sob meu nome colocar O Peregrino O Traidor O Rebelde, tudo tal como eu disse, com maiúscula.

*Esta segunda declaración que le envía Don Lope de Aguirre, no habiendo tenido respuesta de su primera, fechada en el Imperio Marañon hoy hace justo once años del tiempo que su propia condena y vil ejecución. Pones así como te digo, sin cambiar ni coma o te cambio la cabeza de lugar.*⁵⁵ (POSSE, 1978, p. 23).

Percebemos que se trata, agora, de outra carta. Do momento da escrita da primeira – que consignou sua imagem de traidor – para a segunda – recriada no contexto da ficção – passaram-se onze anos e, em todo esse tempo, Aguirre não desistiu da independência e afirma “*escribes que vuelvo a llevarle guerra, como entonces, de Príncipe a Príncipe.*”⁵⁶ (POSSE, 1978, p. 23).

Outra característica do novo romance histórico que podemos observar na obra é a intertextualidade no momento em que Lope de Aguirre indaga sobre o comportamento que Lázaro teve ao ressuscitar. “*Os mienten, Señor, vuestros curas y teólogos cuando os dicen que Lázaro se sentó mansamente entre sus hermanas al volver de la tumba.*”⁵⁷ (POSSE, 1978, p. 23). A personagem está falando sobre acontecimentos descritos no livro Bíblia Sagrada. De acordo com o trecho destacado, podemos observar que ele questiona o viés apresentado nos livros, afirmando que os fatos não ocorreram tal qual a maneira que estão descritos. Esse discurso crítico apresentado pela personagem Aguirre tem o objetivo de questionar o modo pelo qual os fatos são apresentados por quem os descreve, tendo em vista que ele aponta que a versão discorrida no livro Bíblia Sagrada não pode ser aceita como única e verdadeira. A partir disso, passa a ser possível demonstrar o quão crítico e questionador é essa personagem, pois questiona princípios pregados pela igreja – parodiados pelo estado de poder – e, por esse motivo, ele é visto como um rebelde.

Durante o decorrer das ações do romance, fica perceptível como o narrador faz referências às crônicas. Sendo assim, constata-se que a personagem está indignada por saber que sua imagem apareceu em textos literários: “*Parece que han*

⁵⁵ Nossa tradução: Esta segunda declaração enviada por Dom Lope de Aguirre, não tendo recebido resposta da primeira, datada do Império Marañon, contando hoje, a apenas onze anos da época da sua própria condenação e vil execução. Coloque assim como eu digo, sem mudar uma vírgula ou tiro sua cabeça do lugar.

⁵⁶ Nossa tradução: escreve que volto a declarar-lhe guerra, como o fiz então, de Príncipe para Príncipe.

⁵⁷ Nossa tradução: Mentem-vos, Senhor, vossos curas e teólogos quando lhe dizem que Lázaro sentou-se mansamente entre suas irmãs, ao voltar do túmulo.

*escrito tu historia. Te han hecho vivir, matar, morir en los libros.*⁵⁸ (POSSE, 1978, 88). Ou, ainda, que a história oficial apresentou somente informações negativas a seu respeito: “*Dicen, Señor, que os descuartizaron y que muchos de nosotros fuimos muertos en tu mano.*”⁵⁹ (POSSE, 1978, p. 88).

Diante dessas informações sobre sua pessoa, a personagem escreve a segunda carta a Felipe II para afirmar-lhe que toda a sua garra pela independência fez do “[...] *Imperio Marañón, primer territorio libre de América.*”⁶⁰ (POSSE, 1978, p. 89). Ou seja, o narrador faz uma crítica ao discurso apresentado pelas crônicas por não mencionar que ele foi o responsável pela libertação do primeiro território na América, fato que, por outro viés, torna-o digno de aparecer nos anais da história.

A personagem Aguirre, em muitos momentos, aparece angustiada e tensa na diegese, com os pensamentos que o Demônio colocava em sua cabeça. Por esse motivo, pensou em se livrar dele, ser um católico comum e aceitar, submisso, tudo o que teria que sofrer por sua rebeldia, contudo, ser um “ninguém” não fazia significado para ele. Como podemos observar no trecho a seguir, “*Aguirre sentió con toda fuerza la nostalgia de la mediocridad, de ser ninguno (la encubierta tentación del cristianismo).*”⁶¹ (POSSE, 1978, p. 42). Ou seja, novamente a personagem critica a imposição “*encubierta*”, feita pela igreja, sobre o povo, ao fazer dos homens seres assujeitados, sem opinião nem vontade própria.

Para o conquistador, não era ruim ter o maligno acompanhando-o diariamente; segundo ele, haviam-lhe ocorrido coisas boas por causa da presença do demônio. Tal afirmação é ratificada a partir do excerto a seguir:

*Todo lo bueno había venido del Demonio (en la tumba había meditado largo sobre esto): haber levantado el Imperio Marañón, el primer territorio libre de América, en contra de Felipe II y su solemne dios de curas asesinos (¡digan lo que digan los cronistas, escribanos y escribientes! Al menos era alguien: ¡eso!: el demonio hace existir).*⁶² (POSSE, 1978, p. 29-30).

⁵⁸ Nossa tradução: Parece que eles escreveram sua história. Eles fizeram você viver, matar, morrer nos livros.

⁵⁹ Nossa tradução: Dizem, ó Senhor, que você foi esquartejado em pedaços, e que muitos de nós fomos mortos pelas suas mãos.

⁶⁰ Nossa tradução: Império Marañón, primeiro território livre da América.

⁶¹ Nossa tradução: Aguirre sentiu fortemente a nostalgia da mediocridade de ser um ninguém (a tentação velada do cristianismo).

⁶² Nossa tradução: Todo o que era bom tinha vindo do Demônio (no túmulo, ele meditou longamente sobre isso): ter levantado o Império Marañón, o primeiro território livre da América, contra Felipe II e

Ganha destaque a presença da paródia – e a intertextualidade bíblica com a história de Lázaro já antes mencionada pela personagem –, ao dizer que estava pensando nisso enquanto estava morto, tendo em vista que, estando morta, a personagem não poderia estar pensando em alguma coisa. O emprego do signo “Demônio”, no fragmento citado, estende sua semântica múltipla à possibilidade de relacionar esse signo com as forças opostas ao colonialismo, aos enfrentamentos diante das imposições religiosas que anulam o ser e o submetem aos princípios do poder, do desenvolvimento de uma consciência crítica diante dos registros escriturais sobre a fatualidade das vivências e a todas as manifestações contrárias às ações colonizadoras.

Na obra, evidencia-se, também, que a trajetória de Lope de Aguirre e seus companheiros para desbravar a América não foi tão fácil. A personagem descreve que os membros da expedição viajaram vários dias e que o caminho não era linear, pareciam estar num labirinto, durante sessenta dias foram surpreendidos por um dilúvio. Essas dificuldades são mencionadas pela personagem da seguinte maneira: *“Trabajosamente entraban en América. De sorpresa en sorpresa, como quien visita el origen del Mundo.”*⁶³ (POSSE, 1978, p. 35).

Ao chegar à América, os conquistadores europeus encontraram, conforme o discurso romanesco, animais que pertenciam a outras eras, pois eles seriam semelhantes a tatus e a gliptodontes. Ao encontrá-los, tiveram um sentimento de culpa por estarem entrando em um território “estranho”, sem a autorização. Diante disso, *“se echaron a orar con la cara contra el suelo, ellas gemían desgarradamente, como magdalenas.”*⁶⁴ (POSSE, 1978, p. 35). Nesse trecho, destacamos o tom sarcástico atribuído por Posse ao dizer que eles estavam sensibilizados por animais que estavam nas terras a serem conquistadas, enquanto os habitantes nativos eram tratados como “animais selvagens”, bárbaros e sem almas.

Como já observado, a personagem Aguirre aparece reconfigurada na obra como um indivíduo que, ao revisar suas ações do passado, dá sinais sobre a

seu solene deus de sacerdotes assassinos (digam o que digam os cronistas, escritores e escreventes! Pelo menos ele era alguém: aquilo que o demônio faz existir).

⁶³ Nossa tradução: Deu-lhes muito trabalho entrar na América. De surpresa em surpresa, como quem visita a origem do Mundo.

⁶⁴ Nossa tradução: Jogaram-se ao chão para orar, elas gemiam desesperadamente como madalenas.

percepção de sua imagem como um ser que não respeita nenhum limite, visto que não acredita em Deus e zomba ainda de sua existência. Observamos isso no capítulo em que relata a sua relação com a personagem Sor Ángela, a monja com quem teve vários filhos, passagem na qual prevalece seu discurso cheio de sarcasmo pelo qual questiona se o momento em que praticava sexo com ela seria como praticar sexo com Cristo, num tom irônico e malicioso que remete à duplicidade entre o aparentar e o viver, comum no âmbito das vivências de religiosos ao longo da história.

Outro trecho em que aparecem as releituras irônicas e sarcásticas da trajetória histórica de Lope de Aguirre é o momento em que a personagem observa sua filha pequena e pensa que,

[...] si la niña era mestiza, entonces su paternidad no era plena [...] llamó a Huamán, el amauta y lengua-raz cuzqueño, para que le explicase la organización matrimonial de los reyes incas [...] En esas disquisiciones estaban cuando se acercó Doña Elvira con los cabellos ya trenzados ofreciendo una fuente de frutas reventonas.⁶⁵ (POSSE, 1978, p. 53-54).

A partir disso, é possível concluir que a personagem Lope de Aguirre, como foco narrativo do romance de Posse, revisita, mediante outros olhares, todas as impressões sobre sua vida, consignadas no discurso da história da conquista da América pelos espanhóis, de modo a subverter, alterar, ampliar ou questionar os registros precedentes.

O romance é rico em paródias, como já foi possível demonstrar em alguns trechos sublinhados; sendo assim, outro fragmento em que é possível vislumbrar esse recurso bakhtiniano é o seguinte:

¡Marañones, marañones! Parece que nadie se fue muy lejos de la carroña de mi muerte. ¡Mira tú! ¡Custodio Hernández, que estoy viéndote venir! ¡Mira mi mano! ¡Mírala aquí en el aire! ¡A ti, que te mandaron con mi mano derecha hasta Mérida, para dar ejemplo! ¡Y tú, mulato, que construiste una jaula para llevar mi cabeza como si

⁶⁵ Nossa tradução: se a menina era mestiça, então sua paternidade não era plena [...] chamou Huamán, o amauta linguarudo do Cuzco, para que lhe explicasse a organização matrimonial dos reis incas. [...] Nessas discussões estavam quando chegou Dona Elvira com os cabelos trançados oferecendo uma travessa de frutas bem maduras.

*tuviese pies o alas! ¡Mírame bien! ¿Dónde están aquellos párpados con sangre seca y los ojos reventados?*⁶⁶ (POSSE, 1978, p. 14).

No excerto escolhido acima, o narrador faz referência às crônicas que descreveram o destino do corpo de Aguirre após o seu esquartejamento. O narrador invoca a algumas das personagens que estavam mortas e que ressurgem no cenário do romance, para que se lembrem do passado consignado no discurso historiográfico.

Dentre as categorias de romances históricos argentinos destacados no estudo realizado por Tacconi (2013), *Daimón* (1979) se encaixa nas “*novelas transhistóricas*⁶⁷” ou de “*disolución del pasado*⁶⁸”. Segundo a crítica, “*el objetivo de estas tramas está dirigido a mostrar intrigas que tienen validez transnacional y transepoca*⁶⁹” (2013, p. 47). De acordo com a concepção da autora, nessas obras, “*contribuye a esa disolución del pasado la deformación paródica llevada a su máximo límite*⁷⁰” (TACCONI, 2013, p. 48).

As incursões do romancista em ambientes místicos, exotéricos e atmosferas funestas na sua releitura do passado criam um texto no qual

[...] *la búsqueda del tesoro bajo la forma de la búsqueda de El Dorado, la violación del tabú como incesto porque el novelista incluye dos violaciones del tabú: una, que Lope haya engendrado hijos de su hija doña Elvira y otro, el más tenebroso de los tabués, el trato con el Espíritu del Mal, al que llama el Oscuro, el Bajísimo, el Innominado*⁷¹. (TACCONI, 2013, p. 94-95).

Estas são algumas das evidências que comprovam que esse primeiro romance da Trilogia está fortemente afiançado pelas características do novo

⁶⁶ Nossa tradução: Marañoses, Marañoses! Olha só! Custódio Hernández, vejo você chegando! Olha minha mão! Olha para ela aqui no ar! Você, que foi enviado com minha mão direita até Mérida, para dar o exemplo! E você, mulato, que construiu uma jaula para aprisionar minha cabeça como se tivesse pés ou asas! Olha-me bem! Onde estão aquelas pálpebras com sangue seco e os olhos arrebentados?

⁶⁷ Nossa tradução: Romances trans-históricos

⁶⁸ Nossa tradução: dissolução do passado

⁶⁹ Nossa tradução: O objetivo desses enredos é o de mostrar intrigas que têm validade transnacional e de trans-época.

⁷⁰ Nossa tradução: Contribui-se para essa dissolução do passado, a deformação paródica elevada ao seu limite máximo.

⁷¹ Nossa tradução: A procura do tesouro sob a forma da busca de El Dorado, a violação do tabu como incesto porque o romancista inclui duas violações do tabu: uma, que Lope gerou filhos em sua filha dona Elvira e outra, a mais tenebrosa dos tabus, o pacto com o Espírito do mal, a quem chama de o Tenebroso, o Vil, o Inominado.

romance histórico latino-americano, destacadas por Aínsa (1991), Menton (1993), Larios (1997)', entre outros. Tal discurso crítico e desconstrucionista é também marca presente no segundo romance, *Los perros del paraíso* (1983), conforme destacamos na sequência.

2.1.2 *Los perros del paraíso* (1983): os quatro elementos e suas forças modeladoras

O romance *Los perros del paraíso* (1983) é considerado pela crítica uma narrativa complexa por sua diversidade em elementos semânticos em seu discurso ficcional – pelo experimentalismo linguístico que o caracteriza – e por sua riqueza em seu discurso paródico, intertextualizado e carnavalizado. Segundo Milton (1992), a obra “faz a reelaboração poética da história de Colombo.” (MILTON, 1992, p. 158).

Nela, retrata-se a vida de Cristóvão Colombo, estendendo-se até os momentos em que ocorre o “descobrimento” da América, com enfoque às ações conquistadoras dos tripulantes das primeiras embarcações europeias que aqui aportaram. Segundo Xavier (2010, p. 14),

[...] o romance faz uma “viagem” pela história da Conquista da América, desde a ardente paixão de Fernando e Isabel, os reis de Castela e Aragão, até a Conquista do Novo Mundo. Narrando em terceira pessoa, o autor utiliza-se de uma linguagem irônica e crítica e de um humor intelectualizado e cáustico. Na narrativa, a personagem Cristóvão Colombo, além do objetivo de descobrir um novo caminho para o Oriente, é movida por um desejo maior: o da utopia de encontrar o Paraíso terrestre, o Éden, a pátria de Adão.

Corroborando o tema, Tacconi (2013) afirma que a superfície do texto possui diversos paratextos que fazem com que o leitor possa expandir seu horizonte de interpretação. A autora enfatiza que

[...] el título ***Los perros del paraíso*** resulta hermético para quien tiene la apertura de un horizonte de expectativas; sin embargo, los íconos de la tapa que claramente muestran una costa tropical, con algunas naves - unas con velas, otras sin ellas - y soldados de armadura renacentista, ofrecen un cuadro que asocia las

*representaciones repetidas de la llegada de los españoles al Nuevo Mundo.*⁷² (TACCONI, 2013, p. 68).

A estrutura da narrativa se organiza em quatro partes, “*un número que precede al título; un título simbólico y una cronología.*”⁷³ (TACCONI, 2013, p. 70). Com relação a essa divisão proposta para os diferentes momentos do relato, verificamos que “num primeiro nível interpretativo, os títulos dessas partes designam os elementos míticos da cosmovisão indígena, aludindo a uma América primordial, ainda não maculada pela presença europeia (tópico e tema da obra).” (MILTON, 1992, p. 159).

Na primeira parte, intitulada “Uno. El aire”, retrata-se a dificuldade que as pessoas na Espanha Inquisitorial tinham em respirar, visto que o ar está relacionado à purificação e esse capítulo faz uma alusão às fumaças das fogueiras que abundavam no território dos Reis Católicos. Diante disso, os indivíduos que não possuíam purificação tinham como consequência a falta do ar. Tacconi (2013, p. 71) comenta que “*a lo largo del relato del primer macrosegmento las dificultades del mundo humano con el aire se repiten a través de la manifestación de la asfixia y del ahogo.*”⁷⁴

Vale destacar que, nessa seção, Cristóvão Colombo é retratado pelo narrador como um genovês e de origem judaica. Seu nome aparece em italiano, Cristoforo Colombo, o que demonstra a sua suposta nacionalidade italiana. Desde o início da narrativa, a personagem é descrita como quem tinha interesse por coisas novas, como observamos no seguinte trecho:

*Cristoforo sentía que pasaba de la mera subsistencia al existir. Era, en efecto, el tiempo del riesgo, el fin de las protecciones: la muralla, los abrigos, la cristolina del catecismo sabático, la virgolalia parroquial. ¡Alegría de partir! ¡Alegría del mar! Lo nuevo. La mañana distinta. El peligro de andar. El aire puro.*⁷⁵ (POSSE, 2017, p. 52).

⁷² Nossa tradução: O título *Los perros del Paraíso* resulta hermético para quem tem aberto um horizonte cheio de expectativas, no entanto, os ícones da capa que mostram claramente uma costa tropical, com algumas naves, - umas com velas, outras sem elas - e soldados com armaduras renascentistas oferecem um quadro que associa as representações repetidas da chegada dos espanhóis ao Novo Mundo.

⁷³ Nossa tradução: Um número que precede ao título; um título simbólico e uma cronologia.

⁷⁴ Nossa tradução: Ao longo do relato do primeiro macrosegmento as dificuldades do mundo humano com o ar se repetem através da manifestação da asfixia e do sufocamento.

⁷⁵ Tradução de Vera Mourão: Cristóvão sentia que passava da mera subsistência para existir. Era, na verdade, o tempo do risco, o fim das proteções: a muralha, os abrigos, a cristologia do catecismo de

O fato de Cristóvão ter curiosidade em conhecer lugares novos, evidencia-se no momento em que a Espanha está organizando a luta para reconquista do território ibérico. Havia, assim, a ideia plasmada de que teria um paraíso a ser descoberto em algum lugar da Terra. As ações que compõem a digese do romance ocorrem, em parte, na Espanha medieval, o que significa dizer que, em via de regra, a presença judia era sinal de humilhação para o cristianismo. Como exemplificado no fragmento a seguir:

*La Iglesia había fracasado en sus intentos. Decenas de misioneros volvían del Islam y de la Tartaria con una bolsita colgada al cuello con los testículos y la lengua [...] humillados, alzaban sus viajadas sotanas ante el Papa y mostraban sus nalgas atrozmente repujadas con versículos del Corán o con advertencias de este tenor: “Allá es grande. Nosotros también cultivamos la Culpa”.*⁷⁶ (POSSE, 2017, p. 18).

Vale lembrar que, durante a narrativa, ocorrem algumas ambiguidades relacionadas à vida de Cristóvão, uma vez que, como já mencionamos, na primeira parte, ele é nomeado como Cristoforo Colombo, como um genovês e que praticava o catolicismo. Já na segunda parte da obra, verificamos que o narrador se refere à personagem como Cristóbal Colón, ou seja, seu nome em castelhano. Diante disso, constatamos que, num momento, a personagem é descrita como um judeu, em outro, como católico. No primeiro momento, sua nacionalidade é italiana, no segundo, é espanhola.

Essas seriam algumas ambiguidades descritas durante o romance sobre a personagem. Com isso, observamos que o narrador apresenta um discurso crítico sobre a possibilidade de aceitarmos como verdadeiro somente um viés discursivo sobre o passado. Ele recorre a essas ambiguidades com o objetivo de demonstrar ao leitor empírico que poderiam existir novas versões sobre o período histórico ao qual o romance se refere, sendo a época do “descobrimento” da América, visto que

sábado, os sermões sobre a virgem. Alegria de partir! Alegria do Mar! O novo. O amanhã diferente. O perigo de andar. O ar puro.

⁷⁶ Tradução de Vera Mourão: A igreja tinha fracassado em seus propósitos. Dezenas de missionários voltavam do Islã e da Tartária com uma bolsinha pendurada ao pescoço com os testículos e a língua murchos como pêssegos secos. Outros, humilhados, levantavam suas viajadas sotainas diante do Papa e exibiam as nádegas atrozmente lavradas com versículos do Alcorão ou com advertências deste teor: “Alá é grande. Nós também cultivamos a Culpa”.

as personagens também poderiam ser diferentes daqueles que a historiografia apresentou. Sendo assim, o narrador recorre a um discurso propositalmente ambivalente e ambíguo sobre as origens da personagem, com o objetivo de revelar as “múltiplas” possíveis “verdades” registradas, inclusive, em documentos históricos tidos como fontes, evidenciando a forma paródica e irônica com a qual a modalidade do novo romance histórico latino-americano trata os registros hegemônicos sobre o passado.

No primeiro capítulo, ocorre a contextualização dos acontecimentos e a apresentação das personagens: Beltraneja, Isabel, Henrique IV, Colombo, Felipe, Padre Frison. Ocorre também a aparição da personagem rainha Isabel, tendo em vista que ela é apresentada de uma forma bastante sensual. Tal leitura pode ser avaliada a partir do seguinte excerto:

*Isabel se suele parar a veces con las piernas entreabiertas y se acaricia el pelo, con la cabeza echada hacia tras. Le gusta que su grupa perfecta cadera levantada. El libertino poeta cortesano Álvarez gato pudo anotar en su libro secreto: ‘Tiene un culito que es un quesito. Dos tetitas como naranjitas’.*⁷⁷ (POSSE, 2017. p. 16).

Ao iniciar a obra, tratando sobre a questão do ar, mais precisamente sobre a falta dele, Posse utiliza o caráter desconstrucionista do romance histórico em sua segunda fase da trajetória ao subverter a figura de Deus, em uma época em que a religião cristã predominava na Espanha. No seguinte trecho, vimos a subversão proposta pelo discurso ficcional: “*Jadeaba la vida sin espacio. El dios hebreo, indigestado de Culpa, había terminado por aplastar a su legión de fervorosos bípedos.*”⁷⁸ (POSSE, 2017, p. 13).

Já o segundo segmento, intitulado “Dos. El fuego”, retrata a questão amorosa do relacionamento dos reis Isabel e Fernando. “*El fuego simboliza la pasión del amor y de la cólera y, asimismo, la guerra.*”⁷⁹ (TACCONI, 2013, p. 72). Nesse trecho, a Espanha supera as guerras civis que ocorriam por causa das questões raciais e

⁷⁷ Tradução de Vera Mourão: Isabel costuma parar às vezes com as pernas entreabertas, e acaricia o cabelo, com a cabeça inclinada para trás. Agrada-lhe que sua anca perfeita siga empinada. O libertino poeta da Corte, Álvarez Gato, anotou em seu livro secreto: “Tem um cuzinho que é um queijinho. Duas tetinhas como laranjinhas.”

⁷⁸ Tradução de Vera Mourão: A vida ofegava sem espaço. O deus hebreu, sufocado em Culpa, terminara por massacrar sua legião de fervorosos bípedes.

⁷⁹ Nossa tradução: O fogo simboliza a paixão do amor e da cólera e, igualmente, a guerra.

religiosas. Segundo Machado (2013), “a inquisição é instaurada e utilizada como uma maneira de “purificar” o país por meio da morte na fogueira dos inimigos do deus judaico-cristão” (MACHADO, 2013, p. 77).

O autor cria o perfil de seus protagonistas com características diferentes do que é consagrado pela maior parte das historiografias. Com o uso da paródia, distancia-se das versões já apresentadas, rompendo com as imagens cristalizadas tanto dos reis, Fernando e Isabel, como dos cidadãos comuns.

O terceiro capítulo, intitulado “El agua”, descreve a partida das três caravelas que compuseram a esquadra primeira de Colombo rumo às Índias, por volta de 3 de agosto de 1492. A partir desse deslocamento espacial, descreve-se o caminho percorrido para o “Novo Mundo”, parodiando-se, assim, o *Diário* de Colombo. Conforme analisa Tacconi (2013), o novo elemento trazido à estrutura do romance possui forte simbologia já que “*el agua, que es fuente de vida, medio de purificación, centro de regeneración, llevará a los buscadores a un lugar de armonía.*”⁸⁰(TACCONI, 2013, p. 73).

Referente a essa expectativa, há alusão, então, à ideia de que essa nova terra, apresentada na narrativa, será um lugar de paz e amor. Ocorre, também, a descrição das dificuldades que a personagem Cristóvão Colombo enfrentou durante a viagem, já que essas constam do documento oficial do *Diário de bordo*, texto parodiado no romance.

O quarto capítulo da obra, intitulado “La tierra”, apresenta a nova terra como fonte da vida para os espanhóis, tendo em vista que “*la tierra simboliza la función materna.*”⁸¹ (TACCONI, 2013, p.73). Vale lembrar que essa nova terra é comparada a um “paraíso” intocado desde a criação.

Com relação à estrutura geral do romance, de acordo com Fleck (2017),

[...] a estrutura que delineia a narrativa se vale da visão cosmogônica indígena, pela adequação dos capítulos e da energia que move os fatos e as personagens neles inseridos aos quatro elementos – ar, fogo, água e terra –, para reescrever a história europeia e dar a nosso passado a possibilidade de revelar que “os cães do paraíso representam o resistir indígena ao extermínio ao qual estavam sujeitos e do qual dificilmente escapariam”. (FLECK, 2017, p. 66).

⁸⁰ Nossa tradução: A água, fonte de vida, meio de purificação, centro de regeneração levará os buscadores para um lugar de harmonia.

⁸¹ Nossa tradução: A terra simboliza a função materna.

Corroborando esta afirmação, a intenção de Posse com relação à estruturação da narrativa não pode ser entendida de qualquer maneira, tendo em vista que os quatro elementos estão ligados à cultura indígena, ou seja, a partir da arquitetura diegética, o autor assinala a sua intenção de dar espaço aos indígenas e, também, de ensejar uma reflexão sobre como poderia ter sido a reação desses povos diante de uma realidade nova para eles, frente à qual, provavelmente, seriam todos mortos.

Conforme comenta Milton (1992), são os cães americanos, que não latem, que se tornam testemunhas e símbolo de passividade, ao observarem as ações depredadoras dos recém-chegados, do fatídico futuro das terras antes a eles pertencentes. Machado (2013), ao analisar esse romance de Posse em seus estudos de mestrado, tece considerações a respeito da obra, como podemos observar a seguir:

O espaço descrito na obra é um misto de dois mundos completamente díspares. Um desses mundos é o ocidente, a Europa espanhola, símbolo de uma cultura e possuidora de uma ideologia própria em contraste com o “Novo mundo”, dotado de uma aura de pureza, o paraíso perdido. Isso é descrito no romance de Posse, por se tratar de criação verbal, como a representação de opostos que são simbolicamente unidos pelo “descobrimento” e a sua relação não permite mais que o mundo seja a tríade continental de antes. (MACHADO, 2013, p. 78).

Sendo assim, após o “descobrimento”, passa a existir um “Novo Mundo”, ou seja, uma nova população, com novos costumes e comportamentos. Sobre esse “Novo mundo”, Posse realiza uma descrição durante seu relato. Vejamos, no fragmento destacado, o momento em que Isabel recebe a carta do Almirante, que descreve como é esse lugar:

Es una arboleda de maravilla, las islas son verdes, las yerbas crecen como en Andalucía en Abril. Es tal el cantar de los pajaritos que el hombre jamás querría partir de aquí. Hay bandadas de papagayos que oscurecen el sol y aves y pajarillos tan diversos de los nuestro que es maravilla. Por su parte esta gente es muy mansa y muy temerosa, desnuda anda, como he dicho, sin armas y sin ley. Tienen el habla más linda del mundo; siempre con una sonrisa. Aman a sus prójimos como a sí mismos.⁸² (POSSE, 2017, p. 206).

⁸² Tradução de Vera Mourão: É um maravilhoso bosque, as ilhas são verdes, as plantas crescem como na Andaluzia em abril. É tal o cantar dos passarinhos que o homem jamais queria partir daqui. Há grandes bandos de papagaios que obscurecem o sol e aves e passarinhos tão diferentes dos nossos que é maravilhoso. Por sua vez, esta gente é muito mansa e medrosa, anda nua, como já

Na diegese do romance, diante dessa descrição paródica do *Diário* apresentada pelo navegador, a rainha Isabel ficou comovida e, assim, foi conquistada por essa missão do Paraíso. Com relação ao experimentalismo com a linguagem utilizada por Posse no romance, Milton afirma:

A narrativa do romance de Posse é *fala* plena de fatos e feitos de linguagem. Exige desmontagem e remontagem, por parte do leitor, das circunstâncias e figuras históricas e literárias, dos textos e sobretxtos, reais e ficcionais, que envolvem a trama novelesca. A sua composição é paródica, opera com a inversão de sentidos de textos, autores e de todo um programa cultural que foi imposto ao continente, tecendo assim a crítica, da qual sobressai a visão burlesca da história de Colombo e da América. (MILTON, 1992, p. 178).

Sobre essa afirmação, ressaltamos que *Los perros del paraíso* apresenta diversos exemplos em que os recursos de paródia, carnavalização, intertextualidade e ironia podem ser sublinhados. Ao longo da diegese, o autor utiliza tais recursos justamente para enaltecer a sua crítica referente à história de Colombo durante o período de colonização da América. Sendo assim, esses recursos aparecem de maneira ampla, exigindo uma leitura atenta do leitor para relacionar o que o autor está distorcendo ou criticando na elaboração discursiva paródica ficcional.

O corpo textual da obra, desse modo, é formado por cinco epígrafes, visto que três delas foram retiradas de outros autores e duas foram criadas pelo próprio autor, porém todas de uma fonte já existente. Os recursos desconstrucionistas, dentre eles a paródia, a carnavalização, a intertextualidade, a polifonia e o dialogismo, propõem um discurso que potencialize uma releitura desconstrucionista do passado. Milton (1992, p. 158) afirma que o relato de Posse

[...] empreende um passeio lúdico pelos acontecimentos e personalidades históricos que, com anterioridade ao descobrimento, montaram num imaginário medieval-renascentista a ideia de um mundo fabuloso e depois inventaram o seu referente palpável: o continente americano.

disse: sem armas e sem lei. Tem a fala mais linda do mundo, sempre com um sorriso. Eles amam seu próximo como a si mesmos.

É possível exemplificar o experimentalismo para a condição do próprio descobridor-invasor Cristóvão Colombo, identificado em *Los perros del paraíso* como uma espécie de anfíbio:

*Fue entonces cuando pudo enterarse del secreto que hasta entonces sólo conocía Susana Fontanarrosa y que Colón había ocultado siempre tras la densa malla de sus calcetines: entre el segundo y tercer dedo de cada pie había una membranita unitiva, como la de los patos y otros animales de ambiente acuático-terrestre. El Almirante era palmípedo y – ya no cabían dudas: preferencialmente anfibio.*⁸³ (POSSE, 2017, p. 214-215).

Quanto à desconstrução que se opera no romance com relação à figura consagrada de Colombo na historiografia como o sujeito que trouxe a modernidade e a salvação ao “Novo Mundo”, desde o início da obra, a personagem aparece com uma personalidade diferente daquela esperada pelos reis Fernando e Isabel. Na diegese, o narrador mescla traços específicos de personagens de tempos diferentes, apresentando, assim, uma relação anacrônica dos pensamentos dessas personagens com a teoria de Nietzsche, com o capitalismo e com o nazismo, distorcendo, inclusive, a imagem do próprio Cristóvão Colombo.

Segundo Milton (1992, p. 159), “o romance opera com a paródia em tríplice vertente: na caracterização da Espanha do descobrimento, na confecção do retrato de Cristóvão Colombo e na elaboração da imagem europeia do Novo Mundo”. A autora reforça que,

[...] evidentemente a paródia se estabelece sobre os discursos históricos que relatam e descrevem fatos e figuras ligados à época sobre a qual o romance opera, e tem como proposta estética revirar interpretações, sugerir facetas, mostrar um avesso que as fontes documentais, atentas ao verismo, não poderiam cobrir. (MILTON, 1992, p. 159).

Confirma-se, na pesquisa de Milton (1992), aquilo que Aínsa (1991) aponta como o núcleo mesmo da escrita crítica do novo romance histórico Latino-americano: o desconstrucionismo operado por meio da paródia.

⁸³ Tradução de Vera Mourão: Foi então que se pôde inteirar do segredo que até então só era conhecido por Susana Fontanarrosa e que Colombo tinha escondido atrás da grossa malha de suas meias: entre o segundo e o terceiro dedo de cada pé havia uma membranzinha de ligação como a dos patos e outros animais de ambiente aquático-terrestre. O almirante era palmípede e – já não cabiam dúvidas – preferentemente anfíbio.

Na obra de Abel Posse, ocorre, também, a desconstrução da personagem da rainha Isabel, visto que, na historiografia, ela é apresentada como um símbolo de pureza e sua imagem, inspiradora de fé e bondade, auxilia nas conquistas da Espanha. Com o tom carnavalesco utilizado pelo autor, Isabel é colocada na posição de uma mulher libertina, que esbanja sexualidade e erotismo.

Na primeira parte da obra, o narrador descreve que a Europa está passando por uma crise. O homem se sente aprisionado visto que, “*entonces radeaba el mundo, sin aire de vida. Abuso de agonía, hartura de muerte.*”⁸⁴ (POSSE, 2017, p. 11). Por esse motivo, a primeira parte é nomeada “*Aire*”. O narrador emprega na figura de uma mulher, curiosamente Isabel, a questão do elemento ar. Em um viés contrário da história oficial, a personagem é descrita como uma menina que está sendo sufocada por seus desejos sexuais. O discurso romanesco ratifica como esses desejos estão fazendo com que ela seja tomada pela loucura: “*Ni el viento frío de septiembre, que ya soplabá, la calmaba.*”⁸⁵ (POSSE, 2017, p. 45).

A personagem, nesse ímpeto de desejos, busca pela sua mãe para conversar com ela sobre suas vontades, a qual lhe aconselhou: “*Hija mía, mata como puedas la fiera del deseo. El deseo es la esencia del Mal. Vive. Uno sólo se arrepiente de lo que no hizo. Mata, antes que te maten en vida.*”⁸⁶ (POSSE, 2017, p. 46). Vencida por seus desejos, Isabel manteve relação antes de seu casamento com Fernando, contrariando os princípios estabelecidos pela igreja católica. Vale ressaltar que a personagem, em nenhum momento, aparece submissa a Fernando; é ela quem tem domínio sobre a relação do casal.

Ao apresentar a imagem da personagem da rainha Isabel erotizada e sensual, o narrador tem como intenção distorcer o viés estabelecido pela historiografia. Ou seja, propõe-se a quebra da imagem de que Isabel é uma figura referência de princípios religiosos. Ressalta-se no discurso ficcional a imagem de uma rainha que tinha os seus desejos sexuais descontrolados e que não seguia os paradigmas atestados pela igreja. Diante disso, evidencia-se, novamente, as características do novo romance histórico na obra: a impugnação das versões oficializadas do

⁸⁴ Tradução de Vera Mourão: O mundo então ofegava, sem ar de vida. Abuso de agonia, fartura de morte.

⁸⁵ Tradução de Vera Mourão: Nem o vento frio de setembro, que já assoprava, a acalmava.

⁸⁶ Tradução de Vera Mourão: Minha filha, mate a fera do desejo como puder. O desejo é a essência do Mal. Viva. Só nos arrependemos do que não fizemos. Mate, antes que te matem em vida.

passado, pela distorção consciente dos fatos, e, também a ruptura das imagens cristalizadas dos heróis do passado.

Sobre esse viés que o romance apresenta a rainha, Machado (2013, p. 87) ressalta: “Além de ser esse sujeito erotizado medieval, Isabel aprecia isso com carícias feitas a si mesma e ao contemplar o próprio corpo em uma posição que sugere o ato sexual”. Esse olhar crítico do narrador desconstrói a espiritualidade cristã que dominava durante o período da idade média, tendo em vista que essa espiritualidade concedeu maior poder ao clero espanhol.

A rainha Isabel, ficcionalizada por Posse, tinha seu comportamento reprovado pelas monjas, pois elas a reprendiam dizendo: “*¡Niña! ¡Niña!! Mire si la princesa debe andar así!*”⁸⁷ (POSSE, 2017, p. 16). Ou seja, Abel Posse apresenta uma Isabel que não se encaixava ao padrão estimulado pela sociedade daquele período.

Publicado em 1983, ano em que ocorreu o final da última ditadura vivida na Argentina no século XX, *Los perros del paraíso* apresenta algumas características semelhantes a esse período. Os soberanos católicos, Isabel e Fernando, possuem algumas atitudes de repressão que podem estar relacionadas ao período político em que a Argentina estava vivenciando no momento da escrita da obra. Seymour Menton (1993) realiza alguns estudos sobre a obra de Posse. Para ele, o autor do romance denuncia a situação do regime militar implantado na Argentina. Segundo o crítico estadunidense, desde a escolha do título, o autor já realiza essa denúncia, pois

*[...] el título en sí es irónico puesto que los perros, como el Cancerbero mitológico de las tres cabezas, se retratan normalmente como los guardianes de la entrada al infierno. Mientras Cristóbal Colón identifica la desembocadura del río Orinoco con el Paraíso bíblico, para los indios la llegada de Colón y los españoles representa la conversión del “Paraíso” en el infierno. En cambio, mientras los mastines bravos de los españoles despedazan a los indios, la penúltima página de la novela describe con un toque final irónico y antiimperialista la invasión-revuelta de “centenares de perrillos del Paraíso”, que parecen representar la potencia revolucionaria de los indios y mestizos oprimidos. [...] Sin embargo, la novela termina con una nota pesimista: los “perrillos del Paraíso” rebeldes controlan la ciudad por sólo una hora antes de retirarse.*⁸⁸ (MENTON, 1993, p. 104-105).

⁸⁷ Tradução de Vera Mourão: Menina! Menina!! Veja só se uma princesa pode andar assim!

⁸⁸ Nossa tradução: O título, em si, é irônico, posto que os cães, como o Cancerbero mitológico das três cabeças, são retratados, normalmente, como os guardiões da entrada ao inferno. Enquanto isso, Cristóvão Colombo identifica a desembocadura do rio Orinoco com o Paraíso bíblico; para os índios, a chegada de Colombo e dos espanhóis representa a conversão do “Paraíso” no Inferno. No entanto, enquanto os mastins bravos dos espanhóis despedaçam os índios, a penúltima página do romance

Diante dessa reflexão, ponderamos que essa rebelião mal sucedida pode estar relacionada aos diversos movimentos guerrilheiros que ocorreram na Argentina, tendo em vista que vários indivíduos foram silenciados pela repressão oficial e militar daquele governo.

Xavier (2010, p. 61) ressalta a distorção consciente da história por meio do discurso na obra de Posse, visto que o autor se apropria de alguns recursos que contribuem para essa distorção, seja por meio de exageros, seja por conta de anacronismos e omissões, da paródia ou da carvavalização. Um dos exemplos de anacronismo que pode ser sublinhado no romance é no momento em que a expedição de Cristóvão Colombo inicia uma viagem que iria durar dez anos, porém, no decorrer da narrativa, o leitor atento observa que as quatro viagens do Almirante acabam, no relato ficcional, fundindo-se em uma só, como podemos observar no seguinte trecho na obra:

Por la rajadura del velo espacio-temporal empezaron a deslizarse seres, naves, escenas humanas, que el Almirante tuvo, como visionario que era, que aceptar sin tratar de buscar explicaciones que excederían las modestas posibilidades de la época. Le fue posible pasar del puente de la Santa María al de la Mariágalante (que zarparía en 1493 al frente de una flota de quince naos grandes y varias menores), y al de la Vaqueños y a La Vizcanía (1502).⁸⁹ (POSSE, 2017, p. 182).

Esse é um recurso que sublinha uma realidade que não foi vivenciada pelos protagonistas na história oficial. Com relação a outras personagens da obra, valemos dos estudos de Xavier para apontar algumas particularidades desses seres ficcionais que habitam a escrita de *Los perros del paraíso*. Sobre as personagens anacrônicas utilizadas na narrativa, Xavier (2010, p. 65) comenta sobre o fato de que

descreve, com um toque final irônico e anti-imperialista, a invasão-revolta de “centenas de cãesinhos do Paraíso”, que parecem representar a potência revolucionária dos índios e mestiços oprimidos. [...] Contudo, o romance termina com uma nota pessimista: os “cãesinhos do Paraíso” rebeldes controlam a cidade por somente uma hora, antes de se retirarem.

⁸⁹ Tradução de Vera Mourão: Pela frincha do véu espaço-temporal começaram a deslizar seres, naves, cenas humanas, que o Almirante teve, como visionário que era, de aceitar sem tentar procurar explicações que excederiam as modestas possibilidades da época. Foi-lhe possível passar do tombadilho da *Santa María* da *Mariágalante* (que zarparia em 1493 à frente de uma frota de quinze naus grandes e várias menores), e ao da *Vaqueños* ao da *La vizcaína* (1502).

Nas caravelas de Abel Posse, o embarque de ilustres *lansquenetes*, anacrônicos representantes da modernidade ocidental: o cego Osberg de Ocampo; Todorov; Ulrico Nietz e Swedenborg. Referências a Borges e sua relação com a escritora argentina Victoria Ocampo, fundadora da revista literária *Sur* e primeira a alertar sobre a importância dos escritos de Borges, Tzvetan Todorov, Nietzsche e Emanuel Swedenborg, respectivamente. Os dois últimos soldados acompanham Colombo por todo o tempo que permanecem no suposto Paraíso, sendo que Ulrico apareceu na vida do Almirante quando ele ainda era criança.

Em outro excerto, é possível perceber a intertextualidade com a escrita do filósofo alemão:

*El lansquenete Ulrico Nietz llegó al vico de Olivella buscando una fuente para renovar el agua, de su cantimplora. Deserdor de guerras perdidas por entusiastas conductores. Fatigado de las desdichas del pensamiento abstracto y de sus peligrosos abismos. Amenazado por las razones teológicas y de las tiranias del monoteísmo judeocristiano con sus bandas predicadores armados. Vagabundeando siempre hacia el Sur había alcanzado, por fin, las tierras soleadas donde florece el limonero.*⁹⁰ (POSSE, 2017, p. 11).

Para que tenhamos algumas breves informações, vejamos, segundo comenta Langner (2018), que Swedenborg nasceu no ano de 1688, na Suécia, e morreu em 1772, com 85 anos, na Suécia. Filho de um luterano, foi ensinado a seguir a religião luterana, porém, não acreditava nos princípios estabelecidos pela igreja, em que o indivíduo era salvo pela graça. Em seu pensamento, o indivíduo era salvo por suas atitudes, ou seja, por suas ações. Swedenborg foi engenheiro de Carlos XII, estudou artes da carpintaria em Londres, trabalhou de tipógrafo e fabricante de instrumentos. Além disso, foi senador do reino e com 55 anos já tinha feito a publicação de diversos textos sobre Anatomia, Geometria e Mineralogia.

Corroborando os estudos já mencionados sobre essa personagem, Emerson (1960) afirma que, em 1743, Swedenborg recebe uma revelação vinda de Jesus, a qual lhe atribui a missão de estudar as escrituras, visitar o outro mundo (mundo dos espíritos) e, com isso, fazer uma renovação na igreja. Dessa forma, essa personagem anacrônica é vista com bons olhos por Posse, o que explica o fato de

⁹⁰ Tradução de Vera Mourão: O mercenário Ulrico Nietz chegou ao Beco de l'Ovivella procurando uma fonte para renovar a água de seu cantil. Desertor de guerras perdidas por dirigentes entusiastas. Fatigado das desditas do pensamento abstrato e seus perigosos abismos. Ameaçado pelas razões teológicas e as tiranias do monoteísmo judeu-cristão com seus bandos de pregadores armados. Vagabundeando sempre para o Sul, alcançou finalmente as terras ensolaradas onde floresce o limoeiro.

que Swedenborg apareça acompanhado de Colombo e ambos acreditem estar no paraíso, visto que “a personagem mística atua como uma espécie de mentor espiritual do Almirante, fazendo-o perceber cada sinal profético das supostas terras da eternidade.” (XAVIER, 2010, p. 64).

Segundo Borges (1985, p. 23), “esse outro mundo defendido por Swedenborg fala dos gozos carnis nos céus e nos infernos do outro mundo e diz que são muito mais intensos que os daqui.” Passa a ser possível, então, que, nesse “outro mundo”, tudo é mais intenso, segundo a personagem. Durante o diálogo da personagem com o navegador, vemos que Swedenborg convence-o de que estavam no paraíso e os que habitavam no céu viviam nus. Vejamos a partir do trecho a seguir um dos momentos em que ele afirma com convicção: “- *Los que habitan en lo recôndito del cielo están desnudos, pues han morado siempre en inocencia y lo que a este estado corresponde es la desnudez.*”⁹¹ (POSSE, 2017, p. 209). Evidencia-se, assim, como a personagem utiliza argumentos convincentes sobre o fato de estarem mesmo no paraíso.

Sobre essas teorias, Swedenborg, no romance, conversa com a personagem padre Buil. Durante essa interação, o padre faz uma crítica referente aos indígenas; o soldado permanece tranquilo, porém, rebate a crítica do padre com a seguinte resposta:

*En cuanto a los caníbales que castran, engordan y devoran a los taínos, que son la belleza, aspiran a reencarnarse con sus formas perfectas y atractivas. Prefieren los testículos, es verdad, y los asan y comen como manjar, porque presienten en ellos el origen de la simiente de perfección. ¿No devora el católico al Cristo hecho hostia para aprehenderlo junto al corazón, en su entraña? ¡Hemos visto mucho católico repulsivamente goloso de Dios! ¿No es verdad?*⁹² (POSSE, 2017, p. 218).

Sendo assim, “essas e outras afirmações do soldado Swedenborg causaram enorme reprovação do clero atuante no romance de Posse.” (XAVIER, 2010, p. 65). Diante dessa afirmação, ao lermos o romance, observamos que Colombo estava de

⁹¹ Tradução de Vera Mourão: - Os que habitam o recôndito do céu estão nus, pois sempre moravam na inocência e a nudez corresponde a este estado.

⁹² Tradução de Vera Mourão: E quanto aos canibais que castram, engordam e devoram os tainos, que são a beleza, aspiram a se reencarnar com suas formas perfeitas e atraentes. Preferem os testículos, realmente, e os assam e comem como um manjar, porque neles pressentem a origem da semente da perfeição. O católico devora o Cristo feito hóstia para aprendê-lo junto ao coração, em suas entranhas. Temos visto muito católico repulsivamente guloso de Deus! Não é verdade?

acordo com as ideias apresentadas pelo soldado. Por esse motivo, e por acreditar estar no paraíso, pediu que todos retirassem as roupas e permanecessem nus, “*¡Ponerse desnudos! ¡Todos desnudos! [...] Cesó el pecado. Que cese la ropa.*”⁹³ (POSSE, 2017, p. 219). Com essa situação, todos os sacerdotes ficaram constrangidos e o padre Buil decidiu deixar o paraíso. Colombo continua nesse “Novo Mundo”, seguindo a teologia de Swedenborg.

Outra personagem anacrônica que aparece no romance é o soldado Ulrico Nietz, que se posiciona contrário às ideias apresentadas pelo soldado Swedenborg e é uma figura militar perigosa. Na obra, ele é um conhecido de Colombo que apareceu para salvá-lo no momento em que o menino Colombo apanha de seus familiares por escolher a carreira de navegante. “– *Coraje, muchacho. Todo lo que no te mata te hará más fuerte.*”⁹⁴ (POSSE, 2017, p. 25). O breve excerto corresponde à voz da personagem e a uma das suas participações via discurso direto, observada na diegese de *Los perros del paraíso*. Sendo assim, “devido à presença de muitas citações intertextuais dos aforismos de Nietzsche, o filósofo alemão tem sua presença anacrônica marcada no romance.” (XAVIER, 2010, p. 66). No paraíso, estão Colombo e Ulrico, juntos a desfrutarem da “plena nudez”. Nesse espaço, o soldado tem a oportunidade de colocar em prática todas suas ideias filosóficas, evidenciando que, nesse lugar, não há a existência de Deus.

Por outro lado, em linhas gerais, são também várias as personagens históricas que aparecem na obra. Dentre elas, reforçamos o aparecimento das seguintes: o Imperador Carlos V, o rei Henrique IV (o impotente), sua ilegítima filha (a Beltraneja), Beatriz de Bobadilla e outros.

O narrador da obra destaca-se por ser heterodiegético, uma perspectiva que organiza a narrativa e realiza comentários críticos durante a escrita. Percebemos que o narrador tece comentários críticos sobre todos os escritores anteriores, como no seguinte trecho: “[I]os cronistas no retienen el texto de aquella proclama; como siempre, captan lo fácil”⁹⁵ (POSSE, 2017, p. 49).

Ao questionar a história oficial, o narrador afirma que as escritas oficiais não conseguiram descrever tudo o que ocorreu nesse período do “descobrimento”: “[I]o

⁹³ Tradução de Vera Mourão: - Despir-se! Todos nus! [...] Acabou o pecado. Que acabe a roupa.

⁹⁴ Tradução de Vera Mourão: - Coragem, rapaz. Tudo o que não te mata torna-te mais forte.

⁹⁵ Tradução de Vera Mourão: Os cronistas não conseguem reter o texto daquela proclama; como sempre, captam o fácil.

ocurrido a partir de entonces, en aquellas cuatro jornadas anteriores al matrimonio por lo civil, no ha sido detallado por la crónica. Los testigos juramentados, los SS, no dejaron traslucir detalles⁹⁶ (POSSE, 2017, p. 55). São esses momentos na narrativa nos quais a metaficção ganha destaque.

No decorrer da pesquisa de Xavier (2010), a autora afirma que *Los perros de paraíso* se classifica na modalidade do novo romance histórico. Durante nossa análise, conseguimos comprovar, através de alguns fragmentos da narrativa, essa afirmação da autora, vejamos a seguir:

Anfibología elemental. 10 de setiembre. Palabra del Almirante a sus oficiales: Nada peor que el olvido. Y los hombres olvidaron su naturaleza anfibia, incluidos los marinos. ¿No estudiaron sus pies, sus manos de palmípedos sin membrana? ¿Las nalgas como romos restos de perdidas aletas dorsales? ¿No saben ver la evidencia?⁹⁷ (POSSE, 2017, p. 168).

A obra apresenta o teor desconstrucionista no momento em que a personagem Colombo afirma a seus oficiais que, realmente, pertenciam à família dos anfíbios. O viés paródico exemplica, como outras passagens já mencionadas, o motivo de a narrativa poder ser circunscrita à modalidade apontada por Xavier, tendo em vista que a personagem ironiza o fato de não terem visto antes que eram anfíbios. Não à toa que Posse utiliza desses recursos desconstrucionistas em sua obra.

Diante disso, outro recurso dessa modalidade que ela evidencia na obra é a intertextualidade. Sobre esse recurso, Genette (2005) faz algumas observações com relação a uma das possibilidades de relações entre os textos: a hipertextualidade. Segundo ele,

[...] a hipertextualidade, à sua maneira, é o domínio da bricolagem. [...] a arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se mistura com uma

⁹⁶ Tradução de Vera Mourão: O que ocorreu a partir de então, naquelas quatro jornadas anteriores ao casamento civil, não foi detalhado pela Crônica. Os testemunhos juramentados, dos SS, não deixaram transparecer os pormenores.

⁹⁷ Tradução de Vera Mourão: Anfibologia elemental. 10 de setembro. Palavra do Almirante a seus oficiais: Nada pior que o esquecimento. E os homens esqueceram sua natureza anfíbia, inclusive os marinheiros. Não estudaram seus pés, suas mãos de palmípedes sem membranas? As ancas como chatos restos de perdidas barbatanas dorsais? Não sabem ver a evidência?

estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos copresentes dá sabor ao conjunto. (GENETTE, 2005, p. 91).

Pautando-se, como podemos inferir, nessas discussões de ordem crítica que tomam a diegese a partir de sua natureza palimpsestual, Xavier (2010) classifica a narrativa de Posse como um texto de “segunda-mão”. A autora afirma que a obra “tem variados hipotextos de diferentes épocas e autores: além dos relatos oficiais dos cronistas reais, cartas e os diários de bordo do Almirante.” (XAVIER, 2010, p. 79). Outra intertextualidade que identificamos durante a leitura do romance é a referência que o autor faz sobre a Bíblia Sagrada; dentre os trechos citados temos o seguinte:

*Luminosa, te inviste,
la gloria del Señor
Sobre ti
el Señor es lámpara*
(Isaías, 60, I y II)⁹⁸ (POSSE, 2017, p. 173).

Para finalizar os exemplos de intertextualidade de outros textos presentes na obra de Abel Posse, temos a referência da obra *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier. Segundo o narrador de *Los perros del paraíso*, Carpentier estava equivocado em pensar que Isabel e Colombo tiveram uma relação amorosa, pois, para ele, esse envolvimento seria impossível, pois ambos pertenciam a classes diferentes. Vejamos a relação com essa obra no seguinte trecho:

*Ante ella, la reina, su carne se retrajo sin posibilidad de movimiento alguno. (Por eso yerra el gran Alejo Carpentier cuando supone una unión sexual, completa y libre, entre el navegante y la soberana. La noble voluntad democratizadora lleva a Carpentier a ese excusable error. Pero es absolutamente irreal. La intimidación del plebeyo fue total en el aspecto físico. Total, en cambio, fue su descaro metafísico y así alcanzó la liberación del panorgasmo).*⁹⁹ (POSSE, 2017, p. 123).

⁹⁸ Tradução de Vera Mourão: “Luminosa, te investe, a glória do senhor, Sobre tí o Senhor é lâmpada.” (Isaías, 60, 1 e 2).

⁹⁹ Tradução de Vera Mourão: Diante dela, a Rainha, sua carne se retraiu sem possibilidade de qualquer movimento. (Por isso se engana o grande Alejo Carpentier quando supõe uma união sexual, completa e livre, entre o navegador e a Soberana. A enorme vontade democratizadora leva Carpentier a esse erro desculpável. Contudo, é absolutamente irreal. A intimidação do plebeu foi total no aspecto físico. Total, em contrapartida, foi seu descaramento metafísico, e assim atingiu a liberação do “pan-orgasmo”).

Uma das características estabelecidas por Menton (1993), referente ao novo romance histórico, diz respeito à presença de conceitos bakhtinianos, seja paródia, carnavalização, dialogia, heteroglossia ou ironia. Sendo assim, a partir da leitura da obra *Los perros del paraíso*, e também de alguns textos que apresentam a análise dessa obra, reconhecemos que, nesse relato, há a presença desses conceitos ao longo de toda a diegese. Sobre a escrita carnavalesca de Posse, Menton (1993) já apregoava:

*Que un argentino haya escrito una novela acerca de Cristóbal Colón, quien se asocia más con la historia del Caribe, durante un periodo en el que sus compatriotas estaban investigando con actitud revisionista la historia nacional dentro del contexto de la dictadura militar de 1976-1983 puede parecer un acto escapista y hasta antipatriótico, pero está totalmente armonizado con el carácter irónico, dialógico, carnavalesco – en fin, bajtiniano – del texto.*¹⁰⁰ (MENTON, 1983, p. 102-103).

Sendo assim, o crítico ressalta que, na escrita de Abel Posse, ocorre o aparecimento desses recursos bakhtinianos, típicos dos novos romances históricos latino-americanos. Vale destacar que o romancista argentino carnavaliza personagens e acontecimentos, além de dar destaque para o uso da heteroglossia, diante dos diferentes falares que revelam a procedência das personagens de diferentes extratos sociais da época e da multiplicidade de vozes que figuram na narrativa, expressando-se livres das amarras do narrador, em um discurso dialógico e polifônico que permite expor a existência de diferentes ideologias, como as das personagens Osberg de Ocampo; Todorov; Ulrico Nietz e Swedenborg, bastante contraditórias entre si. O riso e a ironia também se fazem presentes no romance de Abel Posse, fato que confirma a sua classificação na modalidade acima afirmada pelo pesquisador estadunidense, em conformidade com os brasileiros Milton (1992), Xavier (2010), Esteves (2010), Machado (2013), Fleck (2017), entre outros.

Após essas afirmações que confirmam que, no romance destacado, ocorre um discurso irônico, paródico, carnavalizado, polifônico, observamos o seguinte trecho da obra, que demonstra o discurso carnavalesco, apresentando os

¹⁰⁰ Nossa tradução: Que um argentino tenha escrito um romance sobre Cristóvão Colombo que se associa mais com a história do Caribe, durante um período em que seus compatriotas estavam investigando, com atitude revisionista, a história nacional no contexto da ditadura militar de 1976-1983, pode parecer um ato escapista e até antipatriótico; porém, está totalmente harmonizado com o caráter irônico, dialógico e carnavalesco — enfim, bakhtiniano — do texto.

conquistadores como deuses, que chegaram montados em cavalos e com armaduras de metal. Com um discurso totalmente baseado no humor e no sarcasmo, os autóctones descrevem uma versão antagônica do viés apresentado pela história oficial:

*¡Oh, son seres maravillosos, los que llegan! Hijos de la mutación. — ¡Generosos! Una infinita bondad los desgarran: se quitarán el pan de la boca para saciar el hambre de nuestros hijos. Sé que un dios humano les manda amar al otro como a sí mismo. Serán incapaces de traernos muerte: detestan la guerra. Respetarán nuestras mujeres. [...] Si ven a un herido, le besan la llaga y lo curan. Alimentan gratuitamente al hambriento. Guían al ciego. Odian las riquezas porque en ellas ven trampas de los tzitzimines, los diablos.*¹⁰¹ (POSSE, 2017, p. 125).

Sendo assim, esse discurso irônico dá oportunidade ao leitor para identificar nele a paródia do discurso religioso/judaico cristão que projetou essas imagens exaltadoras dos sujeitos praticantes dessa crença, aqui descrita em tom crítico, jocoso e irônico, para que o leitor possa, também, criar paralelos entre essas imagens e os acontecimentos ocorridos durante a conquista da América, efetuada, justamente pelos que se declaravam cristãos. Desse modo, com a imaginação, obtemos outras possibilidades de compreensão da história. Além de se tornar uma leitura divertida e prazerosa, devemos considerar que “o riso, o burlesco, o sarcástico, ao mesmo tempo em que negam, também afirmam.” (XAVIER, 2010, p. 84).

Outro ponto que observamos na obra é a presença de alguns argumentos cheios de contradição. A personagem rainha Isabel aparece na narrativa como alguém que financia a viagem de Colombo; em alguns momentos, podemos identificar que ela se posiciona totalmente a favor dessa missão. Porém, no mesmo momento, ela aparece no romance como a principal comandante do período de Inquisição. Tal afirmação pode ser constatada a partir do seguinte trecho da obra:

¹⁰¹ Tradução de Vera Mourão: - Oh, são seres maravilhosos, os que chegam! Filhos da mutação. Generosos! Uma infinita bondade os dilacera: tiram o pão da boca para saciar a fome de nossos filhos. Sei que seu deus humano os manda amar um ao outro como a si mesmo. Serão incapazes de nos trazer morte; detestam a guerra. Respeitarão nossas mulheres [...] Se veem um ferido, beijam-lhe a chaga e o curam. Alimentam o faminto gratuitamente. Guiam o cego. Odeiam as riquezas porque vêem nelas armadilhas dos tzitzimines, os diabos.

[...] es necesario matar lo más ligero posible para que el alma del condenado salga del cuerpo con la mayor seguridad de salvarse. Eso sí: sed hospitalarios y caritativos con los viandantes Isabel leía las *Instrucciones* para la Santa Hermandad. Firmó con decisión.¹⁰² (POSSE, 2017, p. 85-86).

Partimos do pressuposto de que essa narrativa pertence à modalidade do novo romance histórico, e, assim, destacamos, também, a existência de mais uma característica dessa modalidade na obra destacada. Ao observar o trecho a seguir, observamos que Posse apresenta a inversão de vozes/discursos, ou seja, a inversão dos fatos e, com isso, a distorção da história:

– *¿Vale la pena invadir las tierras de los pálidos? – preguntó Huamán, escéptico, al tecuhtli de Tlatelolco.*
 – *Se pueden conquistar esas tierras, dominarlas – dijo el tecuhtli como si no lo hubiese escuchado. Huamán ya sabía que querían veinte o treinta mil de aquellos brutos pálidos para inaugurar, en el año azteca 219, el tempo de Huitzilopochtli y conjurar el drama de la anemia solar. Una sola es la sangre del mundo, de la fiesta, del hombre o del dios.*¹⁰³ (POSSE, 2017, p. 35).

Entende-se, assim, que essa narrativa apresenta outra possibilidade para o leitor de imaginar o passado. Na versão de Posse, os indígenas aparecem na posição de descobridores e conquistadores. No trecho a seguir, podemos observar o discurso carnavalesco e dialógico que o autor utiliza, ao colocar os astecas como os protagonistas da história:

*Blanquecinos barbudos, robustos y cartones. Más de una vez, persiguiendo atunes – indestructibles minoristas – habían naufragado en el mar caliente o desembarcado en las islas hasta que pudieron cargar agua, juntar frutas y volver hacia el mar frío.*¹⁰⁴ (POSSE, 2017, p. 35).

¹⁰² Tradução de Vera Mourão: É necessário matar o mais rápido possível para que a alma do condenado saia do corpo com maior segurança de salvação. Isso sim: sede hospitaleiros e caridosos com os viajantes. Isabel lia as Instruções para a Santa Irmandade. Assinou com decisão.

¹⁰³ Tradução de Vera Mourão: – Vale a pena invadir as terras dos pálidos? – perguntou Huamán, cético, ao *tecuhtli* de Tlatelouco. – Podemos conquistar essas terras, dominá-las – disse o *tecuhtli* como se não o tivesse escutado. Huamán já sabia que queriam vinte ou trinta mil daqueles bárbaros pálidos para inaugurar, no ano asteca 219, o tempo de *Huitzilopochtli* e conjurar o drama de anemia solar. “O sangue do mundo é um só, da fera, do homem ou de deus”.

¹⁰⁴ Tradução de Vera Mourão: Branquicelas barbudos, robustos e atarracados. Mais de uma vez, perseguindo atuns-minorias indestrutíveis – tinham naufragado no mar quente ou desembarcado nas ilhas até conseguirem fazer carregamento de água, juntar frutas e voltar ao mar frio.

A partir desse fragmento, passa a ficar mais evidente como Posse apresenta um viés irônico e carnavalesco para realizar essa inversão e dar a oportunidade aos indivíduos silenciados narrarem a história a partir de suas vivências. Diante disso, salientamos, ainda, partindo do trecho destacado a seguir, o sarcasmo presente no discurso utilizado pelo autor ao tratar sobre Colombo:

Un rayo del temporal de enero había quemado su extremo, justo donde iría la cofa, al final del galope (el lugar que abrazaría Rodrigo de Triana, gritando ¡Tierra! ¡Tierra! Y creyendo que cobraría los cien mil maravedíes que Colón, el astuto, se tragaría diciendo que le estaba viendo ya desde la noche anterior.¹⁰⁵ (POSSE, 2017, p. 26).

A intertextualidade evidente com os registros do *Diário de bordo* (1492-1493) – que mencionam “*esta tierra vido primero un marinero que se dezía Rodrigo de Triana, puesto que el Almirante, a las diez de la noche, [...], vio lumbre; aunque fue cosa tan çerrada que no quiso afirmar que fuese tierra*¹⁰⁶ (VARELA, 1986, p. 60) – deixa transparecer, nesse fragmento do romance, a inversão sistemática e proposital dos registros “oficiais” e desmascara a inconcebível proeza de Colombo de poder haver visto terra antes do marinheiro Triana para garantir a si o prêmio outorgado pelos reis católicos a quem primeiro visse terras incógnitas na rota de Colombo às Índias.

Em outra passagem do relato, é possível vislumbrar ainda o discurso irônico na menção a Cristóvão Colombo no romance, questionando-se a versão da história tradicional, ao se ironizar o fato de a personagem estar convencida de que as terras americanas já seriam suas. Novamente, ocorre uma intertextualidade com argumentos já ditos pela história tradicional, porém, a ironia traz uma crítica sobre a imagem da personagem:

La voz del mar susurraba en verso. Lo llamaba. Clarísimamente escandía: - Coo – lón; Cooo-lón; El mar decía Coo-lom-bó. No decía claro (en español): ‘Cooo-lón’ El ‘lón’ de una forma seca y rápida,

¹⁰⁵ Tradução de Vera Mourão: Um raio temporal de janeiro queimara sua ponta justamente onde ficaria a plataforma, no extremo superior (o lugar em que abraçaria Rodrigo de Triana, ao gritar: ‘Terra! Terra!’ e acreditando que cobraria os cem mil maravedis que Colombo, o esperto, engoliria dizendo que já a estava vendo desde a noite anterior).

¹⁰⁶ Nossa tradução: Esta terra veio primeiro um marinheiro que se dizia Rodrigo de Triana, pois o Almirante, às dez da noite, viu um incêncio. Mas foi uma coisa tão rápida que não quis afirmar que fosse terra.

*diríase autoritária. O como quien pronuncia la última palabra amenazado de estornudo.*¹⁰⁷ (POSSE, 2017, p. 20).

Vale ressaltar que esse fragmento permite exemplificar o jogo linguístico, o experimentalismo, ao mencionar que o mar o chamava como alguém que pronuncia a palavra ameaçado de um espirro. Notamos que o autor comenta sobre a personagem, com tom irônico e sarcástico. Sobre a representação da personagem na narrativa, Milton (1992) afirma que o discurso romanesco “[...] satiriza seus aspectos comumente aceitos da [biografia do Almirante], fazendo o Colombo novelesco um genovês e um judeu”. (MILTON, 1992, p. 161).

Observamos, também, o momento em que Posse utiliza o recurso da carnavalização para inverter a imagem da historiografia sobre a personagem, ou seja, a linguagem utilizada pelo autor subverte a história oficial ao configurar o marinheiro como um ser humano que possui sentimentos, seja medo, seja temor. Isso fica bem claro quando o relato mostra que ele tem uma incontinência urinária.

Vejamos no trecho a seguir: “*Se aflojaron las rodillas. Comprendió que, como decía, elegantemente su tío Bavarello, ‘se les habían soltado los riñones’. La caparazón de tortuga se llenaba de líquido caliente, triste.*”¹⁰⁸ (POSSE, 2017, p. 104). Os recursos utilizados geram a dessacralização do herói, tendo em vista que ele passa a ser humanizado por tais procedimentos discursivos. Outro excerto em que pode ser ratificada a humanização da personagem é o momento em que Cristóvão, aos nove anos, após a sua comunhão, roubou um alfabeto e o modelo das letras na igreja:

*En un descuido del sacristán, Cristóforo robó el alfabeto y el cartón con el modelo de las letras. El alfabeto obraba en dos tablillas que el cura administraba y guardaba, consciente de los peligros. (Sólo uno o dos niños de cada familia patricia podían profundizar en las cuatro operaciones y en los riesgos de la lectura). [...] Fue descubierto. Le pusieron un bonete amarillo y fue escupido por compañeros adulones.*¹⁰⁹ (POSSE, 2017, p. 30).

¹⁰⁷ Tradução de Vera Mourão: A voz do mar sussurrava em verso. Chamava-o. Nitidamente escandia: -Coolón, -Coolón. O mar não dizia Coo-lom-bó. Não. Dizia claramente (em espanhol): “Coolón”. O “lón”, de modo seco e rápido, podia-se dizer autoritário. Ou como quem pronuncia a última palavra ameaçado de um espirro.

¹⁰⁸ Tradução de Vera Mourão: Seus joelhos se afrouxaram. Compreendeu que, como dizia elegantemente seu tio Bavarello, “seus rins estavam soltos”. A carapaça de tartaruga se enchia de líquido quente, triste.

¹⁰⁹ Tradução de Vera Mourão: A um descuido do sacristão, Cristóvão roubou o alfabeto e o cartão com o modelo das letras. O alfabeto estava em duas tabuazinhas que o padre administrava e

Aquelas lacunas deixadas de lado pela historiografia tradicional – que em nenhum momento conseguiu, em definitivo, comprovar a procedência de Colombo e as origens e circunstâncias de sua infância e adolescência – a respeito do passado do “Almirante” são, como o fragmento evidencia, espaço privilegiado para que a ficção crie, livre de qualquer restrição ou limitação dada a um discurso anterior, as versões imagináveis sobre a construção do caráter do “herói”.

A visão carnalizada da personagem pode ser salientada, por sua vez, a partir de uma análise mais atenta para certas descrições introjetadas ao longo da diegese, tal como no fragmento a seguir:

*Imponente, avanza el almirante. Completamente desnudo, con su melena de color y en el estado de la de un león con muchos años de tráfico circense. Su vientre blanquecino y laxo cae tres sucesivas ondas sobre un pubis canoso (señal de madurez, de años no vividos en vano). Sus piernas largas y delgadas sosteniendo su cuerpo voluminoso, diríase un mosquito que se hubiese atragantado con un garbanzo.*¹¹⁰ (POSSE, 2017, p. 208).

Evidenciamos, assim, que a personagem – heroicizada pelo discurso historiográfico hegemônico e tratada como semelhante aos santos católicos – é banalizada na ficção crítica/desconstrucionista por meio de um discurso grotesco e carnalizado, ao ser comparada a um mosquito engasgado com um grão de bico. Como exemplificamos, a carnalização é um recurso bastante utilizado durante os dois primeiros romances da trilogia de Posse e é uma das estratégias escriturais mais empregadas na geração de imagens das personagens históricas exaltadas no discurso historiográfico, causando a implosão dessas exaltações e mitificações precedentes.

No romance, a inversão de papéis sociais é sublinhada, também, a partir de dimensões linguísticas do castelhano. A partir de um diálogo – aparentemente despretensioso entre duas personagens –, a presença de uma expressão idiomática

guardava, consciente dos perigos. (Só um ou dois meninos de cada família nobre podiam se aprofundar nas quatro operações e nos riscos da leitura). [...] Foi descoberto. Puseram-lhe um boné amarelo e os companheiros aduladores lhe cuspiram.

¹¹⁰ Tradução de Vera Mourão: Imponente, o Almirante avança. Completamente nu, com sua melena da cor e no estado da de um leão com muitos anos de atividade circense. Seu ventre esbranquiçado e mole cai em três sucessivas ondulações sobre um púbis encarnecido (sinal de madureza, de anos bem vividos). Suas pernas longas e delgadas sustentando o corpo volumoso, dir-se-ia um mosquito que tivesse se engasgado com um grão-de-bico.

consolida o uso do anacronismo verbal: [...] “*No olvides que por el pico muere el pato.*”¹¹¹” (POSSE, 2017, p. 41-42). A constatação de que “por el bico muere el pato” (em uma negociação via tradução para o português brasileiro, algo como “o peixe morre pela boca”) ajuda a exemplificar como o projeto de Posse vai tensionando certas imagens e constatações congeladas, fazendo-se verossímil linguística e diegeticamente, sem que os leitores – hispânicos e brasileiros – questionem se o ditado popular já era comum entre falantes, mesmo no final do século XV.

Durante a narrativa, fica saliente, também, como Colombo era motivo de risos entre sua tropa. Ao contrário do que a história oficial apresenta, ele não era visto como o “descobridor”, ou seja, uma figura que merecia louvor e respeito: “*Oyó Burlas cuando apareció en lo alto del puente con su hopalanda de almirante, sombrero veneciano con espejuelos de colores, sus zapatos amarillos. El murmullo y el coro se acallaron, luego siguieron en la tarea.*”¹¹²” (POSSE, 2017, p. 122). A figura do “Almirante”, com seus extravagantes trajes – que o fazem parecer um palhaço aos olhos de seus subordinados –, só consegue despertar na sua tripulação o riso e o escárnio, opostos, claro, à exaltação e à mitificação que sua figura inspira nos relatos da história tradicional.

Podemos observar que, no decorrer do relato, a personagem Colombo é muitas vezes humanizada, pois, depois de ser motivo de zombaria no meio de seus companheiros, o marinheiro fica chateado e depressivo. A afirmação pode ser atestada a partir do seguinte trecho: “*Subitamente cayó en una depresión auroral. Entró en la camareta y se tendió en la cama (conejera). Insoportable sentimiento de desamparo. Ganas de vomitar. Intentó, pero sin resultados. Los ojos se le llenaron de lágrimas bobas.*”¹¹³” (POSSE, 2017, p. 122). A partir desse fragmento, constatamos que, nesse processo de ficcionalização, é salientado o lado interior, subjetivo e emocional da personagem, seus sentimentos, seus medos e suas insatisfações, sendo essa uma imagem diferente da vista na história tradicional, em

¹¹¹ Tradução de Vera Mourão: Não se esqueça de que o pato morre pelo bico.

¹¹² Tradução de Vera Mourão: Ouviu chacotas quando apareceu no alto da ponte com seu traje de almirante, chapéu veneziano com espelinhos de cores, os sapatos amarelos. O murmúrio e o coro se calaram, depois continuaram na faina.

¹¹³ Tradução de Vera Mourão: Subitamente, caiu em uma dura depressão naquela aurora. Entrou no camarote e se estendeu na cama (uma toca). Insuportável sensação de desamparo. Vontade de vomitar. Tentou-o, mas sem resultado. Seus olhos se encheram de lágrimas tolas.

que a personagem era tratada como um herói, o eleito de Deus e protegido pela virgem Maria para “salvar” os autóctones de nossas terras.

O narrador, com a intenção de inverter a história, apresenta a personagem Cristóvão Colombo como um sujeito que tinha medos e inseguranças, corroborando o que já mencionamos sobre a personagem na diegese de Posse. Ganha destaque, também, a passagem em que o navegador, novamente, sente frio na barriga por não saber se estava indo pelo caminho certo:

*El almirante sintió todo el peso de su terrible responsabilidad. Toda la soledad de un cometido que superaba la mera ambición terrenal de los héroes más ambiciosos. La duda y cierto pavor lo acosaron. Volvió a sentir convulsiones meteóricas en el vientre.*¹¹⁴ (POSSE, 2017, p. 136).

Apesar de a personagem aparecer como um indivíduo comum, o narrador utiliza-se do discurso irônico para afirmar que ele era “*El elegido*.”¹¹⁵ (POSSE, 2017, p. 132), pois, como se lê na passagem acima referida, seu feito, uma vez concretizado “*superaba la mera ambición terrenal de los héroes más ambiciosos*”, dando-lhe a dimensão não só heroica de outros sujeitos destacados na historiografia, mas, também, a mítica.

Em outro momento do romance, Colombo aparece como um fracassado. Ao não ser reconhecido pelos monarcas, ele imagina várias opções para ser ouvido. Porém, todas as suas tentativas são em vão. Ele,

*[...] desesperado de esperar en vano, de ser desconocido, de não ser encontrado por quienes lo buscaban y no lo intuían; se había agregado a una picada de la corporación de productores de naranjas. Fue un gesto oportunista e infecundo*¹¹⁶. (POSSE, 2017, p. 101).

Posse apresenta a imagem do navegador como um ser desconhecido e comum, como podemos observar no trecho anteriormente destacado. A inversão da história oficial é uma das intenções do autor na obra *Los perros del paraíso*. Com um

¹¹⁴ Tradução de Vera Mourão: O almirante sentiu todo o peso da responsabilidade. Toda a solidão de um encargo que superava a mera ambição terrena dos heróis mais ambiciosos. Acossaram-no a dúvida e algum pavor. Tornou a sentir convulsões meteóricas no ventre.

¹¹⁵ Tradução de Vera Mourão: O escolhido.

¹¹⁶ Tradução de Vera Mourão: [...] em desespero por aguardar em vão, por ser desconhecido, por não ser achado pelos que o procuravam e não o detectavam; juntara-se a um grupo de trabalhadores da Corporação de produtores de laranjas. Foi um gesto oportunista e infecundo.

discurso rico em ironia, deparamo-nos, a todo momento, com um tom sarcástico e irônico do narrador ao dizer a Colombo que os incas e os astecas já tinham encontrado as terras antes e que seu mérito seria somente pela publicação do “descobrimento”, mas não seria ele o original “descobridor”. Para ponderar a respeito da reflexão proposta, permitamo-nos, pois, dedicar atenção pontual para o excerto a seguir:

*- Estás más lejos de lo que creéis. Quien más, quien menos, todos los que viven por aquí saben de esas tierras calientes que buscáis. Muchos estuvieron por allí, el mar los llevó. Nadie supo explicar debidamente las cosas al regresar. Tu mérito no será la originalidad, aunque sí la publicidad. Además... ellos se acercaron varias veces con sus raras naves. Son tímidos, delicados, os lo advierto. Están condenados a perder el mundo por delicadeza. Uno de ellos, que los guanches mataron por creerlo un dios, contó que habían descubierto Europa en el 1392. Se acercaron por tres puntos. Parece.*¹¹⁷ (POSSE, 2017, p. 132).

A representação histórica presente na obra faz com que ocorra a distorção da imagem dos guerreiros que iriam encontrar o novo território. A partir do fragmento destacado, notamos a crítica referente à imagem descrita dos indígenas pela historiografia. O narrador, com o tom irônico e crítico, afirma a Colombo que já existiam alguns povos nesse território para o qual ele se direcionava. Sendo assim, não seria novidade encontrar esse espaço e que eles estavam preocupados devido à ganância pelo poder. Ou seja, em ter a fama de “descobridor”.

Vale ressaltar que os indígenas são apresentados como indivíduos tímidos e calmos nesse fragmento. Observamos, nessa passagem do relato, a referência à imagem dos indígenas descrita por Colombo em seu *Diário*: “*porque nos tuviesen mucha amistad, porque cognoçí que era gente que mejor se libraría y convertiría a nuestra santa fe con amor que no por fuerza*”¹¹⁸ (VARELA, 1984, p. 62). No entanto, ao assumir a característica de um novo romance histórico, a obra em análise

¹¹⁷ Tradução de Vera Mourão: - Está mais longe do que pensa. Uns mais, outros menos, todos os que vivem por aqui sabem dessas terras quentes que procureis. Muitos estiveram por lá, o mar os levou... Ninguém, ao regressar, soube explicar as coisas direito. Seu mérito não será a originalidade, mas sim a publicidade... Além do mais... eles se aproximaram várias vezes com suas naus extraordinárias. São tímidos, delicados, advirto-o sobre isto. Estão condenados a perder o mundo pela delicadeza. Um deles, que os guanchos mataram pensando que era um deus, contou que tinham descoberto a Europa em 1392. Aproximaram-se por três lugares... Parece.

¹¹⁸ Nossa tradução: porque percebi que eles eram muito amigáveis conosco, porque soube que eram pessoas que seriam facilmente convertidas à nossa santa fé pelo amor e não pela força.

transmite, igualmente, a ideia de que os índios eram inocentes, contudo isso ocorre por meio de um discurso crítico e questionador e não “comercial e religioso” como o original autográfico de Colombo. O narrador segue ironizando a imagem “inocente” dos indígenas até o final da obra, ao afirmar que eles já se comportavam dentro dos princípios cristãos.

Outro trecho que exemplifica o recurso da ironia utilizado pelo narrador é o momento em que é descrita a “entrada” dos indígenas na história europeia hegemônica. Pela maneira como o “fato” é narrado, denotamos que essa foi uma “entrada” triunfal no “espaço da glória”, com tapete vermelho e que eles parecem ser personagens de algum teatro, tendo em vista que mudam de posição e tomam conta de si mesmos, vejamos: “*Huamán Collo y el Tecuhtli de Tlatelolco a punta de sandalia avanzaban por el papel delicadamente pintado del Codex Vaticanus C que narra el banquete de despedida en la incomparable Tenochtitlán.*”¹¹⁹ (POSSE, 2017, p. 57). A ironia discursiva dessa passagem possibilita-nos visualizar, na linguagem ficcional, como os indígenas passam a ocupar o espaço do “*papel delicadamente pintado*” da história e nele descrevem seu próprio destino. Nessa descrição, eles não aparecem como indivíduos marginalizados, posição inferencial e característica de narrativas consagradas por um viés eurocêntrico, por exemplo.

A partir dos fragmentos destacados, concluímos que *Los perros del paraíso* representa uma crítica ao discurso historiográfico tradicional sobre o “descobrimento”. Para exemplificar tal discurso crítico sobre a história, ganham igual relevância os seguintes trechos: “[...] (*sólo hay Historia de lo grandilocuente, lo visible, de actos que terminan en catedrales y desfiles; por eso es tan banal el sentido de Historia que se construyó para consumo oficial*)”¹²⁰ (POSSE, 2017, p. 66) e “*Los cronistas no retienen el texto de aquella proclama; como siempre, captan lo fácil*”¹²¹ (POSSE, 2017, p. 49), que são, entre muitas outras passagens, reflexões críticas do narrador sobre as formas selecionadas de se efetuar os registros

¹¹⁹ Tradução de Vera Mourão: Huamán Collo e o *tecuhtli* de Tlatelolco com a ponta da sandália avançavam pelo papel delicadamente pintado do *Codex Vaticanus C*, que narra o banquete de despedida na incomparável Technotitlán.

¹²⁰ Tradução de Vera Mourão: (só existe História do grandiloquente, do visível, de atos que terminam em catedrais e desfiles; por isso é tão banal o sentido de História que se construiu para consumo oficial).

¹²¹ Tradução de Vera Mourão: Os cronistas não registraram o texto daquele proclama; como sempre, captam o fácil.

consignados nos Anais da história, coferindo um certo tom, também, metaficcional à obra de Posse.

Nesse sentido, podemos observar que a obra salienta uma crítica extrema ao discurso da história tradicional, principalmente sobre as imagens cristalizadas dos heróis mitificados e suas relações sexuais, como revela a configuração da personagem Isabel, tendo em vista que, durante a narrativa, sua configuração está norteada por um discurso erotizado, além daquelas absolutamente carnavalizadas de Cristóvão Colombo ao longo do relato.

Ao contemplar os apontamentos dos estudiosos que se voltaram à obra de Posse (1983), não nos resta dúvidas de que a obra apresenta todas as características críticas/desconstrucionistas que singularizam as obras da segunda fase da trajetória do romance histórico, conforme enunciado por Fleck (2017). Projeto distinto é o da escrita do terceiro volume da Trilogia, como na sequência veremos.

2.2 A MEDIAÇÃO NO CAMINHO DE ÁLVAR NÚÑEZ CABEZA DE VACA: *EL LARGO ATARDECER DEL CAMINANTE* (1992)

Nesta seção, apresentamos nossa análise da terceira obra da Trilogia de Posse, intitulada *El largo atardecer del caminante* (1992). Esse relato de Posse (1992) recebeu o Prêmio Internacional *Extremadura-América 92*, instituído pela comissão espanhola, por se tratar de um romance histórico com a temática do “descobrimento” da América. Consideramos tal narrativa um exemplo de diegese que pode ser lida como um romance histórico contemporâneo de mediação, fato que, uma vez evidenciado, comprova nossa intenção de pesquisa de evidenciar a passagem da segunda fase do romance histórico – a crítica/desconstrucionista – para a terceira fase – a crítica/mediativa – presente na Trilogia de Posse (1979, 1983, 1992).

O projeto ficcional de Posse parece ter atenuado o experimentalismo linguístico e formal – muito presente nas duas obras da Trilogia analisadas até agora nesta dissertação – para criar um discurso crítico frente ao passado registrado na historiografia por outras vertentes e recursos, como se pode ver ao longo da análise que segue.

Esse romance da Trilogia de Posse (1992) trata-se de uma autobiografia da personagem histórica Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, que tem como objetivo preencher algumas lacunas que foram deixadas na sua crônica *Naufraágios*¹²² (1987). Sendo assim, para o protagonista da ficção, escrever foi uma maneira de (re)viver seu passado, tendo em vista que ele havia chegado à velhice orgulhoso de tudo o que experienciou.

Contudo, diante da “realidade” do seu presente – acusado pela Inquisição, teve que se defender dessas acusações – o protagonista é levado a rememorar seu passado. Nesse fluxo de lembranças, alimentadas pelos sentimentos saudosistas e, também, de culpa, pelas ocultações feitas anteriormente em seus escritos, outras vivências da personagem ganham espaço no relato.

Em uma dada altura da diegese, os leitores mais atentos serão informados pela própria personagem e narrador autodiegético que: “*haber contado la historia equivalía a haber inscripto mis hijos en ‘este mundo’, en nuestra civilizada historia.*”¹²³ (POSSE, 1992, p. 100).

O narrador-protagonista aproveita o seu momento de liberdade, pois, no presente da narrativa, espera pelo julgamento que pode levá-lo à prisão – para contar os fatos que até aquele momento de sua existência eram segredos: “[...] *desemboqué en el lujo de la libertad. Una libertad de papel. Una nueva forma de caminar, de aventurarme por los desiertos, adecuada para el viejo que ya soy*”¹²⁴ (POSSE, 1992, p.35).

O romance tem como narrador autodiegético o conquistador derrotado que, no presente da narrativa, encontra-se em Sevilha. O relato do romance inicia-se em 1557, quando a personagem Álvaro Núñez Cabeza de Vaca vai à biblioteca da Torre de Fradique procurar alguns mapas. Na biblioteca, encontra a personagem Lúcia de Aranha; porém, no decorrer de sua conversa com ela, resolve chamá-la de Lucinda. A jovem, que havia lido a crônica *Naufraágios* (1987), de autoria de Cabeza de Vaca,

¹²² A obra apresenta relatos de viagens de exploração, ao qual Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca percorreu por dez anos em terras americanas. Tendo em vista que conviveu com diversas etnias, dentre elas, a indígena. Após passar fome, frio e medo de ser morto em sacrifícios realizados por rituais dos nativos, ele retorna à Europa somente com três companheiros sobreviventes.

¹²³ Nossa tradução: ter contado a história foi equivalente a ter inscrito meus filhos neste mundo, em nossa história civilizada.

¹²⁴ Nossa tradução: desemboquei no luxo da liberdade. Uma liberdade de papel. Uma nova forma de caminhar, de aventurar-se pelos desertos, adequada para o velho que já sou.

oferece algumas folhas de papel para que ele possa seguir escrevendo a trajetória de sua vida.

Com uma narrativa linear, a personagem volta, então, a relatar o que viveu na América entre os anos 1527 e 1537. Mesmo não seguindo um ritmo de dias consecutivos, alternando alguns momentos vividos no passado e outros vividos no presente que, no tempo da narrativa, está em Sevilha, no ano 1557, a diegese não perde a linearidade.

A obra configura-se em uma espécie de autobiografia ficcionalizada de Cabeza de Vaca, tendo em vista que a personagem-protagonista preenche lacunas e espaços que foram deixados por ele mesmo em seu texto anterior, *Naufrações* (1987). A maior lacuna que a narrativa apresenta é a existência de sua família indígena que ele tinha deixado na América. Sua mulher que se chamava Amaría e seus filhos Amadís e Nube.

Durante o romance, seu filho Amadís aparece na diegese, no presente da narração, na Sevilha de 1557; seu pai o reencontra doente, em uma feira de escravos, preso e vítima de maus-tratos. Após o reencontro, Amadís falece. Segundo Cabeza de Vaca, ele faleceu de tristeza, por ter perdido seu espaço e sua história. Sendo assim, Cabeza de Vaca já se sentia derrotado por ser expulso durante o seu governo no contexto do Rio da Prata e, também, pela sua vida solitária do presente tem o sentimento de derrota aumentado por ter seu filho índio morto em seus braços e nada poder fazer.

Por estar fracassado e derrotado, o protagonista não tem mais nada a temer e, então, resolve escrever sobre tudo o que vivenciou quando esteve na América. Afirma, também, que o seu relato em *Naufrações* não é verdadeiro. Declara os motivos que o fizeram mentir e, muitas vezes, omitir na versão anterior. Descreve seus sofrimentos e medos da Inquisição e sua fraqueza em não assumir sua família.

O narrador protagonista relata o processo de sua autobiografia, desde quando recebeu de Lucinda uma resma de papel até o momento em que encerra a escrita e decide guardá-la na biblioteca da Torre de Fradique. Assim, o romance apresenta, novamente, uma distinta versão do “descobrimento”. Nela, porém, o autor recorre à inserção de alguns acontecimentos discorridos pela história tradicional.

A obra é formada por recursos oriundos do discurso histórico e outros ficcionais. Nesse amálgama, em alguns momentos, apresenta a distorção da história

tradicional. O relato, contudo, é escrito com uma linguagem amena que permite ao leitor realizar uma leitura fluída.

Em uma das conversas de Cabeza de Vaca com a personagem Lucinda, ele lhe conta que, em uma viagem, um menino chamado Sandoval colocou um grilo escondido no navio em que estavam, e alguns dias depois, os viajantes se surpreenderam com o canto do animal e disseram que se o grilo estava cantando era porque as terras estavam próximas. Observamos a ironia quando o narrador afirma: “*En cambio un grillo, un simple grillo, puede salvar una flota, le dijo a Lucinda que me mira sorprendida.*¹²⁵” (POSSE, 1992, p. 60). Ao chegarem às terras, os viajantes festejaram com o grilo. Vale destacar que, no momento em que Cabeza de Vaca conta para Lucinda esse acontecimento, ela é tomada pelo riso e encontramos mais uma característica do romance histórico contemporâneo de mediação: “o emprego de estratégias escriturais bakhtinianas” (FLECK, 2017, p. 111).

Conseguimos notar, também, nesse relato, que não ocorre uma quebra de sintaxe e um padrão da norma culta do castelhano. O uso de léxicos, em via de regra, é facilmente identificado pelos leitores que dominam a língua, visto que o vocabulário utilizado e a organização sintática da escrita circunscrevem-se a um padrão ao qual os leitores contemporâneos já estão familiarizados.

Ainda com essa mesma linguagem fluída, é possível verificar, na diegese, alguns períodos com intertextualidade, paródia e ironia, complexificando um pouco mais a leitura. Por não apelar a um processo de desconstrução paródica, carnavalizada, irônica ou grotesca do discurso oficial é perceptível que a terceira obra da Trilogia possui uma relação com o que Fleck (2017) intitula de romance histórico contemporâneo de mediação.

Segundo o pesquisador, como um elo mediador entre a fase tradicional do romance histórico e do novo romance histórico latino-americano, teríamos a fase “mediativa”, que surgiu paralela às transformações da nova narrativa latino-americana, requisitadas pelo movimento do pós-*boom*, especialmente a partir dos anos de 1980.

Vale lembrar que, de acordo com Fleck (2017), as obras que se encaixam nessa modalidade teriam as seguintes características:

¹²⁵ Nossa tradução: No entanto, um grilo, um simples grilo, pode salvar uma frota, disse a Lucinda que me olhava surpresa.

1- Uma releitura crítica verossímil do passado; 2- Uma narrativa linear do evento histórico recriado; 3- Foco narrativo geralmente centralizado e ex-cêntrico; 4- Emprego de uma linguagem amena, fluída e coloquial; 5- Emprego de estratégias escriturais bakhtinianas; 6- Presença de recursos metaficcionalis. (FLECK, 2017, p.109-111).

O autor enfatiza que o romance histórico de mediação não retrata e nem corrobora a história dos grandes heróis apresentados pela historiografia tradicional, mas dá espaço a indivíduos que foram esquecidos pelo discurso elitizado, ao construir relatos ancorados em experiências postas às margens. Tal fato aplica-se, sem dúvidas, ao conquistador Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, protagonista da terceira obra da Trilogia de Posse.

No início da obra, é descrito o processo de escolha do nome da protagonista, resultado, segundo a personagem, de uma decisão de sua progenitora. Quando era pequeno, ele e sua mãe tinham contato com Deus:

*Nuestro dios era el Viejo olímpico y pagano. El Dios del Génesis. Admirable y minucioso creador. Adorador del sinsentido y del absurdo. Más preocupado por los infinitos espacios del cosmos que las mimiedades de esta Tierra, un planeta sin luz propia.*¹²⁶ (POSSE, 1992, p.15).

Posse (1992), nesse relato verossímil, possibilita a seus leitores indagar-se, junto ao protagonista, se na vida é interessante ser somente “boi” ou “águia”, como podemos observar no fragmento destacado abaixo:

*Desde niño, y tal vez por el orgullo de los relatos de mi madre, la jerazana, quise que mi vida fuese precisamente como colores de seda flameando sobre el gris de la mediocridad.
- Tendrás que elegir: ser buey, o águila como tu abuelo, el Vera que sometió las Canarias... - díjome una vez mi madre cuando yo me reponía del sarpullido febril que suele acometer a todo niño (había omitido recordar a mi padre, sólo se refirió al abuelo terrible). Nunca olvidé esas palabras. Ella me quería fuerte, águila. **En realidad no me daba mucho para elegir más que entre los extremos.***¹²⁷ (POSSE, 1992, p. 15, grifos nossos).

¹²⁶ Nossa tradução: Nosso Deus era o Velho olímpico e pagão. O Deus do Gênesis. Admirável e minucioso criador. Adorador do sem sentido e do absurdo. Mais preocupado pelos infinitos espaços do cosmos que com as impiedades dessa Terra, um planeta sem luz própria.

¹²⁷ Nossa tradução: Desde pequeno, e talvez por causa do orgulho dos relatos de minha mãe, a jerazana, quis que minha vida fosse precisamente como as cores de seda flamejante sobre o cinza da mediocridade. – Terás que escolher: ser boi, ou águia como seu avô. O Vera que subjugou as

Na diegese de *El largo atardecer del caminante* (1992), a personagem inicia seu exercício memorialista descrevendo o lugar em que vivia na sua infância:

*Ahora recuerdo de la casa en la finca de Extremura. La mañana fresca y diamantina de invierno. El aire leviano, el cielo como un azul de taza china. Creo ver el perfil de la madre, pero en realidad no lo recuerdo.*¹²⁸ (POSSE, 1992, p.13).

Embora o narrador relembre-se, em detalhes, de sua infância, ele, porém, não recorda da imagem de sua mãe. Vale destacar que esse projeto ficcional de Posse utiliza um jogo com a ideia da memória como uma construção ficcional, tendo em vista que, ao frisar essa questão de memória rica em detalhes, conseguimos observar uma das artimanhas do autor para flertar com a crítica, ainda que sem apelar para o processo de desconstrução na diegese.

Por meio do jogo de apresentação de reminiscências, a narrativa ficcionaliza e preenche lacunas. Esse recurso que o escritor argentino utiliza no romance ratifica a razão pela qual entendemos que a diegese do último romance da Trilogia acaba respondendo às linhas da modalidade do romance histórico contemporâneo de mediação.

Apesar de a narrativa não ser desconstrucionista, tendo em vista que se encaixa na modalidade de romance histórico de mediação, concluímos, a partir desse fragmento, que a perspectiva ficcional relativiza os limites entre o que se imagina e o que realmente aconteceu. Diante disso, a obra de Posse chama a atenção do leitor para refletir sobre como os fatos aconteceram a partir de uma enunciação do próprio sujeito que as vivenciou. O relato ficcional expõe a dubiedade entre o que se viveu e o que se registrou, uma vez que os agentes das ações não são os mesmos, já que os historiadores relatam o que imaginam, o que ouviram ou interpretam de algum vestígio, e os agentes das ações recontadas por eles podem ter vivenciado os acontecimentos sob percepções bem diferentes.

Ilhas Canarias... – minha mãe me disse uma vez quando eu estava me recuperando da erupção febril que usualmente aflige toda criança (ela havia omitido a lembrança de meu pai, ela somente referiu-se ao avô terrível). Nunca me esqueci dessas palavras. Ela me queria forte, águia. Na realidade não me deu muita escolha, mas os extremos.

¹²⁸ Nossa tradução: Agora eu me lembro da casa no sítio de Extremura. A manhã fresca e diamantina de inverno. O ar leve, o céu como o azul de uma xícara chinesa. Acho que vejo o perfil da mãe, mas não me lembro bem dele.

Evidenciamos parte desse discurso ao expormos, a seguir, o diálogo entre o historiador oficial do reino – Gonzalo Fernández de Oviedo, cronista oficial dos relatos da conquista da América – e o protagonista do romance – Cabeza de Vaca, exemplificado no seguinte trecho: *“La discusión con el viejo insolente de Fernández de Oviedo me levantó curiosidad por ver cómo sería aquella costa donde pasé tanto tempo de mi juventud.”*¹²⁹ (POSSE, 1992, p. 17). Desse modo, o conquistador – que vivenciou, por mais de 10 anos, a realidade das costas americanas junto às tribos indígenas que o mantiveram prisioneiro – pergunta-se, diante dos fatos narrados pelo historiador, *“cómo sería aquella costa donde pasé tanto tiempo de mi juventud”*¹³⁰, já que, nessa versão oficializada, obviamente ocorre a distorção da realidade. Sendo assim, o viés discursivo do romance é criticar, embora, em momentos, através de uma crítica tímida, a diferença entre o registrado pela escrita oficial e o vivido pelo sujeito actante dos acontecimentos.

O questionamento sobre a verdade estabelecida pelo discurso histórico, ou seja, da história com “H” maiúsculo, é presenciado em todas as obras da Trilogia de Abel Posse. Sendo assim, em *El largo atardecer del caminante*, o autor realiza esse confronto entre o que a personagem Álvaro Núñez Cabeza de Vaca viveu no continente americano entre os nativos de quem foi refém e aquilo que o historiador Oviedo registrou como fatos ocorridos na conquista da América, como evidenciamos, também, na passagem a seguir:

*Es evidente que don Gonzalo Fernández de Oviedo está convencido de que la Conquista y el Descubrimiento existen sólo en la medida en que él supo recuperar, organizar y relatar los hechos. Es el dueño de lo que suele llamar ahora la historia.*¹³¹ (POSSE, 1992, p. 26).

Diante desse fragmento, podemos constatar que o autor apresenta uma crítica ao discurso sobre o “descobrimento” e conquista apresentado pela história oficial. As duas personagens históricas discutem na diegese do romance, e, nesse contexto, Oviedo questiona as lembranças que Cabeza de Vaca está contando em

¹²⁹ Nossa tradução: A discussão com o velho insolente Fernández de Oviedo me deixou curioso para ver como seria aquela costa onde passei grande parte de minha juventude.

¹³⁰ Nossa tradução: como seria aquela costa onde passei tanto tempo de minha juventude.

¹³¹ Nossa tradução: É evidente que dom Gonzalo Fernández de Oviedo está convencido de que a Conquista e o Descobrimento só existem na medida em que ele foi capaz de recuperar, organizar e relatar os acontecimentos. Ele é o dono do que agora se costuma chamar de história.

seu relato ao lembrar o que descreveu em *Naufrações*, insinuando que, talvez, elas não possam ser verdadeiras.

A partir desse último excerto, notamos também o trabalho do historiador como intérprete, tal como comentado por Menton. Ou seja, Oviedo somente recuperava os fatos, não considerando a possibilidade deles acontecerem de maneira diferente. Somente relatava, em seu discurso, aquilo que lhe haviam descrito outros sujeitos. Sua preocupação estava em repassar as informações, afirmando que essas seriam as “verdadeiras”.

Diante desse embate discursivo das personagens de extração histórica na diegese de Posse (1992), uma característica do romance histórico contemporâneo de mediação revela-se: uma crítica verossímil do passado. Isso se dá no confronto entre aquele que viveu os fatos e aquele que os relatou, sendo que cada um deles tem sua própria versão dos acontecimentos.

No trecho a seguir da obra, exemplificamos outra característica do romance histórico contemporâneo de mediação: o uso de recursos bakhtinianos, no momento em que Cabeza de Vaca recorre à ironia para afirmar que Oviedo é o maior conquistador.

*Oviedo, que escribe catorce horas por día, será el conquistador de los conquistadores, el depósito de la verdad. El corral de hechos y personas. Hará con la pluma mucho más de lo que efectivamente hicimos nosotros con la espada. Curioso destino. Pero Jehová mismo no sería Jehová si los judíos no lo hubiesen encerrado en un libro.*¹³² (POSSE, 1992, p. 29).

Nesse fragmento, observamos, novamente, que o teor crítico está relacionado ao fato de que Oviedo não tinha presenciado todas as lutas que Cabeza de Vaca enfrentou, tendo em vista que – como cornista oficial – registrava aquilo que os outros sujeitos vivenciaram. A crítica do narrador protagonista dá-se pelo fato de que Oviedo não poderia ser considerado “*el conquistador de los conquistadores, el depósito de la verdad*”, pois não esteve presente, pessoalmente, na embarcação que naufragou, ou nas situações enfrentadas junto aos nativos, mas esse poder é-

¹³² Nossa tradução: Oviedo, que escreve catorze horas por dia, será o conquistador dos conquistadores, o repositório da verdade. O curral dos fatos e das pessoas. Fará com a pena muito mais do que nós fizemos com a espada. Curioso destino. Mas o próprio Jeová não seria Jeová se os judeus não o tivessem incluído em um livro.

lhe outorgado não pela vivência das experiências relatadas, mas, sim, pelo poder da eleição e hierarquização que o domínio da escrita, junto à sua posição social, concede-lhe.

Compreendemos, também, a criticidade referente à perpetuação do período da colonização, condensado em uma narrativa, tendo em vista que todos os acontecimentos desse momento não poderiam ser apresentados num texto e somente aquela versão ser acatada como verdadeira. Os fatos foram muitos, para serem retratados por escritores que nem sequer participaram das ações e dos enfrentamentos da colonização. Parte-se do pressuposto, então, de que uma pena não poderia trazer mais informações do que os que realmente lutaram para conquistar essas terras.

Em continuação ao embate das personagens, Cabeza de Vaca afirma que Oviedo estava convencido de sua versão, não aceitando as argumentações de fonte:

*El viejo Oviedo empezó a hablar como si no hubiese oído mis palabras. Dijo que tenía la muerte en los talones. Era como para advertirme que no tenía mucho tiempo que perder. Me explicó que escribía mientras duraba la luz del día, incluso ahorrándose la hora de comer.*¹³³ (POSSE, 1992, p. 26).

A partir desse excerto, reconhecemos a presença de um recurso comum nas obras pertencentes à modalidade mediativa: a paródia. Apesar de figurar na diegese de maneira leve e amena, ela contribui para o discurso crítico da narrativa. Como podemos observar, a criticidade do narrador se evidencia ao afirmar que Oviedo escrevia tanto que até se esquecia de se alimentar. Diante disso, o romance apresenta uma crítica ao posicionamento da personagem considerada historiador, porém, isso se concretiza no tecido narrativo com um discurso mais fluído e próximo ao entendimento do leitor. Tal perspectiva ajuda a diferenciar as diegeses anteriores, circunscritas à fase desconstrucionista do romance histórico que, nesses casos, valem-se de recursos como a carnavalização e o grotesco.

¹³³ Nossa tradução: O velho Oviedo começou a falar como se não tivesse ouvido minhas palavras. Disse que tinha a morte sobre os calcanhares. Foi como se me avisasse que eu não tinha muito tempo a perder. Explicou-me que escrevia enquanto durava a luz do dia, até esquecendo-se da hora de comer.

Sendo assim, observamos que a paródia corrobora para essa criticidade presente no romance. No fragmento a seguir, notamos, novamente, a presença desse recurso: “*Un historiador frente a un conquistador hace el triste papel de una cotorra enfrentada con un águila.*”¹³⁴ (POSSE, 1992, p. 27). Ou seja, por meio de um viés paródico, a personagem Cabeza de Vaca afirma que Oviedo iria fazer papel de cotorra, um pássaro inferior à águia. Ao afirmar que o historiador está frente a frente com o conquistador, notamos o teor crítico do discurso romanesco, ao se estabelecer o contraste entre a narração de um acontecimento e a experiência da própria vivência dela.

Segundo as ações relatadas na diegese, Oviedo havia procurado Cabeza de Vaca para questioná-lo sobre a sua terceira versão dos fatos, como podemos observar a seguir:

– *Dicen que usted tiene una versión secreta, una tercera versión de su viaje o su caminata de ocho años desde la Florida hasta México... Dicen que es una versión que usted sólo confiaría al Rey. Pues he venido para tratar de que usted me diga algo sobre tan curiosa versión...*¹³⁵ (POSSE, 1992, p. 27).

Diante da “curiosidade” de Oviedo, fica evidente a sua intenção de angariar essas informações sobre uma suposta nova versão e colocá-las em seus textos como se fossem de sua autoria. Tal cena ilustra o fato de que o historiador, assim apresentado na obra, costuma escrever informações ditas por outros. Na tentativa de retirar informações, ele questiona a personagem Cabeza de Vaca da seguinte maneira:

– *Quando se leen sus Naufragios uno tiene la sensación de que usted oculta más de lo que cuenta. Ocho años son mucho tiempo para tan pocas páginas. Hay contradicciones. Años enteros solucionados, o escamoteados en pocos renglones...*¹³⁶ (POSSE, 1992, p. 28).

¹³⁴ Nossa tradução: Um historiador diante de um conquistador desempenha o triste papel de um papagaio enfrentando uma águia.

¹³⁵ Nossa tradução: – Dizem que você tem uma versão secreta, uma terceira versão de sua viagem ou sua caminhada de oito anos da Flórida ao México... Dizem que é uma versão que você só confiaria ao Rei. Bem, eu vim para tentar ver se você me diz algo sobre essa curiosa versão.

¹³⁶ Nossa tradução: – Quando se leem seus *Naufrágios* tem-se a sensação de que você oculta mais do que conta. Oito anos é muito tempo para tão poucas páginas. Tem contradições. Anos inteiros resolvidos, ou escamoteados em poucas linhas...

Cabeza de Vaca, durante esse questionamento da personagem Oviedo a seu interlocutor, mostra-se desconfiado com a versão apresentada nos escritos oficiais do conquistador, já publicados e conhecidos do público da época. Assim, no decorrer desse diálogo, ele tenta observar a personalidade de Cabeza de Vaca, pois, conforme relata o narrador-personagem, “*los dueños de la Crónica, sin excepción, me tienen por un ser sospechoso.*”¹³⁷ (POSSE, 1992, p. 28). Novamente, durante esse trecho da diegese, presenciamos o discurso crítico relacionado aos escritores que pensavam serem os donos das crônicas, ou seja, somente eles saberiam a versão “verdadeira” dos acontecimentos. Diante disso, sem resposta, a personagem Oviedo permanece inconformada, como destacado a seguir:

*Fernández de Oviedo se despidió bastante desesperanzado, mal-humorado. Dos ayudantes lo suben a una especie de mínimo palanquín y lo llevan hasta el final de la calle del Agua. En la penumbra me parece que se bambolea como a bordo de una piragua que ya abriendo la penumbra húmeda de la noche recién nacida. Seguro que el viejo renueva su convicción de que los conquistadores y descubridores no son la gente seria y circunspecta que debieran ser. No somos dignos del orden de sus crónicas.*¹³⁸ (POSSE, 1992, p. 29).

Mais uma vez, identificamos a presença de características do romance de mediação, tendo em vista que, nesse fragmento, temos o viés crítico sobre o passado e também a presença da paródia, no momento em que o narrador autodiegético afirma que os conquistadores e descobridores não eram levados a sério pelos cronistas. Ou seja, não poderiam aparecer nas crônicas oficiais tais como de fato foram. Apesar de o teor crítico estar bem presente no decorrer da narrativa, a linguagem utilizada é amena e fluída, construída com técnicas escriturais como as descrições, os pralalelismos, as comparações, os discursos diretos, facilitando a compreensão do leitor.

¹³⁷Nossa tradução: Os donos da Crônica, sem exceção me veem como um suspeito.

¹³⁸ Nossa tradução: Fernandez de Oviedo se despediu sem esperanças, de mau humor. Dois ajudantes o ajudam a subir a uma espécie de palanquim pequeno e carregam até o final da rua da Água. Na meia-luz, parece-me que ele balança como se estivesse a bordo de uma canoa, que vai abrindo a noite melancólica recém-nascida. Seguro que o velho renova sua convicção de que os conquistadores e descobridores não são as pessoas sérias e circunspectas que deveriam ser. Não somos dignos da ordem de suas crônicas.

No trecho a seguir, distinguimos o viés crítico do discurso do narrador referente à personagem Oviedo e sua função de cronista oficial:

Soy español, soy andaluz, soy extremeño. En todo caso, hombre de la España profunda. De una casa con más linaje y orgullo que riquezas; aunque siempre hemos tenido en la olla más carnero que vaca. En ella siempre pisó más fuerte mi madre que mi padre, generalmente ausente o indeciso y de quien la servidumbre solía murmurar que no había demostrado estar a la altura del apellido. (Nada más negativo para un hombre que tener que vivir empeñado en alcanzar un destino impuesto o imaginado por los otros).¹³⁹ (POSSE, 1992, p. 14).

O relato que ressignifica o passado de Cabeza de Vaca apresenta trechos críticos, porém, com uma linguagem amena, não contendo recursos desconstrucionistas, entre eles a carnavalização e o grotesco, para explodir imagens cristalizadas dos heróis cultivados na historiografia, como ocorre com Colombo e a rainha Isabel em *Perros del paraíso* (1983), por exemplo.

Desse modo, revelamos, então, mais uma das características do romance histórico de mediação que seria “uma crítica verossímil do passado” (FLECK, 2017, p. 109), pois as ações relatadas e os diálogos ensejados entre a protagonista e as demais personagens poderiam, à época, ter acontecido no contexto em que o relato as insere.

Durante toda a diegese, vários são os momentos em que o narrador protagonista se refere a Oviedo como o dono da verdade. Vejamos a seguir o teor irônico de Cabeza de Vaca ao mencionar sua visão sobre o cronista: “*Vivo como viejo, pero tengo sueños veinteañeros. Hay hombres que quedan pegados a su juventude. Otros nacen ya viejos, como Oviedo, el dueño de nuestras historias.*”¹⁴⁰ (POSSE, 1992, p. 171). Novamente, a diegese apresenta criticidade referente ao posicionamento do cronista Oviedo.

¹³⁹ Nossa tradução: Sou espanhol, sou andaluz, sou extremeño. Em todo caso, um homem da Espanha profunda. De uma casa com mais linhagem e orgulho que riquezas; embora sempre tivéssemos na panela mais carneiro do que boi. Nela, minha mãe mandava mais do que meu pai, geralmente ausente ou indeciso e de quem os criados murmuravam que não tinha provado estar à altura do sobrenome. (Nada mais negativo para um homem, do que ter que viver determinado a alcançar um destino imposto ou imaginado pelos outros).

¹⁴⁰ Nossa tradução: Vivo como homem velho, mas ainda tenho os sonhos dos meus vinte anos. Tem homens que permanecem apegados à sua juventude. Outros já nascem velhos, como Oviedo, o dono de nossas histórias.

Em outra passagem da narrativa, podemos notar como a personagem Cabeza de Vaca deixou de contar diversos acontecimentos em seu texto *Naufregios*:

*Estampé mi nombre en el registro al recibir de Lucinda los rollos. Al ler mi apellido sus ojos se encendieron.
– ¡ yo bien conozco Vuesamercé! – exclamó y enseguida se sonrojó
– ¡ Bien que tenemos aquí su libro!
– Mis Naufregios, claro. Sólo naufregios y sobran comentários...¹⁴¹*
(POSSE, 1992, p. 18).

Durante a conversa com a personagem Lucinda, o protagonista aponta que ele não narrou todos os acontecimentos que ocorreram em suas viagens. Assim, o narrador-personagem ressalta o porquê de ter decidido colocar no papel sua vida. Segundo ele, a única história que permanece é aquela que está em algum livro:

Para bien o para mal, la única realidad que queda es la de la historia escrita. El mismo Rey termina por creer lo que dice el historiador en vez de lo que le cuenta quien conquistó el mundo a punta de espada.¹⁴² (POSSE, 1992, p. 29).

Nesse discurso, vemos que a personagem afirma que até mesmo o rei termina acreditando na versão escrita dos acontecimentos, apresentada pelo historiador, refutando ou silenciando os fatos contados a ele por quem realmente participou e lutou. Explica-se, assim, a preocupação de Cabeza de Vaca em deixar tudo registrado. No fragmento acima, volta a ganhar relevância a criticidade referente aos documentos oficiais, por apresentarem informações que foram repassadas e não vivenciadas.

Logo após a personagem comentar com Lucinda que não havia descrito tudo sobre o período em que participou das navegações, a mulher o presenteia com algumas folhas para que ele continue seu relato. Vale ressaltar que Cabeza de Vaca vê o caminho da escrita como se fosse um caminho de liberdade para descrever suas experiências. Como podemos observar no seguinte trecho:

¹⁴¹ Nossa tradução: - Carimbei meu nome nos registros ao receber de Lucinda os rolos. Ao ler meu sobrenome seus olhos se ascenderam. - Eu conheço bem vossa mercê! - exclamou e, em seguida, afirmou. - Bem, temos aqui seu livro! - Meus Naufregios, é claro. Apenas naufregios e abundam comentários...

¹⁴² Nossa tradução: Para o bem ou para o mal, a única realidade que resta é a da história escrita. O próprio Rei acaba acreditando no que disse o historiador e não no que lhe diz aquele que conquistou o mundo na ponta da espada.

– *Es para que Vuestramercé siga escribiendo, ya que me dijo la outra vez que lo que había escrito no era verdad o era “la poca verdad...” Es sobre este regalo de Lucinda donde escribo con eso nuevo y extraño que llamaría libertad.*¹⁴³ (POSSE, 1992, p. 30).

A personagem Cabeza de Vaca é conhecida historicamente por ser o maior viajante no período das navegações; diante disso, observamos que o narrador autodiegético faz uma relação com sua imagem histórica ao afirmar que a escrita, no atual momento de sua existência, seria uma nova forma de caminhar. Segundo ele, escrever seria *“Una nueva forma de caminar, de aventurarme por los desiertos, adecuada para el viejo que ya soy.*¹⁴⁴” (POSSE, 1992, p. 33), já que, por sua idade, não conseguiria caminhar as imensas distâncias que, em sua juventude na América, ele percorreu.

A personagem afirma que não se preocupa em escrever para alguém, seja para o rei, seja para o conselho das Índias, tendo em vista que, ao escrever *Naufregios*, preocupou-se com o destino do texto e, assim, sua escrita se tornou algo disfarçado, ludibriado e amarrado. Como afirma a personagem,

*[...] si tuviera que escribir para Lucinda sería algo tan mentido y empackado como mis Naufragios y Comentarios. Sería tan oficial y exterior, tan convenido, como una relación al Consejo de Indias o al mismo Rey. He, pues, decidido que seguiré, libre sobre este campo blanco, infinito, que a veces me hace acordar aquellas mañanas lúcidas del desierto de Sinaloa. La soledad salvaje, la verdade. Libre: sin ningún lector de hoy.*¹⁴⁵ (POSSE, 1992, p. 31).

Nessa passagem se parodia o fazer histórico e o fazer romanesco, um guiado pelas demandas daquilo que o poder requer, necessita e demanda – e ao qual se está condicionado, de uma ou outra forma –, e o outro o da plena liberdade

¹⁴³ Nossa tradução: É para que Vosmecê continue a escrever, já que me disse a outra vez que o que escreveu não era verdade ou era “a pouca verdade...” É sobre este presente de Lucinda que eu escrevo com aquela coisa nova e estranha que eu chamaria de liberdade.

¹⁴⁴ Nossa tradução: Uma nova forma de caminhar, de aventurar-me pelos desertos, adequada para o velho que já sou.

¹⁴⁵ Nossa tradução: Se tivesse que escrever para Lucinda seria algo tão mentiroso e embalado como meus *Naufregios* e *Comentários*. Seria tão oficial e exterior, tão combinado, como um relatório ao Conselho das Índias, ou ao mesmo Rei. Decidi, pois, que seguirei livre sobre este campo branco, infinito, que às vezes me lembra daquelas manhãs lúcidas no deserto de Sinaloa. A solidão selvagem, a verdade. Livre: sem nenhum leitor de hoje.

Outro fator que destacamos na obra é a maneira como o discurso se refere à personagem de extração histórica Cristóvão Colombo. Em todos os momentos em que se menciona o navegador, tal personagem é tratada como “genovês”. Vale ressaltar que, em um determinado momento do romance, Cabeza de Vaca afirma que

[...] el genovés, por ejemplo, era un extraordinario navegante y además tenía suerte. Sobre todo tenía la serena y triste persistencia del judío, que vive la vida como una resignada condena de la cual es menester sacar partido. ‘Don Alvar, el Náufrago’, sin dudas eso es lo correcto. Fui honesto al ponerle título a mi primer libro.¹⁴⁶ (POSSE, 1992, p. 31).

Dessa maneira, o narrador autodiegético afirma que o modo como se manifestou durante as navegações e quando chegou às novas terras foi o correto, não tomando nenhum lado como o certo, mas respeitando os povos indígenas encontrados nas terras. O único momento em que a personagem Cabeza de Vaca refere-se a Colombo pelo nome é o seguinte:

‘¡Es oro! ¡Es oro!’ Y yo sólo vi como un latón más bien sucio que no refulgía ni brillaba. Era opaco, insignificante, pero gritaban señalándolo como si fuese la Macarena o la Custodia de la catedral en la procesión del Rey. No vi nada. Sólo quedan retazos. Tal vez el olor de la mora sudada. ‘¡Cristóbal Colomo! ¡Colomo!’, gritaban, y la gente contaba historias exaltadas, y mi madre ordenaba la retirada hacia el socio de nuestra casona. Todos desilucionados. Desde el primer día. O falsamente ilusionados. Desde el primer día.¹⁴⁷ (POSSE, 1992, p. 90).

Nessa altura da diegese, a personagem relata esse acontecimento referente à recepção eufórica com que recebeu Colombo em sua primeira volta do “Novo

¹⁴⁶ Nossa tradução: O genovês, por exemplo, era um extraordinário navegante e que teve sorte. Acima de tudo, ele teve a serena e triste persistência do judeu, que vive a vida como uma resignada condenação da qual é necessário tirar o melhor proveito. ‘Don Alvar, o Náufrago’, sem dúvidas isso é o correto. Fui honesto ao colocar título ao meu primeiro livro.

¹⁴⁷ É ouro! É ouro! E tudo o que eu vi foi um latão bastante sujo que não refletia nem brilhava. Era opaco, insignificante, mas eles gritavam acenando como se fosse a Macarena ou a Custodia da catedral na procissão do Rei. Não vi nada. Só ficam restos. Talvez o odor da moura suada. – Cristóvão Colombo! Colombo! – gritaram, e as pessoas contavam histórias animadas, e minha mãe ordenou o retiro para o sossego de nossa mansão. Todos desapontados. Desde o primeiro dia. Ou falsamente iludidos. Desde o primeiro dia.

Mundo” e afirma que “*era muy niño. No recuerdo casi nada.*¹⁴⁸” (POSSE, 1992, p. 90). Ele recorda, com pouca importância, da personagem Colombo, ponderando sobre o fato de que os moradores foram enganados a respeito da existência de ouro nas terras em que haviam chegado.

O uso metafórico de sua caminhada para o ato de escrever é apresentado durante toda a obra. Em alguns momentos, essa caminhada parece tranquila: “*No puedo decirle las cosas a Lucinda tal como las confié a la pluma en estos días largos y sosegados de mi caminata por el papel.*¹⁴⁹” (POSSE, 1992, p. 59). Já em outros momentos, a ação parece-lhe uma tarefa difícil: “*Visitar a punta de pluma mi pasado es un viaje tan cansador como cualquier otra jornada.*¹⁵⁰” (POSSE, 1992, p. 100). São nesses momentos, também, que o discurso romanesco vale-se de algumas estratégias metaficcionalistas para evidenciar o processo de escrita e seus meandros.

Durante a diegese, constatamos que a personagem-protagonista, ao se relembrar de suas experiências vividas, já não se reconhece mais, como fica explícito no seguinte trecho: “*Tengo sesenta y siete años y por momentos mi yo queda ya muy lejos de mí. Apenas si me recuerdo, ¿quién era Álvaro Núñez en aquel entonces?*.”¹⁵¹” (POSSE, 1992, p. 16). Essas reflexões da personagem evidenciam o fazer memorialístico, o esforço de recordar, de manter vivas as lembranças ou de poder selecionar apenas aquelas que, no presente, são viáveis e úteis, no contexto das motivações existentes.

São diversos os momentos do relato que são constituídos por um discurso rico em ironia, tendo em vista que esse recurso é utilizado para contribuir na criticidade da linguagem ficcional frente ao discurso da historiografia tradicional. A afirmação pode ser corroborada ao nos atentarmos a afirmações como esta: “*Una vez por semana vendría por aquí, para ver los mapas y mantener un relato más o menos coherente, ya que tantos años pasaron. ¡No vaya a ser que los historiadores*

¹⁴⁸ Nossa tradução: Era muito pequeno. Não me lembro de quase nada.

¹⁴⁹ Nossa tradução: Não posso contar coisas a Lucinda do modo como eu confio à pena nestes longos e sossegados dias de minha caminhada pelo papel.

¹⁵⁰ Nossa tradução: Visitar meu passado por meio da pena é uma viagem tão cansativa como qualquer outra jornada.

¹⁵¹ Nossa tradução: Tenho sessenta e sete anos e por momentos meu eu está muito longe de mim. Apenas me lembro. Quem era Álvaro Nuñez naquele então?

*vuelvan a enojarse conmigo!*¹⁵² (POSSE, 1992, p. 31). Apesar de o discurso ser linear e não desconstrucionista, atentamos para o seu tom crítico, ao se afirmar nele que os historiadores não poderiam se decepcionar com ele novamente.

Vale ressaltar que a diegese de Abel Posse apresenta um novo viés do “descobrimento”. Com o objetivo de ressignificar o passado, o autor cria um discurso em que dá a oportunidade para a personagem Cabeza de Vaca reexistir. Tal como destacado pela personagem de extração histórica: *“Cuando me fui de Santa Clara con la resma bajo el brazo, esquivando los charcos infectados del suburbio, no pensé que Lucinda me había regalado, con inocencia, con sabiduría, una posibilidad de existir, de reexistir.*¹⁵³” (POSSE, 1992, p. 33).

Diante dessa afirmação, entendemos que a personagem, por meio da escrita, consegue reviver tudo o que presenciou. Dessa forma, em uma análise que privilegia o cotejo das três diegeses que compõem a Trilogia, constatamos como o escritor argentino, nesse conjunto de obras, dá espaço a uma personagem que foi deixada de lado pela historiografia oficial e, nessa releitura, consegue apresentar a história que vivenciou sob a lente de seus próprios olhos. Essa é uma das principais características do foco narrativo dos romances históricos contemporâneos de mediação, segundo expressa Fleck (2017).

Trata-se da oportunidade de reescrever os fatos e da sensação de liberdade ao não ter que se preocupar com quem o leria ou para onde se destinaria o seu texto. O sentimento é comungado entre os elementos diegéticos e os próprios leitores, dando vazão a excertos com ponderações que são, de alguma maneira, verdadeiras provocações, como no fragmento abaixo:

Continuamente tuve que repetirme que ese libro sería como para ciegos: no había ojos que amenazasen la libertad de expresarme; porque los ojos del otro son el fin de nuestro yo, de nuestra espontaneidad. Así pude ir convenciéndome de que el otro no

¹⁵² Nossa tradução: Uma vez por semana eu viria por aqui, para ver os mapas e manter um relato mais ou menos coerente, já que tantos anos se passaram. Vai que os historiadores se zangam comigo novamente!

¹⁵³ Nossa tradução: Quando fui embora de Santa Clara com a resma debaixo do braço, esquivando as poças infectadas do subúrbio, não pensei que Lucinda tinha me presenteado, com inocência, com sabedoria, uma possibilidade de existir, de reexistir.

*existiría, al menos hasta mucho tiempo después de mi muerte. Y desemboqué en el lujo de la libertad.*¹⁵⁴ (POSSE, 1992, p. 33).

A partir dessas reflexões metaficcionais, revela-se que a personagem afirma que os olhos dos historiadores não poderiam retratar exatamente a maneira como os fatos aconteceram, pois são “outros” olhos, não os que vivenciaram os acontecimentos. Somente quem presenciou os fatos conseguiria expressar o significado que tiveram, os embates que causaram, os sentimentos que despertaram. Para narrar essa versão vivida, com espontaneidade e liberdade, os olhos de quem viveu é que servem de lentes para a escrita e sua compreensão enseja um “bom” leitor, como o discurso da protagonista evidenciará ao final do relato.

Durante a sequência de ações da diegese, o narrador autodiegético elabora seu discurso com base em uma linguagem amena e fluída, fato que torna a leitura mais próxima do leitor comum e facilita a compreensão do texto, como no seguinte trecho: “*Bradomín escribe demasiado bien y yo no escribo por cosas de estilo sino para decirme verdades que resultan todavía inconfesables. Todo posible acercamiento entre nosotros resultaría infructuoso.*”¹⁵⁵ (POSSE, 1992, p. 47). Ao escrever, ele não está preocupado com o estilo, mas em trazer verdades que estavam escondidas.

A partir disso, constatamos, também, que a personagem realiza uma crítica aos escritores que se preocupam mais com o estilo do que em contar os fatos. Além disso, essa criticidade está relacionada, principalmente, com o próprio projeto ficcional de Posse, com a linhagem do novo romance histórico latino-americano. A partir da diegese fica evidente como Posse utiliza-se da própria literatura para falar de literatura. Por mais que a decisão seja pela metaliteratura, não ocorre o envederamento para a metaficção¹⁵⁶. Frente a isso, a partir do excerto acima,

¹⁵⁴ Nossa tradução: Eu tinha que continuar dizendo a mim mesmo que esse livro seria como para cegos: não havia olhos que ameaçassem a liberdade de expressar-me: porque os olhos do outro são o fim do nosso eu, de nossa espontaneidade. Assim, pude ir convencendo-me de que o outro não existiria, pelo menos não até muito tempo depois de minha morte. E desemboquei o luxo da liberdade.

¹⁵⁵ Nossa tradução: Bradomín escreve muito bem e eu não escrevo por razões estilísticas. Escrevo somente para dizer a mim mesmo verdades que resultam, ainda, inconfessáveis. Qualquer aproximação possível entre nós seria infrutífera.

¹⁵⁶ A metaliteratura refere-se ao texto que fala da própria literatura. Já a metaficção revela propositadamente os mecanismos da produção de uma obra literária.

notamos que o projeto ficcional de *Posse* é revelado, demonstrando consciência completa para a passagem do novo romance histórico latino-americano para o romance histórico contemporâneo de mediação. Ressaltamos, também, que, no momento em que Cabeza de Vaca afirma que escreve somente para mostrar “verdades” nunca ditas, observamos um projeto ficcional claro por meio dessa afirmação. Tendo em vista que, nas duas primeiras obras da Trilogia comentadas nesta dissertação – por elas se encaixarem na modalidade do novo romance histórico latino-americano –, temos discursos que apresentam diversos recursos desconstrucionistas, tais como a paródia, a carnavalização, o anacronismo, a ironia, a heteroglossia e a intertextualidade.

Porém, em *El largo atardecer del caminante*, o autor já não utiliza tais recursos com a mesma dosagem e direcionamento. A partir dessa diferença de discurso entre as duas primeiras diegeses e a última, notamos a intenção de Posse de exemplificar as transformações da literatura, especificamente, no gênero romance histórico. Frente a isso, ressaltamos o fato de a narrativa ter um discurso próximo ao da realidade do leitor comum, visto que a preocupação de Cabeza de Vaca era, somente, levar a sua história aos ouvidos de alguns leitores, para que sua família indígena ficasse conhecida. Por esse motivo, a personagem afirma que seria impossível a reaproximação entre Bradomín e ele, pois os discursos são totalmente distintos.

A voz enunciativa do discurso também se manifesta sobre as terras que encontrou durante as suas navegações. Sua enunciação enfatiza: “[...] *fue allí que comprendí que aquellas tierras en las que queríamos repetir nuestro mundo eran en realidad otro planeta, con leyes propias e incomparables.*¹⁵⁷” (POSSE, 1992, p. 65). Sendo assim, as terras que encontraram, segundo o viés da personagem, já tinham um sistema organizacional e existencial formado, os moradores tinham suas leis próprias. Destacamos, assim, o teor crítico referente ao registrado em várias crônicas que afirmavam que essas terras estavam habitadas por bárbaros, selvagens.

Como já mencionamos, a narrativa apresenta intertextualidade com a obra *Naufrágios*, que não é apenas mencionada no romance, mas é alvo das reflexões da personagem-protagonista. Diante disso, observamos, no excerto a seguir, que,

¹⁵⁷ Nossa tradução: [...] foi ali que compreendi que aquelas terras onde nós queríamos repetir nosso mundo eram, na realidade, outro planeta, com leis próprias e incomparáveis.

novamente, a personagem ficcional da diegese de Posse relaciona o texto histórico anterior: *“Lucinda está tan asombrada que no me cree. Debo buscar en las páginas primeras de mi propio libro que ella tiene tan anotado para mostrarle que todo está allí ya dicho.”*¹⁵⁸ (POSSE, 1992, p. 66). Assim, a personagem torna-se leitora de si mesma, num processo de autoconhecimento semelhante ao que ocorre com a personagem Lope de Aguirre que, aos poucos, vai conhecendo, na diegese de *Daimón* (1978), aquilo que sobre ela haviam escrito.

Em alguns momentos da diegese, a personagem Cabeza de Vaca realiza uma relação com o que já foi dito em seu livro, mas, em outros momentos, ele argumenta que os fatos não ocorreram exatamente da maneira que ali estão narrados. Ocorre, desse modo, essa contraposição, pois, ora ele utiliza os argumentos do seu livro como referência, ora ele afirma que alguns trechos não são condizentes com os acontecimentos. Sendo assim, identificamos características dos romances históricos críticos, entre eles os de mediação, sublinhado em seu discurso, como na diegese romanesca demarca-se a presença do balanço entre argumentos da história tradicional e argumentos que ressignificam os fatos já narrados.

Sobre a chegada dos navegantes na América, o discurso romanesco, na enunciação de Cabeza de Vaca, relata, por exemplo, a seguinte visão:

*Realmente nos habíamos caído en América. Éramos como indios entre los indios; tal nuestra pobreza, nuestra falta de imperio y poder. Curioso destino: haber llegado con voluntad e investidura de conquistador y enseguida haber caído en una posición inferior y más penosa que la del último conquistado.*¹⁵⁹ (POSSE, 1992, p. 67).

A história hegemônica que relata a conquista da América pelos “heróis” europeus, que enfrentam e aniquilam as resistências nativas, não se dedicam à história oficial de Núñez Cabeza de Vaca, justamente por isso: ela revela o protagonismo dos nativos. Segundo o que foi anunciado pelas lentes da ficção, ao chegar às terras da América, as personagens europeias da expedição de Cabeza de

¹⁵⁸ Nossa tradução: Lucinda está tão surpresa que não acredita em mim. Devo buscar nas primeiras páginas do meu próprio livro que ela tem tão anotado para mostrar-lhe que tudo está ali já dito.

¹⁵⁹ Nossa tradução: Realmente havíamos caído na América. Éramos como índios entre os índios; tal nossa pobreza, nossa falta de império e poder. Curioso destino: ter chegado com vontade e investidura de conquistador e, em seguida, ter caído em uma posição inferior e mais penosa do que do último conquistado.

Vaca tiveram sua posição invertida, ou seja, de conquistadores, passaram a assumir uma função subalterna de prisioneiros das etnias nativas. Tal fato não é motivo de louvor e exaltação para um discurso que busca justificar meios e formas de expandir um império, de apropriar-se da terra e da gente que a habita e explorá-la em todos os sentidos. Tais personagens figuram à margem dos eventos, são relegados a planos ínfimos na narrativa oficializada.

O espaço oficial da exaltação e mitificação do discurso historiográfico hegemônico tradicional, como se torna notável na trilogia de *Posse*, está reservado aos detentores do poder – reis católicos –, àqueles que, com seus feitos, ampliaram o universo de atuação dos monarcas europeus – Cristóvão Colombo –, ou aqueles que se enfrentaram com esse poder de tal modo que suas ações e voz ecoaram para além desse discurso – como o caso do “traidor” Lope de Aguirre. A personagem histórica Cabeza de Vaca enfrentou tantos e tão diversos – e pode se dizer até mais – problemas quanto todos esses “heróis” consagrados, mas, como a sua história é a de uma derrota do poder imperialista, não convém ser destacada.

Ao se afirmar no romance que os conquistadores da frota de Cabeza de Vaca eram “índios entre os índios”, aparece a crítica referente à imagem dos europeus sobre o povo indígena, visão narrada pela historiografia eurocêntrica, visto que os índios eram descritos como povos pobres e sem recursos. Frente a isso, o narrador autodiegético no relato romanesco apresenta a inversão das imagens, tendo em vista que, os conquistadores, assim apresentados pela história oficial, passam a ser indivíduos inferiores, conquistados e aprisionados.

Outra questão que pode ser arrolada a partir de um horizonte crítico é a de que, no decorrer da diegese, a maneira como a figura dos indígenas é abordada acaba, também, transformando-se em um capítulo à parte. Para que o argumento seja devidamente explicado, vale a leitura da seguinte passagem:

Le explico entonces a Lucinda que cuando estábamos muriéndonos de frío en las playas del desastre final, nos vimos rodeados por los dakotas adornados con sus terribles figuras en negro y rojo, sus colores de guerra, y que en vez de matarnos, como tal vez hubiese ordenado Narváez de encontrarse en la situación inversa, abandonaron sus armas en la playa, nos rodearon, se arrodillaron y empezaron a llorar a gritos para reclamar la atención de sus dioses en favor nuestro.¹⁶⁰ (POSSE, 1992, p. 67).

¹⁶⁰ Nossa tradução: Explico então a Lucinda que quando estávamos morrendo de frio nas praias do desastre final, fomos cercados pelos dakotas adornados com suas terríveis figuras em preto e

Observamos que o narrador personagem afirma que os indígenas tiveram compaixão de seu grupo, ao contrário daquilo que haveria feito o chefe conquistador, Narváez, se estivesse na mesma situação. Assim, exalta-se a generosidade e a nobreza de caráter dos nativos americanos frente à situação desoladora dos náufragos. Novamente, sublinha-se uma das características do romance histórico contemporâneo de mediação: a crítica verossímil do passado, referente à maneira como os europeus trataram os nativos ao chegarem à América. De forma bastante estendida, as próprias historiografias construídas sob as lentes e influências dos europeus – sobretudo das últimas décadas – dão conta de também apontar como os colonizadores usaram de atitudes grosseiras, agressivas e violentas nas ações de conquista, não conferindo respeito aos povos originários.

De forma conscientemente humanizada, a personagem destaca a relevância de se respeitar esses povos nativos: *“Traté de explicarle que este hecho, del que no tenía yo referencia que hubiese acontecido antes, pasó a tener una importancia decisiva en mi vida. Al menos en mi vida de conquistador.”*¹⁶¹ (POSSE, 1992, p. 68).

Ao contrário do viés abordado pela historiografia oficial, a narrativa realiza a valorização da cultura indígena, como enfatiza a personagem de extração histórica Cabeza de Vaca: *“Nosotros, los dominadores del mundo desnudos y sin coraza ni espada, debíamos aprender de los salvajes a coger peces y raíces no venenosas.”*¹⁶² (POSSE, 1992, p. 68).

O último romance da Trilogia de Posse oportuniza à personagem Cabeza de Vaca, que também é a voz enunciadora do discurso da diegese, descrever tudo o que foi vivenciado em sua trajetória no período do “descobrimento”, tendo em vista que ele enfatiza que foram poucas páginas em *Naufrágios* para ele explorar todas as suas experiências vividas.

Serían seis años de mi vida los que pasaría entre ellos.

vermelho, suas cores de guerra, e que ao invés de nos matar, como talvez tivesse ordenado Narváez se estivesse na situação oposta, eles abandonaram suas armas na praia, nos rodearam, se ajoelharam e começaram a clamar gritos para chamar a atenção de seus deuses em nosso favor.

¹⁶¹ Nossa tradução: Tentei explicar que esse fato, do qual eu não tinha referências de que tivesse acontecido antes, passou a ter importância decisiva na minha vida. Pelo menos na minha vida como conquistador.

¹⁶² Nossa tradução: Nós, os dominadores do mundo, nus e sem couraça e nem espada, devíamos aprender dos selvagens a pegar peixes e colher raízes não venenosas.

– ¡Seis años así como así! – exclamó Lucinda cuando me vio más bien dispuesto al silencio rápido con que había liquidado tanto tiempo en mis Naufragios. – ¡Seis años! – Su sorpresa es inocente pero tan lógica como la manifestada por el desconfiado Fernández de Oviedo cuando vino a visitarme.¹⁶³ (POSSE, 1992, p. 70).

O narrador-personagem enfatiza que a desconfiança de Lucinda e de Oviedo sobre a versão apresentada em *Naufrágios* poderia proceder, pois eram poucas informações descritas por ele, em tantos anos vividos no meio dos indígenas. Sobre essa versão, a personagem aponta que “*Releyéndome ahora, encuentro que mi silencio de seis años, resuelto con página y media de mi libro, es lo suficientemente descarado y evidente como para que los estúpidos inquisidores de la Real Audiencia y del Consejo de Indias no sospechasen nada.*¹⁶⁴” (POSSE, 1992, p. 70). Ou seja, poucas foram as informações ditas no seu texto e as omissões, assim, ficaram muito evidentes, a ponto de terem despertado o “faro” dos inquisidores. Esses poucos dados são explicados pelo narrador pelo fato de que, à época da escrita do relato historiográfico, ele ter medo das consequências que viriam da Inquisição caso ele revelasse os pormenores de sua convivência com os nativos.

Dentre os principais sucessos omitidos em *Naufrágios*, destacam-se, em *El largo atardecer del caminhante*, a adaptação do náufrago à vida dos autóctones, resultando em seu casamento com Amaría, o seu amor paterno por Amadís e Nube e o resgate de seu filho Amadís que estava preso juntamente com um grupo de indígenas em Sevilha.

Durante os seis anos em que a personagem viveu juntamente com os indígenas, chegou a ser conselheiro militar do cacique Dulján e, também, curandeiro. Por seu trabalho, Dulján aconselhou Cabeza de Vaca a ir em busca das Setes Cidades, com os companheiros Castillo, Andrés Dorantes e Negro Estebanico. Durante sua caminhada de dois anos entre as atuais regiões do Texas, Arizona e México, eles caminharam descalços e sem roupas, curando outros índios, por meio de orações e outros recursos que aprendeu durante a sua convivência na

¹⁶³ Nossa tradução: – Passei seis anos da minha vida entre eles. – Seis anos! Assim como assim? – exclamou Lucinda quando viu que eu estava mais disposto ao rápido silêncio com que tinha dilapidado tanto tempo nos meus Naufrágios. – Seis anos! – sua surpresa é inocente, porém tão lógica como a manifestada pelo desconfiado Fernández de Oviedo quando veio me visitar.

¹⁶⁴ Nossa tradução: Ao reler agora o que escrevi, acho que meu silêncio de seis anos, resolvido em uma página e meia do meu livro, é o suficientemente descarado e evidente como para **que** os estúpidos inquisidores da Real Audiência e do Conselho das Índias não suspeitassem de nada.

tribo de Dulján. Porém, muitos desses detalhes Álvaro Nuñez omite em *Naufraños* por medo da Inquisição, pois, na época, não tinha total liberdade de narrar os fatos.

Como já mencionamos, a narrativa em estudo apresenta um teor crítico referente à historiografia eurocêntrica. Diante disso, encontramos alguns trechos em que essa criticidade é construída a partir da ironia. Embora apareça de maneira leve e amena, tal recurso contribui para salientar que a história que se autoproclama ciência, nos moldes positivistas, não deve ser acatada como a única e correta versão. No seguinte fragmento, identificamos a criticidade do discurso romanesco a partir de ponderações que escapam, inclusive, da problematização do fazer historiográfico:

*Tenían el peor concepto de la mujer, en esto hay que elogiarlos, porque no diferían mucho de los españoles. Las destinaban a los más duros trabajos y sólo les permitían descansar unas seis horas por día. Creían que era imprudente dejarles mucho tiempo para sus infâmias.*¹⁶⁵ (POSSE, 1992, p. 72).

Observamos que o narrador protagonista afirma que ele devia elogiar os indígenas, sob o argumento de demonstrarem o mesmo tratamento com as suas mulheres. A personagem de extração histórica Cabeza de Vaca chama atenção para a questão de que os indígenas só poderiam ser criticados por atitudes, costumes ou crenças diferentes. As atitudes que fossem iguais às dos espanhóis deveriam ser elogiadas, mesmo que fossem ações negativas.

Entendemos que a criticidade nesse excerto está relacionada ao fato de a historiografia de base eurocêntrica não olhar com bons olhos para a tradição individual dos indígenas. Sofriam discriminação por não serem iguais aos espanhóis. O ser diferente era visto com maus olhos.

No decorrer da diegese, o narrador revela aspectos de sua vivência com os indígenas, num relato bastante verossímil. Segundo ele, eram povos fortes e que lutavam pela sobrevivência:

– Estuve seis años, como dije, entre estos hombres. Su fuerza consiste en asumir el universo tal cual es y sobrevivir sin que

¹⁶⁵ Nossa tradução: Tinham o pior conceito da mulher. Nisto eles devem ser elogiados, pois não diferiam muito dos espanhóis. As destinavam aos trabalhos mais duros e somente lhes permitiam descansar umas seis horas por dia. Eles acreditavam que era imprudente deixá-las muito tempo para suas infâmias.

*importen muchos los afectos, la calidad de los alimentos o las catástrofes de Dios o de los hombres. Es por esto que son fuertes, libres y todavía hoy, a varias décadas de tiempo, los evoco con cuidadoso respeto. Bailan siempre.*¹⁶⁶ (POSSE, 1992, p. 73).

A personagem enaltece a força que os povos originários tinham e a preocupação em somente sobreviver, pois não se importavam com afetos ou qualidade dos alimentos. Esse comportamento, segundo o narrador, fortalecia-os e Cabeza de Vaca enfatiza a sua admiração por eles, um fato que escondeu a sua vida toda e ocultou nos relatos de *Naufrágios*. Contudo, voz enunciadora aproveita a oportunidade para deixar isso registrado na versão imaginativa, criativa e livre do romance.

Ainda sobre os motivos de ter ocultado detalhar sua vivência em *Naufrágios*, a personagem ressalta:

*Había pasado casi seis años en el mundo nuevo de una tribu modesta de los llanos. Años que se escurrieron como agua de mar entre los dedos. (No mentí demasiado en mis Naufrágios cuando reduje todo un par de carillas: ¿Cómo explicar los contenidos de un mundo que no se comprende? O se desprecia o se comprende, y ninguna de esas dimensiones me habían afectado todavía).*¹⁶⁷

Diante disso, Cabeza de Vaca confessa que não havia compreendido tudo o que tinha vivenciado. A partir desse fragmento, fica ainda mais evidente a crítica do narrador ao afirmar que quem despreza é porque ainda não compreendeu a cultura dos outros povos. Nesse caso, ele se refere aos sistemas culturais dos povos originários da América, cujas essências foram desprezadas pela historiografia eurocêntrica.

Outra característica do romance histórico contemporâneo de mediação que pode ser encontrada na diegese do último romance da Trilogia de Posse é o

¹⁶⁶ Nossa tradução: Passei seis anos, como eu disse, entre esses homens. Sua força consiste em assumir o universo tal qual ele é e sobreviver sem dar muita importância aos afetos, à qualidade dos alimentos ou às catástrofes de Deus ou dos homens. É por isso que eles são fortes, livres e ainda hoje, várias décadas depois, eu lembro deles com cuidadoso respeito. Eles sempre dançam.

¹⁶⁷ Nossa tradução: Passei quase seis anos no mundo novo de uma modesta tribo das planícies. Anos se me escaparam pelos dedos como água do mar. (Não menti demais nos meus Naufrágios quando reduzi tudo a alguns parágrafos. Como explicar o conteúdo de um mundo que você mesmo não entende? Ou se deprecia ou se compreende, e nenhuma dessas dimensões ainda tinha me afetado).

emprego de recursos baktinianos. No trecho a seguir, observamos a presença da intertextualidade, como também já evidenciamos anteriormente:

*Era evidente que, en comparación con esos hombres de la tierra, yo estaba casi incapacitado para sobrevivir a menos que me devolviesen al Paraíso Terrenal donde las frutas, incluso las manzanas de Eva, estaban al alcance de la mano.*¹⁶⁸ (POSSE, 1992, p. 78).

A partir do fragmento acima, é possível observar que o narrador está se referindo ao Paraíso apresentado no livro Bíblia Sagrada. Além dessa intertextualidade, evidenciamos como a personagem de extração histórica ressalta o conhecimento que os nativos tinham das terras em que viviam, ao contrário dele que não possuía conhecimento algum para nelas sobreviver.

Sentimos a crítica relacionada ao posicionamento dos espanhóis em se considerarem os “donos” da história do “descobrimento” e da conquista da América, não conhecendo o território e não reconhecendo a cultura e os sistemas nele já implantados. Sobre esse território dos nativos, Cabeza de Vaca afirma que “*No era un nuevo mundo. Era otro mundo.*”¹⁶⁹ (POSSE, 1992, p. 76). Ou seja, não era um mundo que precisava ser criado, como na versão apresentada pela historiografia escrita pelo viés do colonizador, já que, na diegese de Posse, tratava-se de outro mundo, com habitantes, costumes e rituais diferentes, porém já existente. Constroiu-se, assim, no discurso romanesco, uma visão de alteridade, negada e anulada nos relatos historiográficos feitos à época da colonização.

Durante o transcorrer das ações narradas, Cabeza de Vaca descreve, em minuciosos detalhes, como iniciou sua relação com Amaría:

*En la tercera noche el Cacique Dulján se levantó de su puesto y se dirigió hacia mí. Me alcé y me incliné para tocar tierra en señal de amistosa sumisión. Me dijo señalando a su sobrina:
– Es tuya. Eres probablemente hombre. Aunque ella es de mi familia, princesa, es tuya. He visto tu larga mirada. No eres ratón, es tuya.*¹⁷⁰ (POSSE, 1992, p. 85).

¹⁶⁸ Nossa tradução: Era evidente que, em comparação com aqueles homens da Terra, eu era quase incapaz de sobreviver, a menos que voltasse ao Paraíso Terrenal, onde as frutas, inclusive as maçãs da Eva, estavam ao alcance da mão.

¹⁶⁹ Nossa tradução: Não era um novo mundo. Era outro mundo.

¹⁷⁰ Nossa tradução: Na terceira noite, o Cacique Dulján levantou-se do seu posto e se dirigiu a mim. Eu me levantei e me curvei para tocar o chão em sinal de amigável submissão. Ele disse apontando

Ao tomarmos esse fragmento com atenção, observamos que a personagem tinha respeito pelos nativos com quem convivia; para ele, o Cacique do grupo era autoridade do local e precisava ser respeitado. Durante os anos em que Cabeza de Vaca conviveu com eles, seguiu todos os seus rituais, respeitando a cultura já estabelecida naquelas terras. A partir de sua descrição do período em que conviveu com os índios, vislumbramos como o narrador exalta o fato de terem sua cultura bastante enraizada. Ao contrário disso, o viés que a historiografia tradicional aponta é aquele no qual os indígenas não tinham conhecimento algum e essas terras estavam abandonadas, seguindo-se os registros primeiros feitos por Colombo em seu *Diário*: “*porque les amostré espadas y las tomaban por el filo y se cortaban con ignorancia. No tienen algún fierro; sus azagayas son unas varas sin fierro y algunas d’ellas tienen al cabo un diente de peçe, y otras de otras cosas.*”¹⁷¹ (VARELA, 1984, p. 63). Diante disso, a obra de Posse recria esses acontecimentos históricos sob uma perspectiva que busca evidenciar um novo olhar à cultura dos habitantes originários de nossas terras.

Desse modo, no decorrer da escrita do relato sincero da protagonista, ação inserida na diegese da obra, Cabeza de Vaca relembra o seu relacionamento com a indígena Amaría. Ele afirma que essa união foi cheia de amor e respeito, porém, nunca havia mencionado antes esse seu envolvimento com uma nativa das terras americanas por ser orgulhoso e, também, para não deixar sua família espantada, como é notável no fragmento a seguir:

Tengo más de sesenta y nunca me había atrevido a escribir lo de Amaría. Fue por orgullo. Orgullo de los de mi casta. El excesivo peso de la memoria de mi madre y de mi abuelo el Adelantado. ¿Cómo decirles de vida marital con una india? ¿Cómo decirlo sin mentir ni burlar, liviandad o falso justificativo de sensualidad? Lo callé para siempre. Y un poco más y hasta ordeno olvidarlo a mí mismo. Nunca fui libre como Cortés y tantos otros en esto. Me dicen que los pérfidos britanos y los holandeses tienen como la peor vergüenza confesar amores con indias y otras nativas. Son piratas y asesinos, pero tienen la delicadeza de no reconocer hijos de otra raza. En este

para sua sobrinha: – Ela é sua. Você é provavelmente homem. Mesmo ela sendo da minha família, uma princesa, ela é sua. Eu vi você olhar longamente. Você não é um rato, ela é sua.

¹⁷¹ Nossa tradução: porque eu lhes mostrei espadas e eles as pegaram pelo fio e se cortaram pela ignorância. Eles não têm ferro; suas lanças são umas varas sem ferro, e algumas delas têm um dente de peixe na ponta, e outras de outras coisas.

*mal sentido he sido más británico que buen español, esto es, cristiano. No he sido como Cortés, ni como Irala o Pizarro. Mi orgullo me jugó una mala pasada en esto...*¹⁷² (POSSE, 1992, p. 88).

Diante desse fragmento, em tom confessional, revela-se que Cabeza de Vaca permaneceu calado a sua vida toda em relação a muitas vivências suas entre os nativos. Dessa união, ele teve seus filhos Amadís e Nubes. O narrador-personagem ressalta que tinha total respeito aos indígenas; no seu convívio com eles, aprendeu várias atividades.

No meio das lembranças de seus filhos, a personagem descreve: *“Recordé a Amadís corriendo por el prado del valle chorrucó, su velocidad de gamo, su carita siempre sucia de barro y hasta la quemadura de su hombro.”*¹⁷³ (POSSE, 1992, p. 90). O narrador afirma que as indígenas trabalhavam muito, só permaneciam ausentes do trabalho quando estavam amamentando.

No decorrer da obra, o narrador autodiegético enfatiza que a oportunidade de voltar a escrever sobre essas vivências era como uma forma de reexistir: *“Por fin me decidí a volver a la Torre de Fadrique. Había estado casi quince días sin salir, escribiendo, que es hoy mi forma de vivir, de revivir y de encontrar a alguien por los senderos de las cuartillas desiertas.”*¹⁷⁴ (POSSE, 1992, p. 108). Foi na escrita que ele encontrou a forma de lembrar, com inúmeros detalhes, toda a sua trajetória.

Mais uma vez, vale reiterar que o tempo da narrativa plasmado na obra acontece de maneira linear, iniciando quando a personagem está na Espanha, em 1557, esperando o seu julgamento. Esse tempo corre até o momento em que encontra seu filho entre os indígenas capturados na América para serem vendidos no mercado de escravos. Durante esse período de espera, o protagonista recorda,

¹⁷² Nossa tradução: Tenho mais de sessenta anos e nunca me atrevi a escrever sobre Amaria. Foi pelo meu orgulho. Orgulho da minha casta. O peso excessivo da memória da minha mãe e do meu avô, o Adelantado. Como contar sobre a vida conjugal com uma índia? Como dizer sem mentir nem zombar, sem leviana nem falsa justificativa de sensualidade? Eu mantive isso em silêncio para sempre. E um pouco mais e eu e até me auto induzo a esquecer. Eu nunca fui livre como Cortés e tantos outros nessa situação. Dizem que os pérfidos britânicos e os holandeses consideram como a pior vergonha confessar seus amores com índias e outras nativas. São piratas e assassinos, mas têm a delicadeza de não reconhecer filhos de outra raça. Nesse mau sentido, eu fui mais britânico que bom espanhol, isto é, cristão. Não fui como Cortés, nem como Irala ou Pizarro. Meu orgulho me pegou uma peça nisso.

¹⁷³ Nossa tradução: Lembrei-me de Amadís correndo pelo prado do vale chorrucó, sua velocidade de gamo, seu rosto sempre sujo de lama e até a queimadura de seu ombro.

¹⁷⁴ Nossa tradução: Finalmente, decidi-me a voltar para a Torre de Fadrique. Eu tinha ficado quase quinze dias sem sair, escrevendo, pois, atualmente, é minha forma de viver, de reviver e de encontrar alguém pelos senderos dos parágrafos desertos.

em momentos de analepses no relato, seus momentos vividos durante as viagens que fez ao “Novo Mundo”. Essa manipulação singela da narrativa não se compara às anacronias de diversas ordens presentes nos dois outros volumes da trilogia.

O narrador-personagem, diante das páginas escritas de sua “nova” versão do passado, afirma que, pela primeira vez, conseguiu escrever um relato sobre tudo o que vivenciou durante o período do “descobrimento”. Segundo enuncia a voz de Cabeza de Vaca, várias haviam sido as tentativas para contar suas experiências, como descreve no fragmento destacado a seguir:

*– ¡Por fin! Por fin pude escribirlo. Nunca me costaron más unas cuartillas que éstas. Las rompí varias veces y hasta las quemé en la azotea como los papeles de un criminal. Ayer, cuando subió doña Eufrosia para traerme el tazón de caldo, escondí con premura de perseguido las hojas escritas como si la vieja analfabeta hubiese podido entender mi escritura.*¹⁷⁵ (POSSE, 1992, p. 88).

Para ele, escrever significava uma maneira de se libertar desses segredos, ocultados nas escritas oficiais, principalmente por esconder sua felicidade vivenciada em todos esses anos. Diante do texto produzido com a liberdade que a ficção ou a plena imaginação havia-lhe otorgado, o protagonista comenta:

*Tal vez me puse a escribir estas memorias no porque Lucinda me haya regalado la resma de papel, sino porque quería llegar a este punto y saber que alguien, alguna vez, al descubrir el manuscrito, me liberará de algún modo del tremendo peso de haber muerto sin confesar mi felicidad, mi amor por mi familia india: Amaría, Amadís, Nube.... Los nombres de los seres ligados a mi carne, a aquella carne de aquellos años, Nombres en mi alma. Nombres de amor, al fin de cuentas.*¹⁷⁶ (POSSE, 1992, p. 88).

O fragmento revela o desejo da protagonista de que, no futuro – já que sua intenção é a de esconder o manuscrito num lugar seguro da biblioteca –, os leitores

¹⁷⁵ Nossa tradução: – Por fim! Finalmente consegui escrevê-lo. Nunca tive tantos problemas com parágrafos como estes. Rasguei e até queimei folhas no terraço várias vezes como se fossem papeis de um criminoso. Ontem, quando subiu dona Eufrosia para me trazer uma tigela de caldo, escondi as páginas com a pressa de um homem perseguido, como se a velha analfabeta pudesse entender minha escrita.

¹⁷⁶ Nossa tradução: Talvez eu não tenha começado a escrever porque Lucinda me dera uma resma de papel, mas porque eu queria chegar a este ponto e saber que alguém, alguma vez, quando descobrir o manuscrito, de alguma forma, me liberará do tremendo fardo de ter morrido sem confessar minha felicidade, meu amor pela minha família índia: Amaría, Amadís, Nube... Os nomes dos seres ligados à minha carne, àquela carne daqueles anos. Nomes na minha alma. Nomes de amor, afinal de contas.

possam conhecer aquelas vivências que ele deixou ocultas em seus registros oficiais. Assim, a personagem enfatiza o motivo de escrever as suas lembranças, principalmente, em contar sobre a existência de sua família indígena, em descrever os momentos felizes que vivenciou com eles e em deixar registrado esse segredo que tanto o sufocou. Vale destacar que a principal lacuna que Cabeza de Vaca buscou preencher foi a da existência de sua família. Depois de contar todas as suas experiências, a personagem se vê aliviada, pois, segundo ele,

[...] *el peso de ocultar lo que se ha querido, y los seres de las propias entrañas, es muy caro. Cuando terminé de redactar con la mayor sinceridad posible mi real vida entre los chorrucos y el casamiento con Amaría, dejé la pluma y caminé de una punta a outra de la azotea. Si pudiese haber un muezín en lo alto de la Giralda, me hubiera mandado apresar por loco. Hasta hablé solo y lancé al aire los nombres de Amadís y Nube, hasta grité, sí.*¹⁷⁷ (POSSE, 1992, p. 89).

Observamos que o fato de a personagem gritar o nome de sua família está relacionado com a inserção deles na história e no mundo, a liberdade de se referir a eles, não se importando em ser visto como um louco. No fragmento a seguir, observamos a crítica que a protagonista faz, sem desconstruir nenhuma personagem do passado, em relação às vias para se narrar esse passado, uma das características do romance histórico contemporâneo de mediação,

*Lo más fascinante de la mentira literaria es la facultad para acumular detalles. La historia termina siendo más interesante que la verdad. Al fin de cuentas no tengo ya a casi nadie en Sevilla. Estos amigos, los poetas, son los únicos que pueden hacer buenas migas con los guerreros y conquistadores aunque en tempos activos se desprecien.*¹⁷⁸ (POSSE, 1992, p. 92).

Nesse excerto, o narrador autodiegético afirma que a história descrita pelos poetas é mais interessante do que a “verdade”. Sendo assim, a personagem realiza

¹⁷⁷ Nossa tradução: O preço de ocultar quem amei, os seres das próprias entranhas, é muito caro. Quando terminei de redatar com a maior sinceridade possível minha vida real entre os chorrucos e o casamento com Amaría, deixei a pena e caminhei de uma ponta a outra do terraço. Se pudesse ter um muezim no topo da Giralda, teriam me prendido por louco. Eu até falei sozinho e lancei ao ar os nomes de Amadís e Nube, eu até gritei, sim.

¹⁷⁸ Nossa tradução: O mais fascinante da mentira literária é a faculdade de acumular detalhes. A história termina sendo mais interessante do que a verdade. Afinal, não tenho quase ninguém mais em Sevilha. Estes amigos, os poetas, são os únicos que podem se dar bem com os guerreiros e conquistadores, embora em tempos ativos eles se desprezaram uns aos outros.

uma crítica referente à historiografia oficial positivista, visto que os escritores conseguem ter um bom relacionamento com os conquistadores e dimensionar melhor os feitos por eles realizados. Cabeza de Vaca afirma que não possui muitas coisas em Sevilha, pois sua história é sincera e ele não tem a preocupação em ser reconhecido pela sua versão. Sua preocupação é deixar a história do seu casamento e a existência de seus filhos registradas.

A protagonista traz à diegese o universo cultural dos povos originários de uma forma muito tranquila, sem deixar de revelar os embates existentes entre as duas culturas. Em certo momento do relato, Cabeza de Vaca está conversando com o Cacique da tribo na qual vivia sobre alguns rituais de cura que eles realizam. A personagem comenta com seu interlocutor que, para os espanhóis, trabalhos de curandeiro não eram bem vistos, como podemos notar no fragmento a seguir:

*Me atreví a comentarle al cacique que entre los nuestros, los cristianos, esa actividad era considerada diabólica y que los que la ejercían eran dados a la hoguera. Se rió piadosamente y me explicó que el curandero, el brujo, no existe.
– Él no es nada. Él es sólo como un reflejo del agua. El poder que se tiene no es otro que el de reflejar el poder, la fuerza, del enfermo que trata de salvarse de la muerte. Tú no haces nada. Tus gentes son muy tontas. Me parece que no son más que gentes llenas de miedo...¹⁷⁹ (POSSE, 1992, p. 97).*

Desse modo, o universo cultural, os valores e as crenças dos indígenas são apresentados, como no fragmento acima, por meio da voz dos próprios autóctones, que as revelam com naturalidade, pelo discurso direto, sem o emprego de recursos escriturais desconstrucionistas como ocorre nas duas outras obras da Trilogia. Evidenciamos também, a partir desse excerto, o viés irônico com o qual o Cacique se expressa em relação ao comportamento dos cristãos, que, para ele, nesse contexto das possibilidades de cura, pareciam gentes tolas e cheias de medo.

Outra ocasião em que descrevem os diálogos entre a protagonista e o Cacique da tribo na qual viveu evidencia o aprendizado dos povos originários com relação às profecias de que, no final dos tempos, deuses brancos viriam para o

¹⁷⁹ Nossa tradução: Eu ousei comentar com o cacique que, entre nosso povo, os cristãos, essa atividade era considerada diabólica e que aqueles que a praticavam seriam queimados na fogueira. Ele riu, indulgente, e me explicou que o curandeiro, o feiticeiro, não existe. – Ele não é nada. Ele é apenas como um reflexo da água. O poder existente não é outra coisa que o poder de refletir o poder, a força, o doente que tenta se salvar da morte. Tu não fazes nada. Teu povo é muito tolo. Parece-me que eles não são mais do que pessoas cheias de medo.

“ajuste de contas” com eles. Vejamos como, na diegese de Posse, isso ganha destaque:

– [...] *Blanco, sabemos que desaparecemos, como decían las profecías, pero sabemos que vosotros no sois los dioses, es una pena... Ahora seremos viento en el viento. Nos habéis aliviado de la ilusión, ahora nos podemos ir porque este Sol ya no se encenderá ni con la sangre de todos los hombres y animales de la Tierra...*¹⁸⁰ (POSSE, 1992, p. 119).

O discurso do Cacique contrapõe-se às impressões primerias, correntes na historiografia e nas crônicas, de que os autóctones viram os bancos invasores como deuses. Trata-se de uma imagem que tem sua origem nos registros primeiros de Cristóvão Colombo, conforme se lê, na entrada de 14 de outubro de 1492, em seu *Diário de bordo*, no terceiro dia de contato com os nativos das ilhas do Caribe: “*entendíamos que nos preguntaban si éramos venidos del cielo. Y vino uno viejo en el batel dentro, y otros a voces grandes llamaban todos, hombres y mujeres: ‘Venid a ver los hombres que vinieron del çielo, traedles de comer y de beber’*”.¹⁸¹ (VARELA, 1984, 65).

Nesse trecho do romance de Posse, no diálogo entre o Cacique e o náufrago conquistador, Cabeza de Vaca afirma que, para os nativos, os brancos já não eram mais vistos como deuses, ou seja, o viés apresentado pela história oficial, no qual os cronistas referenciavam os espanhóis como deuses frente aos olhos dos autóctones, é desconstruído. Segundo o discurso do Cacique, eles já haviam notado que os brancos (espanhóis) também possuíam defeitos, fraquezas e medos e, ainda, que precisavam conhecer muito melhor diversas realidades, principalmente, sobre as terras que eles habitavam, desfazendo-se a farsa tão cultivada pelos conquistadores, como no caso de Hernán Cortés na conquista do Império Asteca.

Durante o relato de Cabeza de Vaca, constatamos que o projeto ficcional de Posse dá espaço para os indígenas comentarem a sua visão sobre os espanhóis. Vale destacar que essa é uma das características do romance histórico de

¹⁸⁰ Nossa tradução: - Branco, sabemos que desapareceremos, como diziam as profecias, mas sabemos que vocês não são os deuses, é uma pena...Agora seremos vento no vento. Você nos aliviou da ilusão. Agora podemos ir, porque este Sol já não mais se iluminará nem com o sangue de todos os homens e animais da Terra...

¹⁸¹ Nossa tradução: Entendíamos que nos perguntávamos se tínhamos vindo do céu. E veio um velho em batel adentro. E outros com vozes fortes chamavam todos: homens e mulheres. “Venham ver os homens que vieram do céu, traga-lhes bebida e comida.”

mediação, uma vez que há a preocupação de dar voz àqueles indivíduos que foram deixados de lado pela historiografia. No decorrer da leitura da obra, salientamos o fato de como o relato é tecido também pelos argumentos das figuras que representam os autóctones, garantindo que estejam plasmados nesse discurso os seus argumentos e pensamentos com relação à postura vertical das figuras dos colonizadores, retratadas, metonimicamente, por Cabeza de Vaca.

Vale ressaltar que, no fragmento destacado acima, o discurso entre as personagens ocorre de maneira amena, ou seja, não existe a presença de experimentalismos no diálogo, nem discussões acaloradas. Ao contrário do que acontece na primeira obra da Trilogia, *Daimón* (1978), as cosmovisões dos indígenas não são descritas com teor desconstrucionista. Na primeira obra, o discurso dos indígenas é atrelado à metáfora das cartas do Tarot, visto que o autor utiliza esse recurso para desconstruir, de maneira exacerbada, o passado histórico. Já em *El largo atardecer del caminante* (1992), observamos que não existem esses experimentalismos, pois o autor deixa de lado tais recursos muito presentes nas duas primeiras obras da Trilogia.

Fato esse que, novamente, aponta a diferença dessa terceira narrativa das outras duas primeiras, pois, apesar do trecho destacado não possuir os recursos de um discurso desconstrucionista, ele não perde o teor de criticidade, somente ressignifica o passado histórico de uma maneira diferente.

Pelo fato de a narrativa apresentar esse discurso crítico sem experimentalismos, constatamos, novamente, que *El largo atardecer del caminante* (1992) pode exemplificar a modalidade do romance histórico contemporâneo de mediação.

No decorrer das ações do romance, o narrador-personagem mostra a sua preocupação em deixar o seu relato escrito, pois, segundo ele, “*todo termina en un libro o en un olvido*.”¹⁸² (POSSE, 1992, p. 30). Ou seja, se ele não escrever as suas lembranças, elas poderão ser tomadas pelo esquecimento e somente as “oficiais”, já publicadas, irão se perpetuar na memória coletiva dos povos. Ao escrevê-las, assim como o faz o historiador Oviedo, é possível criar uma versão outra dos fatos acontecidos que, talvez, sobreviva às vicissitudes do tempo e do poder.

Sendo assim, a diegese de Posse não trata somente de uma versão ampliada de *Naufragios y comentarios*, mas, sim, da ressignificação de um passado histórico

¹⁸² Nossa tradução: [ou] tudo termina em um livro ou no esquecimento.

ainda latente a partir da (re)construção ficcional da figura de extração histórica Cabeza de Vaca, realizada de maneira humanizada na véspera de sua morte. A personagem ganha ares de um conquistador empático ao contexto dos povos originários, o único conquistador que, durante os seus anos de caminhada, não matou nenhum autóctone, pelo contrário, conviveu com eles respeitando os costumes e as tradições desses povos, tratando-os como seres humanos merecedores de total respeito. No romance, Cabeza de Vaca atesta que “*sólo la fe cura, sólo la bondad conquista*”¹⁸³ (POSSE, 1992, p. 190).

Por ter esse caráter bondoso, distinto de todos os outros conquistadores apresentados pelas crônicas, Abel Posse ressignifica a personagem. Durante a sequência das ações relatadas, dá a entender ao leitor que Cabeza de Vaca seria o primeiro “mestiço de alma”. Isso ocorre no momento em que Oviedo o questiona: “*Debo confesarle que a mí lo que más me convenció de su relato es cuando usted habla de tres categorías diferentes: usted habla de cristianos, de indios y de un misterioso nosotros. ¿Quiénes son esos misteriosos nosotros?*”¹⁸⁴ (POSSE, 1992, p. 28). E o conquistador responde: “*Tal vez me haya querido referir a los que ya no podemos ser ni tan indios ni tan cristianos...*”¹⁸⁵ (POSSE, 1992, p. 28). Ou seja, a personagem transformou-se em um ‘outro’ “(ese otro que tanto inquietara al viejo Fernández de Oviedo)”¹⁸⁶ (POSSE, 1992, p. 197).

Vale ressaltar que, em *Los perros del paraíso* (1983), também há, no projeto estético e discursivo de Posse, a humanização da personagem Cristóvão Colombo, tendo em vista que ele é apresentado como um indivíduo cheio de medos e inseguranças. Entretanto, as tintas dadas pela ficção não são as mesmas que as presentes ao longo do discurso de *El largo atardecer del caminante* (1992), já que o primeiro romance aludido – segundo da Trilogia de Posse – é constituído por diferentes recursos de desconstrução, tais como a carnavalização, a paródia, a ironia, os anacronismos exacerbados e o grotesco, como devidamente apontado na seção anterior.

¹⁸³ Nossa tradução: só a fé cura, só a bondade conquista.

¹⁸⁴ Nossa tradução: – Devo confesar-lhe que a mim o que mais me convenceu de seu relato é quando você fala de três categorias diferentes: você fala de cristãos, de índios e de um misterioso nós. Quem são esses misteriosos nós?

¹⁸⁵ Nossa tradução: Talvez me tenha querido referir aos que já não podemos ser nem tão índios, nem tão cristãos.

¹⁸⁶ Nossa tradução: (esse outro que tanto inquietava o velho Fernández de Oviedo).

Diante disso, por essa diferença de recursos utilizados, e, sobretudo, pelo cotejo consciente dos três romances que fazem parte do *corpus ficcional* desta dissertação, confirmamos, mais uma vez, que a obra analisada nesta seção pode ser lida como uma representante da modalidade de romance histórico contemporâneo de mediação, visto que a humanização da personagem Cabeza de Vaca é tratada por meio de recursos escriturais muito mais convencionais, como as descrições, o emprego do discurso direto, as comparações, os paralelismos, as reflexões humanísticas, tudo isso por meio de uma linguagem amena e fluída.

Ademais, a mediação presente na obra está relacionada ao fato de que, em diversos momentos, as memórias do narrador protagonista escritas na diegese parecem mais completas e verossímeis com as informações descritas em *Naufregios*, tendo em vista que, Cabeza de Vaca afirma que ocultou muitas verdades no texto, por medo da Inquisição. É preciso destacar que, todas as informações que Cabeza de Vaca narra, em Sevilha, no seu último ano de vida, abordados na obra de Posse, não são apresentadas em nenhum texto histórico anterior. Sendo assim, conseguimos notar o porquê de o romance pertencer à fase mediadora do romance histórico, uma vez que a obra ora retrata questões históricas do período do “descobrimento”, ora apresenta uma nova possibilidade da história vivenciada pela personagem.

No final do relato, a escrita da protagonista é comparada a “*un mensaje que alguien encontrará tal vez dentro de muchos años.*”¹⁸⁷ (POSSE, 1992, p. 242). Ele termina com uma metáfora que alude às navegações por ele empreendidas: “*Espero que esta nave no naufrague y llegue a un buen lector.*”¹⁸⁸ (POSSE, 1992, p. 242).

Vale destacar que o uso dessas metáforas, escolhidas pelo autor, ensejam a importância de que as vivências de Cabeza de Vaca, nessa sua escrita “livre e sincera”, cheguem a um “bom” leitor. É, portanto, o processo de leitura que, definitivamente, junto ao da escrita, passa a ser capaz de ressignificar o passado. Desse modo, as três obras da Trilogia – cada uma a seu modo – possibilitam ao leitor esse desafio de ressignificar o passado, uma via efetiva para a descolonização.

¹⁸⁷ Nossa tradução: Uma mensagem que alguém encontrará talvez dentro de muitos anos.

¹⁸⁸ Nossa tradução: Espero que esta nave não naufrague e chegue a um bom leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O período da colonização das terras americanas é narrado, na maioria dos textos oficiais, por indivíduos pertencentes à elite europeia e circunscritas a um determinado campo de poder político, econômico ou intelectual. Em muitos casos, os documentos apresentados pela história tradicional destacam apenas os conquistadores, cronistas e enviados das cortes que participaram desses períodos do “descobrimento” e da conquista. Os indivíduos considerados marginalizados, ou seja, os colonos comuns, as mulheres, os nativos e os africanos escravizados, os degradados que não pertenciam ao centro da sociedade – mas que, em grande parte, foram a mão de obra propulsora dos avanços do imperialismo europeu nas terras a serem conquistadas – foram esquecidos, negligenciados ou omitidos conscientemente pelos documentos oficiais.

Com o passar dos anos, a literatura híbrida de história e ficção foi se adaptando às transformações que atingiram as diferentes sociedades e, assim, de sua fase inicial acrítica – concretizada em escritas de romances históricos clássicos scottianos e tradicionais – começaram a aparecer romances que evidenciavam outros prismas do passado. Desse modo, em 1949, dá-se início ao que Fleck (2017) estabelece como a segunda fase das escritas do romance histórico: a crítica/desconstrucionista. Os indivíduos que, anteriormente, não tiveram voz para contar tudo o que vivenciaram, agora, nos romances das fases críticas, têm espaço para narrar a sua versão da história.

Estudar essa trajetória das escritas híbridas de história e ficção na academia, parece-nos uma ação impensável para a formação de um leitor crítico e consciente sobre a manipulação dos registros do passado, seja pela historiografia, seja pela ficção.

O espaço da pesquisa acadêmica possibilita um caminho de buscas pelo conhecimento. Diante disso, é função do pesquisador refletir sobre as produções que venham a oferecer possibilidades de reflexões críticas sobre a formação de nossas sociedades, cuja memória reside, justo, nos registros que do passado se fez. Além disso, nas Humanidades, as vozes responsáveis por enunciar os seus discursos, seja via ficção, seja via história, precisam ocupar-se de encontrar meios e formas de não apresentar horizontes congelados e sistematizantes, abordando

novas possibilidades de se compreender o passado histórico, enunciado por vozes nunca escutadas, dando passos à descolonização ainda necessária na chamada era pós-colonial. O estudo das escritas híbridas de história e ficção, nesse contexto, é um caminho que abre muitas outras possibilidades, além daquelas consignadas nos registros oficiais.

Durante o processo de descoberta do conhecimento, tomamos ciência de que são necessárias reflexões críticas constantes, pois, como observado neste estudo, o aprendizado também sofre mudanças com o passar do tempo, a transformação é constante e o saber não pode ser acatado pela mesma maneira desde o período do surgimento até sua extinção. Pelo contrário, ele é renovável e pode ser recriado quantas vezes for necessário, assim como a literatura vem se transformando de acordo com o pensamento social de cada época.

Tais transformações podem ser notadas a partir da abordagem realizada nesta pesquisa, ao apresentarmos nela parte da trajetória do gênero romance histórico, a partir dos pressupostos de Fleck (2017), nos quais se estabelece uma divisão dessas produções em grupos, fases e modalidades. Assim, observamos que o gênero passou por três fases (acrítica, crítica/desconstrucionista, crítica/mediadora), dentro das quais é possível encontrar cinco modalidades (clássico scottiana, tradicional, novo romance histórico latino-americano, metaficção historiográfica e romance histórico contemporâneo de mediação). Diante dessa classificação, compreendemos que, em cada fase e em cada modalidade, as produções de narrativas híbridas apresentaram diferentes características que permitem amalgamá-las em grupos representativos.

Foi-nos possível exemplificar esse processo de mudança no decorrer de nosso estudo, a partir das obras *Daimón* (1978), *Los perros del paraíso* (1983) e *El largo atardecer del caminante* (1992), do autor argentino Abel Posse. Apesar de cada uma delas pertencer ao mesmo autor e apresentarem a temática do “descobrimento”, o autor utiliza recursos diferentes para a construção das distintas diegeses.

A partir de nossa leitura crítica, salientamos que a primeira obra da Trilogia, intitulada *Daimón* (1978), apresenta várias características do novo romance histórico latino-americano, seja pela distorção da história oficial, seja pela releitura crítica do passado, pela ficcionalização de personagens históricas, pela presença de conceitos bakhtinianos desconstrucionistas e pelo uso da intertextualidade. A primeira obra do *corpus* selecionado apresenta uma releitura sobre o “descobrimento” sob o foco

narrativo dos olhos da personagem histórico Lope de Aguirre.

Na historiografia, a personagem aparece como um indivíduo traidor, perigoso e rebelde. Já na narrativa de *Posse*, ela não é tratada dessa forma, pois tem a oportunidade de narrar em detalhes como tudo aconteceu durante o período em que participou das expedições conquistadoras. O romance é rico em ironia, carnavalização, elementos do grotesco e da paródia e anacronismos exacerbados. São diversos os trechos em que o narrador protagonista realiza críticas referentes à versão discorrida pela história oficial eurocêntrica. Pelo fato da obra apresentar um discurso cheio dos elementos acima mencionados, corroboramos, neste texto, os estudos de Esteves (2010), Tacconi (2013), Langner (2017) e outros, de que ela é totalmente desconstrucionista e, por esse motivo, encaixa-se na modalidade do novo romance histórico latino-americano.

Outro fator importante que ajuda a salientar o quão desconstrucionista é a diegese de *Daimón* (1978) é o fato de ela apresentar uma personagem com tintas de herói, exatamente o contrário do que foi consagrado pela maior parte das historiografias. Como discutido, em *Daimón* (1978), Lope de Aguirre é heroicizado, ou seja, ele é o grande responsável pela tentativa primeira de libertar o território do colonialismo espanhol. Diante da análise que fizemos e, também, a partir de estudos já existentes da obra, concluímos que ela pertence à fase crítica/donstrucionista da trajetória do romance histórico.

A segunda obra que faz parte deste estudo, *Los perros del paraíso* (1983), também apresenta uma releitura do “descobrimento”. A diegese é construída, como no caso do primeiro romance, utilizando-se de diversos recursos bakhtinianos, dentre eles estão: paródia, carnavalização, ironia, o grotesco e anacronismos. Por nossa análise, filiamos-nos às conclusões de Milton (1992), Xavier (2010), Machado (2013), entre outros, para afirmar que ela também se encaixa na modalidade do novo romance histórico latino-americano.

Ao contrário da imagem apresentada pela historiografia positivista a respeito da personagem Cristóvão Colombo, que é tratada como herói, no relato ficcional em destaque, a figura de extração histórica é ressignificada, sendo abordada como um indivíduo humanizado, ou seja, que possuía defeitos e inseguranças durante todo o período dos relatos sobre as navegações que realizou.

Outras personagens históricas que também aparecem na obra são os reis católicos, Fernando e Isabel. Vale destacar que, pelos textos tradicionais, eles eram

figuras extremamente respeitadas como símbolo do poder político e, também, exemplos daquilo que a igreja católica impunha como bons cristãos. Isabel era vista com olhos de pureza e santidade perante os fiéis católicos. Porém, na escrita ficcional de *Posse*, a personagem é descrita por um comportamento totalmente contrário daquele esperado por alguém dessa esfera religiosa/mítica. Na diegese, Isabel é destacada como uma jovem que está com seus hormônios aflorados, exibindo seu corpo para os homens que estavam ao seu redor. Utilizando roupas transparentes, insinuava-se a todos, deixando as freiras da igreja assustadas. *Posse*, dessa forma, constrói, em sua diegese, a personagem como um símbolo de sexualidade, visto que ela pratica relações sexuais com Fernando antes do casamento e se insinua, libertinamente, a muitas outras personagens. Essa distorção da imagem de Isabel é bastante ousada no decorrer da obra, tendo em vista que não é um comportamento esperado por uma mulher religiosa daquele período histórico.

Sendo assim, o romance de *Posse* também retrata a temática do “descobrimento”, porém, de uma maneira totalmente distinta da versão oficial. Diversos são os trechos do romance em que notamos a distorção da história de maneira explícita.

Passamos aos comentários sobre a terceira obra selecionada, *El largo atardecer del caminante* (1992). Esse romance é responsável por retratar as vivências da personagem de extração histórica Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca durante o período do “descobrimento” das terras americanas. Apesar de apresentar a mesma temática, ao observarmos, com afinco, os fragmentos da obra, a sua estrutura não experimentalista, o emprego das estratégias escriturais e a linguagem empregada na construção da diegese, é possível afirmar que esse romance pode ser circunscrito à modalidade de romance histórico contemporâneo de mediação, tendo em vista que, mesmo trazendo uma versão nunca descrita anteriormente, com argumentos críticos referente à historiografia, a diegese não se erige com base em recursos desconstrucionistas. Por esse motivo, a última obra da Trilogia filia-se à fase mais atual do gênero romance histórico, denominada por Fleck (2017) como fase crítica/mediadora, na qual temos uma série de produções que o pesquisador amalgama numa nova modalidade: o romance histórico contemporâneo de mediação.

Nesse romance da Trilogia, a personagem Cabeza de Vaca descreve suas

vivências, como prisioneiro, com os povos originários da América. No relato dessas vivências, destaca, em especial, a existência de sua família indígena. A personagem descreve, com detalhes, toda a sua experiência de conviver com os povos originários da América. No romance, observamos que o narrador protagonista afirma sua aceitação e respeito por esses povos. Ao contrário da história oficial, consagrada durante muitos séculos, a personagem Cabeza de Vaca enaltece os costumes e as crenças dos nativos. Sendo assim, a terceira obra de Posse também apresenta uma releitura crítica do passado, mas com uma linguagem mais fluída e amena, com alguns aspectos tradicionais – como a linearidade narrativa, sem o emprego de anacronismos exacerbados e sem os aspectos desconstrucionistas dos experimentalismos linguísticos e formais contemplados nas duas obras anteriores da Trilogia. Isso confirma a inserção dessa obra na modalidade mais atual das escritas híbridas de história e ficção.

A escrita de uma versão outra de seu passado no romance é, para o narrador-protagonista, como uma maneira de reviver os acontecimentos e inserir, também, a sua família americana como protagonista dos fatos, tendo em vista que, em nenhum texto anterior, havia sido comentado sobre a sua existência. Via ficção, Cabeza de Vaca retira esse peso de sua consciência e narra, sem preocupação, as suas experiências entre os habitantes nativos da América com quem conseguiu estabelecer uma relação de alteridade.

Apesar de *El largo atardecer del caminante* (1992) ter uma linguagem coloquial, mais próxima do leitor comum, notamos a presença da criticidade referente aos postulados mais canônicos do que se entendia como “descobrimento” e que, nas últimas décadas, passou a ser tensionado como um exemplo de invasão. Dessa forma, a obra, por não ser desconstrucionista, não deixa de ser crítica. A partir das três obras de Abel Posse, é possível vislumbrar as transformações pelas quais a literatura está sujeita – em especial o romance histórico como escrita híbrida de história e ficção – e como essas mudanças impactam nas narrativas, desde as suas estruturas até os recursos escriturais empregados.

Em meio aos romances históricos de Posse, a Trilogia do “descobrimento” tem um papel fundamental na literatura e na revisão historiográfica hispano-americana. Por meio da ficção, Posse apresenta ao público versões do “descobrimento” que foram deixadas de lado pela historiografia.

A ficção é uma possibilidade de apresentar novas perspectivas a respeito do

unilateral discurso hegemônico que perpetrou uma versão colonizadora sobre o “descobrimento”. Essa retomada da memória coletiva latino-americana pode e deve ocorrer com a inclusão de vozes silenciadas pelo discurso elitizado, como ocorre com o romance *Daimón* (1978), pois a personagem Lope de Aguirre toma voz e descreve os acontecimentos a partir do seu ponto de vista. Vale destacar que a personagem Lope de Aguirre foi condenada ao esquitejamento pelo poder colonial e silenciada, em grande parte, pela história oficial – que preferiu adotar a perspectiva dos cronistas-soldados que o acompanharam, cuja escrita deu-se no intuito de livrar-se da culpa transferindo-a ao líder. Já na diegese de *Posse*, ela consegue apresentar a sua versão dos fatos.

Los perros del paraíso (1983) também contribui para essa revisão da historiografia tradicional, pois desconstrói a visão de herói-mítico sobre Cristóvão Colombo e apresenta uma nova versão e, também, da chegada dos europeus às terras americanas. Com isso, oferece-se ao leitor a possibilidade de reflexão crítica sobre outras perspectivas em relação a tal acontecimento histórico.

A terceira obra selecionada, *El largo atardecer del caminante* (1992), igualmente contribui para a revisão da história oficial, pois possibilita uma revisão crítica/mediadora do passado, tendo em vista que Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca retoma, pela escrita de uma versão outra na diegese, as suas vivências no período do “descobrimento” e conta sobre sua integração ao universo cultural dos povos originários da América, inclusive sobre a existência de sua família nesse contexto, fato que, na história oficial, nunca foi mencionado.

Ao observarmos as classificações já existentes com relação às obras da Trilogia de *Posse*, foi-nos possível reformulá-las nesta pesquisa, graças aos avanços dos estudos na área do romance histórico em nosso país. Foram exatamente essas contribuições as responsáveis pela criação de taxonomias e da perspeção do desenvolvimento da fase crítica/mediadora, com destaque para a modalidade do romance histórico contemporâneo de mediação (2007-2017).

Considerando as vertentes da Nova História, que apresentam não somente uma visão positivista dos fatos, tem-se, no romance *El largo atardecer del caminante* (1992), a contextualização do evento histórico, sem o emprego de experimentalismos linguísticos ou formais ou mesmo os desconstrucionismos possíveis pelo emprego de estratégias escriturais mais subversivas, como a carvavalização, o grotesco, os anacronismos exacerbados. Contudo, o narrador-

protagonista relata sua vivência com os indígenas de uma maneira que ressignifica a versão já apresentada anteriormente. Fato esse que nos possibilitou confirmar que esse relato apresenta os elementos da mediação entre as fases anteriores – acrítica e crítica/desconstrucionista –, elencados nos estudos de Fleck (2017).

Nesse romance histórico, mantém-se parte das características narrativas da fase tradicional – como a linearidade narrativa, o emprego de recursos como a descrição, os paralelismos, as comparações, as metáforas, a busca pelo verossimilhança –, entretanto, o discurso da historiografia tradicional é contestado. Isso vimos nos embates destacados entre as personagens Fernández de Oviedo – representante da historiografia oficial, à época em que se passa a diegese – e a personagem Cabeza de Vaca – conquistador que viveu as ações narradas na historiografia.

Nesse relato crítico/mediador, a ficção também preenche possíveis lacunas deixadas no registro oficial, como a existência de Amaría, Amadís e Nube, de forma bastante verossímil, já que os registros feitos em *Naufurágios*, pelo próprio conquistador, omitem, por meio da síntese narrativa, os acontecimentos de vários anos de sua estadia entre os nativos americanos. A crítica maior empregada no romance está relacionada ao não aparecimento dos autóctones nos relatos anteriormente escritos, tendo em vista que, em *Naufurágios*, a figura empírica de Cabeza de Vaca silencia sobre qualquer acontecimento marcante seu vivenciado entre as tribos originárias. Já no romance de Posse, a personagem ressignificada utiliza-se da escrita como um caminho para inserir seus familiares no mundo, preenchendo certos silenciamentos e apagamentos deixados anteriormente.

Os romances de Posse conduzem-nos a um passo precioso com relação à trajetória dos estudos do gênero romance histórico, pois, ao observarmos as características dos romances *Daimón* (1978), *Los perros del paraíso* (1983) e *El largo atardecer del caminante* (1992), em relação à fortuna crítica existente até o momento, chegamos à conclusão de que a Trilogia do descobrimento de Posse exemplifica as transformações ocorridas no gênero, visto que temos a passagem da modalidade do novo romance histórico latino-americano, com as duas primeiras obras diegeses, para a modalidade do romance histórico contemporâneo de mediação, modalidade observada por Fleck (2017), com a terceira obra. Isso concretiza nossos objetivos de pesquisa e valida a base teórica com a qual executamos nossas análises.

Os romances em estudo possibilitam-nos uma reflexão sobre o período da colonização da América, tendo em vista que apresentam novas possibilidades sobre os fatos registrados nas fontes, fazendo com que o leitor desperte a criticidade em questionar fatos discursivamente elaborados como “verdades absolutas”. Notamos, pelo estudo das diferentes modalidades do romance histórico, que a literatura vem se preocupando em manter viva a memória de indivíduos que foram deixados de lado por aqueles que detêm o poder em suas mãos, visto que, os romances que analisamos buscam apresentar novos olhares sobre os acontecimentos do passado, a partir da perspectiva de diferentes sujeitos actantes das ações realizadas, e a preencher lacunas com a imaginação.

Como vimos, os romances de Abel Posse aqui analisados têm suas diegeses construídas pelo preenchimento de fissuras de fatos que, talvez, não tenham sido registrados pela historiografia. O escritor argentino, por meio do imaginário, cria novas possibilidades de conceber a história. Como afirma a personagem Cabeza de Vaca, na obra *El largo atardecer del caminante* (1992), “*No cabe relatar los detalles de lo que es tan conocido por libros de cronistas y expedientes de tribunal.*”¹⁸⁹ (POSSE, 1992, p. 198). Nesse sentido, fica claro que a preocupação não está em apresentar mais do mesmo, repetir o que já foi dito pelas crônicas, mas apresentar novas reflexões que induzam a possíveis alternativas.

Sobre esse processo de ressignificação do passado pela ficção, o próprio autor da Trilogia afirma:

*Es evidente que la historia se reescribe, y no para negar lo que ya ha sido escrito, sino para completarlo [...]; los escritores de América Latina hemos ayudado a dar una nueva visión, a hacer más aceptable lo contado, porque hemos fraguado imaginativamente la crónica, pero sobre todo hemos releído para reescribirla.*¹⁹⁰ (POSSE, 1997, p. 83).

Essas releituras da história pela ficção latino-americana têm como objetivo questionar a História Oficial hegemônica eurocêntrica, apresentada sempre assim,

¹⁸⁹ Nossa tradução: Não cabe relatar os detalhes do que é tão conhecido por livros de cronistas e arquivos de tribunal.

¹⁹⁰ Nossa tradução: É evidente que a história se reescreve, e não para negar o que já foi escrito, mas para completar [...]; os escritores da América Latina ajudaram a dar uma nova visão, a fazer mais aceitável o contado, porque forjamos, imaginativamente, a crônica, mas, acima de tudo, a lemos para reescrevê-la.

em maiúscula, pelos escritores cronistas. Sendo assim, o gênero romance histórico contemporâneo busca preencher lacunas e procura por supostas versões outras que ficaram de fora dos trabalhos dos historiadores de cunho positivista e tradicional.

Diante de toda essa profusão, o presente estudo buscou apresentar uma leitura de aproximação de três romances do argentino Abel Posse – *Daimón* (1978), *Los perros del paraíso* (1983) e *El largo atardecer del caminante* (1992) –, que, juntos, compõem uma Trilogia interessada em versar a respeito do “descobrimento” da América. Demonstramos, assim, como o projeto ficcional de Posse parece oscilar de um caráter desconstrucionista até um ponto em que a ficção passa a estar mais a serviço de uma mediação para (re)pensar o que havia sido narrado.

Em linhas gerais, a pesquisa buscou apresentar um viés reflexivo sobre os acontecimentos do passado histórico; essa reflexão busca pensar que os fatos apresentados pela história oficial não podem ser aceitos como a única “verdade” (se é que realmente exista alguma).

REFERÊNCIAS

AÍNSA, F. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*, n. 240, p. 82-85, 1991.

AÍNSA, F. Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico. *Casa de las Américas*, n. 202, enero-marzo, 1996.

AÍNSA, F. Invención y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana. In: KOHUT, K. (Ed.). *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: Vervuert, 1997, p.111-121.

ARACIL VARÓN, B. *Daimón de Abel Posse: hacia una nueva crónica del descubrimiento*. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/39506276_Daimon_de_Abel_Posse_hacia_una_nueva_cronica_de_America>. Acesso em: 03 mar. 2020.

BORBÓN, M. La reconstrucción de la historia americana en Daimón de Abel Posse. *Revista TRIM*, n. 3, 2011, p. 63-74. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4791786.pdf>>. Acesso em: 04 mar. 2020.

BORGES, J. L. Emanuel Swedenborg. In: BORGES, J. L. *Cinco visões pessoais*. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Ed. UNB, 1985. p. 21-30.

BURKE, P. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

CERDEIRA, P. L. *Argentum Córdoba: diálogos, fissuras e soslaio entre ficção e história sob as miradas de Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto*. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. 569 f.

CERDEIRA, P.; PIRES, J. Quando o descobrimento não é apenas história, mas reflexão: Abel Posse e a uma trilogia para pensar a invasão da América. *EntreLetras* (Araguaína), v.11, p. 354-373, 2020.

COSTA, V. P. O “Daimon” de Sócrates: conselho divino ou reflexão? In: *Cadernos de Atas da ANPOF*. n.1. 2001. (p. 101-109).

DRUCAROFF, E. *Prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

EMERSON, R. W. *Homens representativos: ensaios biográficos e críticos sobre homens-gênis: Platão, Montaigne, Swedenborg, Shakespeare, Napoleão e Goethe*. Tradução de Alfredo Gomes. 3.ed. São Paulo: Brasil Editora, 1960.

ESTEVES, A. R. *Lope de Aguirre: da história para a literatura*. 1995. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 1992.

ESTEVES, A. R. História, mito e ficção: Lope de Aguirre em El caminho de El Dorado de Arthur Uslar Pietri. In: *Revista de literatura, história e memória*, v. 5, 2009, p. 103-118.

ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

ESTEVES, A. R. História e memória. In: GONZÁLEZ, E. C. P.; COSER, S. *Em torno da memória: conceitos e relações*. Porto Alegre: Editorial Letra1, 2017, p. 171-180.

FERNÁNDEZ PRIETO, C. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2.ed. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S. A., 2003.

FLECK, G. F. A conquista do "entre-lugar": a trajetória do romance histórico na América. In: *Gragoatá*. Niterói: EdUFF, n. 23, 2007, p. 149-168.

FLECK, G. F. *O romance histórico contemporâneo de mediação: Entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção*. Curitiba: CRV, 2017.

GENETTE, G. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do Francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. *Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas*, Belo Horizonte, UFMG/Faculdade de Letras, 2005. Extratos: capítulos 1, 2, 7, 40, 41, 45, 80.

GIUFFRÉ, M. *En busca de una identidad (La Novela Histórica en Argentina)*. Buenos Aires: Ediciones del Siglo, 2004.

HUTCHEON, L. *A poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JITRIK, N. *Historia e Imaginación Literaria, las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.

LANGNER, A. E. *De um sonho dourado à crueldade do pesadelo: configurações literárias de Lope de Aguirre – uma trajetória*. 2017. 205 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel.

LARIOS, M. A. Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en tratamiento de la historia. In: KOHUT, K. (Ed.). *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt; Madrid: Vervuert, 1997. p. 130-136.

LE GOFF, J.; CHARTIER, R.; REVEL, J. (Dir.). *A nova história*. Trad. Maria Helena Arinto e Rosa Esteves. Coimbra: Almedina, 1978.

LUKÁCS, G. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México D.F.: Ediciones Era, 1966.

MACHADO, D. W. *Configuração, desconstrução e reconfiguração: Cristóvão Colombo na literatura americana*. 2013. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, A. *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas, Monte Ávila, 1991.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, A. In: SÁINZ DE MEDRANO, Luis. La narrativa de Abel Posse: Historia y ficción. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponible em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-narrativa-de-abel-posse--historia-y-ficcion/html/67e5f68d-84e8-44cc-838e-373ea189496d_2.html>. Acesso em: 10 abr. 2020.

MATA INDURÁIN, C. Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In: VÁRIOS. *La novela histórica: teoría y comentarios*. Barañáin: EUNSA, 1995.

MATHIEU, C. Argentina. In: DA CUNHA, Gloria (Ed.). *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

MENTON, S. *La nueva novela histórica da la América Latina: 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIGNOLO, W. *Historias locales, diseños globales*. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Buenos Aires: Akal Ediciones, 2003.

MILTON, H. C. *As Histórias da História: retratos literários de Cristóvão Colombo*. 1992. 189p. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

MORALES PADRÓN, F. *Historia del Descubrimiento y de la Conquista de América*. Madrid: Editora Nacional, 1971.

PASTOR, B. *Discurso narrativo de la conquista de América*. Havana: Casa de las Américas, 1983.

PAZ, O. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Editorial Seix Barral, S.A., Córcega: Barcelona, 1991.

POSSE, A. *Daimón*. Barcelona: Plaza & Janés Editores S. A., 1978.

POSSE, A. *Os cães do paraíso*. Trad. Vera Mourão. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.

POSSE, A. *Daimón*. 2. imp. Argentina: Emecé, 1991.

POSSE, A. *El largo atardecer del caminante*. 7. imp. Argentina: Emecé, 1999.

POSSE, A. *Los perros del paraíso*. Editorial Samarcanda, 2017.

POSSE, Abel (Coord.). *La Semana de Autor sobre Abel Posse*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1997. p. 83. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06924068600237995410046/p000001.htm#I_0_>. Acesso em: 28 dez. 2020.

PULGARÍN, A. *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmoderna*. Madrid: Espiral Hispano-Americana, 1995.

ROHDE, M. L. *Anita Garibaldi: de heroína à mulher – a trajetória das imagens ficcionais de Ana Maria de Jesus Ribeiro*. 2017. 166 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel.

SCHMITT, J-C. “A história dos marginais”. In: LE GOFF, J. *A história nova*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 261-288.

SHARPE, J. “A história vista de baixo”. In: BURKE, P. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, p. 39-62.

SOMMER, D. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Trad. Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TACCONI, M. C. *Historiografía y ficción en nuevas novelas históricas argentinas*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2013.

WEINHARDT, M. *Ficção histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

XAVIER, M. F. *Romance e história na literatura latinoamericana: os casos de Los perros del paraíso e El largo atardecer del caminante*, de Abel Posse. 2010. 158 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.