UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

Elementos de realismo maravilhoso e metaficção historiográfica em *Lillias*

Fraser, de Hélia Correia

Versão corrigida

São Paulo

2021

LILIAN BARBOSA

**Elementos de realismo maravilhoso e metaficção historiográfica em
Lillias Fraser, de Hélia Correia**

Versão corrigida

Tese de Doutorado entregue ao departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, à área de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora, sob a orientação da Prof. Dra. Marlise Vaz Bridi.

Orientadora: Prof. ^a Dr. ^a Marlise Vaz Bridi.

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B238e Barbosa, Lilian
 Elementos de realismo maravilhoso e metaficção
 historiográfica em Lillias Fraser, de Hélia Correia.
 / Lilian Barbosa; orientador Marlise Vaz Bridi - São
 Paulo, 2021.
 170 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
 Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
 de concentração: Literatura Portuguesa.

 1. Lillias Fraser. 2. Realismo maravilhoso. 3.
 Metaficção historiográfica. 4. Feminismo maravilhoso.
 5. Hélia Correia. I. Bridi, Marlise Vaz, orient. II.
 Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Lilian Barbosa

Data da defesa: 07/07/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Marlise Vaz Bridi

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 25/08/2021

Marlise Vaz Bridi

BARBOSA, Lilian. Elementos de realismo maravilhoso e metaficção historiográfica em *Lillias Fraser*, de Hélia Correia. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo. Universidade de São Paulo, 2021

**ELEMENTOS DE REALISMO MARAVILHOSO E METAFICÇÃO
HISTORIOGRÁFICA EM *LILLIAS FRASER*, DE HÉLIA CORREIA**

Tese apresentada à banca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras, curso de Doutorado acadêmico, do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, vinculado ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), sob a orientação da Professora Doutora Marlise Vaz Bridi.

Aprovado em: 07/07/2021

Examinadores:

Prof. Dra. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dra. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

São Paulo

2021

Para meu bebezinho, Ítalo, com amor.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Marlise Vaz Bridi, pela generosidade, rigor e paciência que sempre demonstrou ao longo dos anos. Agradeço ainda pela liberdade e confiança que me concedeu, sabendo compreender o fato de eu estar fisicamente distante em algumas ocasiões. Ela inspirou-me de maneira definitiva, com seu exemplo, profissionalismo e amizade, por isso, nunca poderei agradecer o suficiente.

À Universidade de São Paulo, à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências humanas, ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e a Biblioteca.

À Pós-Graduação e aos funcionários da Pós-Graduação, por sempre me atenderem compreensiva e cordialmente. À Biblioteca, que propiciou a consulta e leitura de muitas obras raras ou de difícil acesso financeiro.

Agradeço imensamente à Universidade de Pernambuco, UPE, por ter concedido minha licença para a realização deste Doutorado. Sem isso, provavelmente, não teria sido possível a conclusão do curso. Sinto muito orgulho de trabalhar em uma Instituição que investe em seus professores a confiança de que necessitamos para crescer. Espero, cada vez mais, estar à altura da UPE. Neste sentido, não posso deixar de mencionar meus companheiros de trabalho, do Campus Mata Norte, que entenderam a minha ausência e souberam tão bem me incentivar.

Ao professor Rubens Pereira dos Santos, por me orientar na Iniciação Científica e no Mestrado, sua amizade e orientações foram fundamentais na minha formação.

Ao professor Rogério Miguel Puga, pelos diálogos acerca do romance histórico, por me receber em Portugal tão abertamente, e ao professor Antônio Roberto Esteves, por edificar os pilares a respeito da metaficção historiográfica, ainda na Graduação.

Agradeço de coração a minha corretora Fabiana Gonçalves, olhar fundamental, que ajudou a polir o texto.

A professora Aurora Gedra Ruiz Alvarez e Alleid Ribeiro Machado, pelas importantes observações no exame de qualificação.

Aos membros da banca examinadora Yasmin Serafim, Carlos Rogério Duarte Barreiro, Priscila Fernandes Balsini agradeço a atenta arguição.

Aos meus amigos, cuja compreensão e lealdade, tronaram meu percurso menos solitário. Agradeço ao Marcos, Francisco, Alex, Thomas, por me receberem tantas vezes em seu apartamento na moradia da USP.

A Fabiana, Vítor e Fábio, por serem meus melhores amigos.

Ao Leandro Serafim, por ter me escutado com tanto carinho durante minha gravidez, pela amizade dedicada.

Agradeço muito aos membros da banca examinadora que aceitaram arguir esse trabalho, contribuindo, assim, para o aperfeiçoamento dele e, ainda, para o meu crescimento pessoal.

Não menos importante, agradeço minha família pelo apoio nesse período difícil de pandemia, sem o carinho familiar eu nunca teria conseguido.

Sob o familiar, descubra o insólito, sob o cotidiano, descubra o inexplicável. Que possa toda coisa dita habitual lhe inquietar. Na regra descubra o abuso. E em toda parte onde o abuso se mostre, encontre o remédio.

Bertold Brecht

BARBOSA, Lilian. Elementos de realismo maravilhoso e metaficção historiográfica em *Lillias Fraser*, de Hélia Correia. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo. Universidade de São Paulo, 2021

RESUMO

Neste trabalho, procuramos refletir e analisar acerca da natureza específica do insólito no romance *Lillias Fraser* (2015), obra da escritora portuguesa contemporânea Hélia Correia. Delineamos um percurso analítico que prima pela escolha do fio condutor que avalia o oxímoro real *versus* extraordinário erigido no romance em questão. Sua construção sugere que o elemento real, ou historiográfico, forma corpo em interstícios nos quais o discurso hegemônico, pautado no problemático conceito de verdade, deixa as lacunas, de onde o insólito se levanta, se delinea. Além de analisar as bases do romance histórico, o percurso analítico busca perscrutar os efeitos de sentido alcançados com o emprego de tal mecanismo literário no *Lillias Fraser*. A metaficção historiográfica, bem como a narrativa de natureza portentosa, ou seja, do discurso fantástico, realista maravilhoso e seus gêneros análogos, são amplamente empregados na literatura portuguesa há algumas décadas e, com distintos objetivos, desse modo, o insólito fora empregado a fim de atingir diferentes meios, desde obnubilar a mensagem, em períodos de censura, até construir universos mágicos. Na obra de Hélia Correia existe certa relação de continuidade entre as personagens femininas, sobretudo, no que diz respeito a questões que dialogam com o feminismo, caras à escritora. A partir desta problematização, verificamos que as situações sobrenaturais, conjugadas no encontro entre real e maravilha se conectam à personagem feminina. A personagem é re(construída) no enredo, de maneira que o romance coloca a mulher, antes marginalizada histórica e socialmente, no centro, logo, a mulher encontra forte destaque na obra da autora portuguesa. Em suma, nosso intento é explorar a hipótese de que na obra de Hélia Correia o insólito emerge de situações nas quais o silenciamento histórico da mulher, representado por meio da personagem Lillias, debate questões caras ao feminismo, de modo que, a estrutura do romance se liga com as estéticas e estruturas nele desenvolvidas, construindo, assim, o feminismo maravilhoso.

Palavras-chave: *Lillias Fraser*, realismo maravilhoso, feminismo maravilhoso, metaficção historiográfica, Hélia Correia.

BARBOSA, Lilian. Elementos del realismo maravilloso y metaficción historiográfica en *Lillias Fraser*, de Hélia Correia. Tesis (Doctorado en Literatura Portuguesa. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas. São Paulo. Universidad de São Paulo, 2021.

RESUMEN

En este trabajo buscamos reflexionar y analizar la especificidad de lo insólito en la novela *Lillias Fraser* (2015), obra de la escritora portuguesa contemporánea Hélia Correia. Hemos delineado un camino analítico que sobresale en la elección del hilo conductor que evalúa el oxímoron real versus extraordinario erigido en la novela en cuestión. Su construcción sugiere que lo real, o elemento historiográfico, forma un cuerpo en intersticios en los que el discurso hegemónico, basado en el concepto problemático de verdad, deja esos inevitables vacíos, de los que lo insólito surge, se delinea. Además de eso, analizamos las bases de la novela histórica, el camino analítico intenta mirar los efectos de sentido alcanzados con el uso de tal mecanismo literario en la novela *Lillias Fraser*. La metaficción historiográfica, así como, la narrativa de naturaleza portentosa, es decir, del discurso fantástico, realista maravilloso y sus géneros análogos, son se han utilizado ampliamente en la literatura portuguesa durante algunas décadas y, para diferentes propósitos, de esta manera, lo inusual se había utilizado para llegar a diferentes medios, desde oscurecer el mensaje, en períodos de censura, hasta construir universos mágicos. En la obra de Hélia Correia existe una cierta relación de continuidad entre los personajes femeninos, especialmente en lo que se refiere a temas que dialogan con el feminismo, apreciados por la escritora. A partir de esta problematización, comprobamos que las situaciones sobrenaturales, conjugadas en el encuentro entre lo real y lo maravilloso, están conectadas al personaje femenino. El personaje es construido en la trama, de modo que la novela pone en el centro a la mujer, antes marginada histórica y socialmente, por lo que la mujer encuentra un fuerte protagonismo en la obra de la autora portuguesa. Por fin, nuestra intención es explorar la hipótesis de que en la obra de Hélia Correia lo insólito surge de situaciones en las que el silenciamiento histórico de la mujer, representado por el personaje Lillias, debate temas valorados por el feminismo, de modo que, la estructura de la novela se conecta con la estética y las estructuras desarrolladas en él.

Palabras clave: *Lillias Fraser*, realismo maravilloso, feminismo maravilloso, metaficción historiográfica, Hélia Correia.

BARBOSA, Lilian. Elements of magical realism and historiographical metafiction in *Lillias Fraser*, by Hélia Correia. Thesis (PhD in Portuguese Literature. Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences. São Paulo. University of São Paulo, 2021

ABSTRACT

In this work, we sought to reflect and analyse about the specific nature of the unusual in the novel *Lillias Fraser* (2015), contemporary writer's work Hélia Correia. We have outlined an analytical path that strives for the choice of a lead wire that evaluates the real oxymoron versus extraordinary erected in the novel cited. Its construction suggests that the real element, or historiographical, shapes body in interstices in which hegemonic speech, based on the problematic concept of truth, leaves these inevitable gaps, from where the unusual arises, outlines. Besides analyzing the foundations of the historical novel, the analytical path seeks to peer the effects of meaning achieved with the use of a such a literary mechanism in *Lillias Fraser*. The historiographical metafiction, as well as a portentous narrative, that is, of the fantastic, realistic, wonderful speech and their analogous genres are widely used in portuguese literature a few decades ago and, with different objectives, in this way, the unusual had been used in order to reach different ways, from obscuring the message, in periods of censorship, to building magical universes. Hélia Correia's work carries the quality of being under construction, thus, between a female character and another, there is a certain relationship of continuity, above all, with regard to issues that dialogue with feminist, dear to the writer. From this problematization, we find that the supernatural situations, conjugated in the encounter between real and wonder connect to the female character. The character is (re) built into the plot, so that the novel places the woman, formerly marginalized historically and socially, in the center, therefore, the woman finds strong prominence in the work of the portuguese author. In short, our intent is to explore the hypothesis that in the work of Hélia Correia the unusual emerges from situations in which the historical silencing of the woman, represented by the character *Lillias*, discuss important issues for feminism, so that, the structure of the novel links with the esthetics and structures in it developed.

Keywords: *Lillias Fraser*, magical realism, magical feminism, historiographical metafiction, Hélia Correia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: UM OLHAR SOBRE OS ELEMENTOS DA ESCRITA DE HÉLIA CORREIA.....	14
 CAPÍTULO I – REALISMO MARAVILHOSO.....	26
1. Considerações acerca do Fantástico.....	26
2. Real(ismo) Maravilhoso: princípios na Hispano-América e característica na literatura portuguesa contemporânea.....	32
3. Características do realismo maravilhoso.....	41
4. Narradores e narrativas.....	46
5. O insólito e a natureza religiosa.....	62
CAPÍTULO II – INSÓLITA HISTÓRIA.....	66
1. O Romance Histórico – primórdios.....	67
2. Palimpsesto: a reescrita da história.....	76
3. O realismo maravilhoso na urdidura da matéria histórica.....	82
4. Reflexão irônica da história no romance de Hélia Correia.....	90
CAPÍTULO III – LILLIAS: UM MARAVILHOSO ABALO.....	99
1. Realismo maravilhoso em Hélia Correia.....	99
2. Outro abalo destrói o lar de Lillias.....	108
3. Pontos verticais da história: Escócia, 1746 e Portugal, 1751, 1755 e 1762.....	116
4. Lillias Fraser: a personagem entre mundos.....	122
5. O feminino e o imaginário histórico social.....	125
CAPÍTULO IV – A DANÇA DA MORTE.....	134
1. Escapando das entranhas da morte.....	134
2. Silêncio, um tratado dos humilhados.....	138
3. Sexo, violência e empoderamento.....	143
 PALAVRAS FINAIS: FEMINISMO MARAVILHOSO.....	158
 REFERÊNCIAS.....	164

INTRODUÇÃO: UM OLHAR SOBRE OS ELEMENTOS DA ESCRITA DE HÉLIA CORREIA

O capítulo introdutório pretende expor o plano da tese e sua direção, com divisão de capítulos, forma e proposta. Realizamos a leitura da fortuna crítica produzida acerca das obras de Hélia Correia e, em especial, do romance *Lillias Fraser*.

Desde o surgimento oficial do realismo mágico, assim como do maravilhoso, muitas foram as considerações feitas acerca das características constitutivas do gênero, sua definição, a diferenciação entre os gêneros vizinhos. Debateu-se, ainda, a respeito do solo de surgimento, das barreiras geográficas e da validade do emprego dele em outros países, bem como das temáticas plausíveis e aceitáveis para o gênero. Neste, aproximadamente, um século de emprego, as polêmicas floresceram tanto quanto o gênero se desenvolveu. Desde seu período formativo, as discussões políticas estiveram presentes, formando parte do repertório temático. Assim, o discurso histórico das majorias fora trabalhado de forma crítica e analítica, primeiro pelo questionamento inevitável das relações coloniais presentes na América e, posteriormente, por razões relacionadas a problemáticas políticas consideradas hegemônicas. Isso levou o realismo mágico a ser reconhecido como espaço de um discurso transgressor, que conferiu voz e algum privilégio à marginalidade.

Neste sentido, o realismo mágico, o maravilhoso, o realismo grotesco, entre outros, caminham para um discurso que privilegia a transgressão, que duvida da hegemonia da história, do território, do cânone, da religião, da sexualidade e traz à discussão as soberanias do homem branco heteronormativo. Cristina Ruiz Serrano (1991) pondera, nesse caminho, a respeito de um *feminismo mágico*, tratando precisamente do realismo mágico urdido por mulheres escritoras em solo hispano-americano. Diante disso, acreditamos que o romance *Lillias Fraser* (2015), da escritora portuguesa Hélia Correia, pode ser entendido como um discurso que versa sobre a noção de verdade contida na construção do discurso historiográfico, haja vista que o texto oferece voz ao marginalizado: no caso à criança órfã, à mulher, ex-cêntrica, por ser mulher, mas também por sua condição social, política e econômica. O feminismo maravilhoso privilegia as discussões que colocam em evidência a naturalização da violência contra a mulher, sobremaneira trivializado no tecido social.

O romance *Lillias Fraser* (2015) aborda, com ênfase, um rico leque temático. Reverberações concernentes ao feminismo, às relações de poder, à validade da história oficial,

por exemplo, são representadas e discutidas, por meio de um discurso que mescla elementos insólitos com releituras da história oficial. O romance favorece, de fato, um discurso insólito, que problematiza a legitimidade da história hegemônica e redimensiona, no caso, a marginalidade das experiências femininas.

As narrativas contemporâneas, ou pós-modernas, primam, não raramente, pela valorização do ex-cêntrico, examinam a noção de verdade hegemônica, problematizam as identidades, o cânone masculino, as noções de cultura e história, de maneira que o real é problematizado. Nesse contexto, a narrativa de Correia também argui o cânone literário, o discurso masculino, as noções de verdade histórica e oferece um lugar de destaque ao feminismo por meio de suas personagens.

A estética do realismo maravilhoso no continente americano, especialmente em seu período de formação, bem como o insólito português erigido recentemente, sobretudo nos escritos da autora, conforma um terreno estético privilegiado para a construção crítica de discursos que relativizam realidades marginais. As políticas impostas à mulher são sobremaneira motivadas pelas relações microfísicas de poder, para usar um termo de Foucault (2017); assim, os mecanismos de dominação silenciaram e emudeceram a persona feminina, calaram a mulher no decorrer do tempo. Os mecanismos de violência, que retiram o direito à expressão, favoreceram o aparecimento de romances como *Lillias Fraser* (2015); ou seja, de narrativas que empregam o realismo maravilhoso a fim de trabalhar o insólito na existência feminina, as relações abusivas e violentas naturalizadas pela política em curso. Nesse circuito, Hélia Correia dedica a sua obra ao debate a respeito de ditas banalizações abusivas.

Do mesmo modo que o realismo mágico/maravilhoso naturaliza as ocorrências sobrenaturais na narrativa, a agressão e o abuso na vida de Lillias são trazidos de modo bastante naturalizado. Toda a violência que ela sofre por ser uma menina órfã é retratada sem exagero, o que torna o resultado da ficção ainda mais chocante, pois vislumbramos dali, com insólita nitidez, o cotidiano ao nosso redor.

O poder milagroso de ver a morte nas pessoas marginaliza a personagem ainda mais, pois bruxas são criaturas perigosas e diabólicas. Sempre houve a necessidade de se empregar qualquer pretexto para controlar, aprisionar, castigar ou matar as mulheres. Eva, pecadora, dissimulada, demoníaca. Lillias é uma das muitas personagens femininas de Correia, personagens que se repetem, se complementam. Com isso, talvez esteja a escritora afirmando que nós, mulheres, passamos, até certo grau, pelas mesmas experiências de submissão e superação.

A fim de melhor analisar o romance, buscaremos as afinidades e diferenças existentes

entre as fileiras do insólito na América e em Portugal, de modo mais estrito na autora em questão. Outros autores que se utilizaram das relações entre o real e o portentoso, como Lídia Jorge e José Saramago, também são importantes na observação e estudo do modo como o portentoso se estrutura em Correia. Entretanto, o enquadramento teórico acerca das vertentes do insólito é bastante vasto, e as discussões acerca do limite estruturador de cada gênero ou de suas temáticas nem sempre entram em consenso, de modo a nos permitirem clareza quanto às diferenças absolutas entre o realismo mágico, o maravilhoso, a fantasia, o fantástico e/ou o realismo grotesco, apenas para mencionar alguns gêneros. Ainda assim, pontuaremos, com base na teoria, o tipo de portentoso erigido em *Lillias Fraser* (2015).

Para tanto, esta pesquisa é estruturada a partir de uma introdução, que pretende situar a autora dentro da literatura portuguesa e, ainda sua obra, suas principais características e o modo como tais aspectos e elementos reverberam no romance aqui estudado. No **primeiro capítulo**, realizaremos uma análise acerca das correntes do insólito, a fim de melhor compreender o romance de Correia e as suas relações com seus contemporâneos. Assim, autores como Tzvetan Todorov (1975), Felipe Furtado (1992), Louis Vax (2019), Lovcraft (1969), David Roas (2001), Irlema Chiampi (2014) e Seymour Menton (1998) serão recuperados. Tais críticos ponderam acerca dos elementos estruturadores e temáticos do gênero fantástico e de seus subgêneros, tal como o realismo maravilhoso, o que nos possibilita analisar o tipo de insólito construído em *Lillias Fraser* e quais efeitos de sentido são erigidos em sua estrutura.

No **segundo capítulo**, trataremos dos aspectos do romance histórico, ou da metaficção historiográfica, e o modo como os elementos históricos são trabalhados nas obras de Hélia Correia. Para tanto, analisaremos o contexto de surgimento do romance histórico tradicional, com Walter Scott, e seu sucessivo desenvolvimento. Empregaremos teóricos como Linda Hutcheon (1991), Antônio Roberto Esteves (1998), Rogério Miguel Puga (2012) e Márcia Gobbi (2011). Destacaremos, desta forma, a importância da releitura dos elementos históricos nas obras de Hélia Correia, de modo a igualmente analisarmos o modo como a metaficção historiográfica é, muitas vezes, a porta de entrada para o insólito em *Lillias Fraser*.

O **terceiro capítulo** será dedicado à análise de *Lillias Fraser*, com base nos aspectos concernentes ao realismo de natureza extraordinária e à Metaficção Historiográfica, conforme arrolados nos capítulos primeiro e segundo. Analisaremos como tais correntes se conectam, a fim de construir uma narrativa crítica que problematiza o papel da mulher e do feminino na sociedade.

A formação da subjetividade é também um tema de forte interesse, sobretudo para a contemporaneidade. Portanto, analisar a história desta construção ao longo do tempo não é

empenho apenas das ciências sociais, históricas e filosóficas. A literatura, a seu turno, também oferece muitas diligências críticas à compreensão genealógica do sujeito – enquanto ser ou indivíduo sujeitado. Na literatura de Hélia Correia, o sujeito especificamente feminino, se vê envolto no desbaste de suas relações de sujeição. Tal como aponta Foucault, o Estado e o patriarcado oprimem singularmente os corpos das mulheres, as instâncias vigilantes de diversos aparatos políticos e econômicos as reprimem, a família domina supinamente a sua sexualidade e, como observamos em Correia, todo um complexo de rejeição à mulher é impresso cotidianamente, sem importar a idade ou território. O poder, em conclusão, tem um aspecto repressivo, esmaga e sujeita, molda as relações que, enquanto mulheres, travamos. A autora discute, sobremaneira, tais relações, principalmente no que concerne às relações com a igreja, e da religião com a formação da individualidade feminina.

Nesse sentido, a literatura se aproxima da filosofia contemporânea para analisar o modo como o poder interage, não apenas na relação do estado com o sujeito, mas, além disso, com a sua própria consciência, e ainda, com as suas percepções acerca dos fenômenos. O corpo feminino, como observaremos em Hélia Correia, está nesse sentido aprisionado ao interior de poderes muito rígidos, que lhe impõem uma série de limitações e proibições. A mulher, sobretudo no contexto enfatizado em *Lillias Fraser*, segue a carga da família, que por sua vez se subordina à religião e ao estado. Essas intersecções, por seu turno, se pautam em uma série de comportamentos aceitos e normatizados. A escritora, ante à percepção disso, estabelece mecanismos de questionamento que constroem uma visão crítica e histórica do gênero feminino.

Fortuna crítica e localização da obra de Hélia Correia

A autora de *Lillias Fraser* (2015) nasceu em Lisboa, no ano de 1949, e cresceu na cidade de Mafra, também em Portugal. No curso de sua formação acadêmica, a jovem universitária torna a viver em Lisboa, licencia-se em Filologia Românica pela Universidade de Lisboa, e conclui, mais tarde, uma Pós-Graduação em Teatro da Antiguidade Clássica, na mesma universidade. Essa formação lhe forneceu base para sua produção teatral, também uma de suas paixões. Trabalhou como professora de Língua Portuguesa do ensino secundário. Começou a ser publicada na década de 1980, mas tornou-se reconhecida somente a partir da década de 1990. Sua carreira é laureada no ano de 2015, quando ganha o prêmio Camões.

A autora possui uma produção bastante prolífica; escreveu romances, peças teatrais, obras infantis e poesia. Dentre seus mais notáveis trabalhos, destacamos *O Separar das águas* (1981), *O número dos vivos* (1982), *Montedemo* (1983), *Soma* (1987), *A fenda erótica* (1988), *A casa eterna* (1991) (com este texto recebeu o Prêmio Máxima de Literatura), *Insânia* (1996), *Lillias Fraser* (2001) (Prémio de Ficção do Pen Club), *Antártida de mil folhas* (2001), *Apodera-te de mim* (2006), *Bastardia* (2008), *Contos* (2010), *Adoecer* (2010) e, mais recentemente, *Um bailarino na batalha* (2019), apenas para mencionar algumas obras, pois a lista dos textos de Correia é sobremaneira extensa.

Dentre a galeria de temas e influências, destaca-se o desenvolvimento de mitos gregos, bem como de figuras marcantes da literatura grega. Além da formação clássica, a autora participou do elenco da peça *Édipo Rei*, de Sófocles, no ano de 1988, ocasião em que a paixão pelo teatro a levou também ao caminho da atuação. A aproximação da autora com a cultura clássica se desenvolveria fortemente em sua obra, é possível perceber em sua escrita a predileção que sente pelo teatro e pelos mitos helênicos. Assim sendo, o desenvolvimento do clássico grego pode ser observado em obras como *A casa eterna* (1991), *Perdição - exercício sobre Antígona* (1991), *O rancor* (2000).

Muitos pesquisadores consideram a subversão uma nota característica da escritora, de modo que, inclusive nas leituras realizadas acerca dos clássicos gregos, as personagens são ressignificadas.

O título da primeira obra, *O Separar das Águas*, publicada em 1981, remete para um tema predominante na narrativa de Hélia Correia, a desigualdade social e a luta pela sua subversão, que também está presente no romance de 1991, *A Casa eterna*, que assinala definitivamente a sua maturidade e consagração como escritora. A dimensão social não é, no entanto, a vertente mais característica deste romance, profundamente marcado pela análise psicológica (NAZARÉ FERREIRA, 2004, p.84).

Hélia Correia parece ganhar cada vez mais espaço no meio literário, em parte, por conta das republicações de seus textos e ainda pela realização de trabalhos, artigos, dissertações e teses que versam sobre os seus trabalhos. Sua notoriedade se deve ainda ao fato de ter uma postura combatente com relação aos direitos humanos, com especial atenção ao feminismo, e por realizar inúmeras falas a respeito da política europeia e dos direitos dos imigrantes, fator evidente no seu mais recente livro: *Um bailarino na batalha* (2019). O interesse por seus escritos aumenta tanto em seu país quanto no Brasil, onde se multiplicam os estudos acadêmicos

a respeito de algumas de suas obras, sobretudo, na Universidade de São Paulo e em Universidades do Rio de Janeiro.

Desde os seus primeiros trabalhos, a problematização acerca da mulher é notável. Dentre as pesquisas de maior relevo sobre esta temática na produção da autora, podemos destacar *Personagens da tragédia grega no drama português contemporâneo: demanda da identidade na tríade de Hélia Correia*, do ano de 2008, da pesquisadora Doutora Tatjana Manojlović (2008) – Universidade de Lisboa. O estudo realizado no departamento de estudos artísticos observa de modo analítico as personagens femininas Antígona, Medeia e Helena, personagens principais de *Perdição* (1991), *Desmesura* (2006) e *O rancor* (2000). Como o título do trabalho indicia, realiza-se no texto uma análise que afasta as protagonistas femininas das caracterizações dos gregos clássicos. Assim, Medéia não será a infanticida fanática de Eurípides, Correia oferece-lhe a esta e a outras (anti)heroínas uma ótica diferenciada a respeito da mulher.

Eleonora Mainardi produziu em 2008 na Universidade de Coimbra a tese *Forma identitatis: identità nazionali e individuali a confronto: Portogallo e Inghilterra nel teatro di Hélia Correia e Caryl Churchill*.

No Brasil, destaca-se o estudo acerca do gênero dramático *Paródia e mecanismo mimético em Perdição: exercício sobre Antígona*, de Hélia Correia, da pesquisadora Samarkandra Pereira dos Santos Pimentel, da UFPB – Universidade Federal da Paraíba, tese defendida no ano de 2014. No trabalho, Pimentel analisa o modo como Correia relê os mitos e figuras mitológicas de maneira a lhes oferecer nova interpretação, sobretudo em *Perdição: exercício sobre Antígona* (1991). A ação tem início no mundo dos mortos, após a morte de Antígona, personagem de Sófocles, filha incestuosa de Édipo e Jocasta, em meio à virulência dos destinos familiares. A leitura realizada pela escritora portuguesa recebe uma roupagem contemporânea, subversiva e feminista, a narrativa está mais próxima de uma paródia, pois não se preocupa com a fidedignidade do texto mitológico no qual se espelha. Estas características se estendem pela obra da autora e pretendemos observar que em *Lillias* há também este tipo de abordagem.

O drama de temática mítica está, pois, fortemente marcado na identidade literária de Hélia Correia. A esse respeito, o estudo de Pimentel aponta que, embora a autora portuguesa tenha produzido três peças míticas e *Floribela* (1991), ela não pode ser considerada como uma aficionada pelo gênero. A nosso ver, entretanto, a escritora portuguesa revela forte entusiasmo em relação às temáticas de gênero no intertexto dessas produções clássicas, tendo inclusive dedicado seus estudos acadêmicos, bem como interesses pessoais, ao teatro grego.

Além da pesquisa detalhada de Samarkandra Pimentel (2014), que trata da dramaturgia, destacam-se os trabalhos de mestrado e doutorado elaborados pela professora doutora Isabel Capelo Gil (2001), da Universidade Católica Portuguesa, cujos resultados renderam a publicação *Espectros literários: Perdição de Hélia Correia*.

A docente Maria de Fatima Souza Silva (2006), da Universidade de Coimbra, também reuniu em um livro inúmeros artigos, de diferentes autores, que versam sobre a dramaturgia em Correia. Em momento oportuno, voltaremos nossa atenção para alguns resultados da análise desse trabalho organizado por Silva, uma vez que aporta explicações relevantes para a análise do *Lillias Fraser*.

Ainda com relação à postura de Pimentel (2014), a sua análise corrobora um fator fortemente observado em nosso trabalho, o de que a paródia é um dos elementos que perpassam todo o trabalho artístico da autora portuguesa. Para Ceia (2010) e Hutcheon (1991), a paródia é, de modo ainda mais amplo, um traço, uma característica comum a toda produção de literatura contemporânea, traço este, vale salientar, muito recorrente na literatura portuguesa.

Como evidência disso, a crítica parece perceber Antígona como uma personagem que desperta forte interesse na obra de Correia, ela é adjetivada pela autora de muitos modos, inclusive contraditórios, tais como “determinada, piedosa, coéfora, bacante, submissa, rebelde, transgressora”, “reordenadora ritual ou figura subversiva” e até “revolucionária” (PIMENTEL, 2014, p. 99). Isso indica o caráter subversivo, sobretudo em relação à mulher, destacado na obra da autora portuguesa. De fato, é notável o modo como Hélia Correia trabalha a temática do feminismo nos variados gêneros textuais. A personagem de Antígona não apresenta, todavia, em sua releitura nenhuma fidelidade ao irmão, afastando-se do clássico. A morte, ao contrário, é que parece ser buscada por esta Antígona, que se encontra emboscada em uma estrutura fatalista para a condição feminina.

As personagens da autora transitam, muitas vezes, da submissão imposta pelos diferentes setores sociais ou pela família à subversão e rebeldia que as tornam independentes dos processos de julgamento e controle social. Este procedimento criativo se repete em personagens de outras obras, a saber: Antígona, Florbela, Medeia, Milena, Lillias Fraser, Awa.

A pesquisadora Maria de Fátima Sousa e Silva (2006) coordenou o significativo trabalho intitulado *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*, pela Universidade de Coimbra. O livro é notável por trazer análises de peso quanto à obra dramática da escritora portuguesa. Destacamos ali o texto de Hillary Owen (2006), da Universidade de Manchester, *Antígonas antagônicas: gênero, gênio e a política de «performance»*, em *Perdição e Florbela de Hélia Correia*. Owen aponta como a escritora portuguesa escreve de modo a oferecer

perspectivas diferenciadas, afastando-se do clássico e da estrutura canônica, aproximando-se mais de questões contemporâneas concernentes a gênero, sexualidade e problemas sociais:

A Antígona que Hélia cria desvia-se, de facto em grande medida do original sofocleano, e da sua oposição idealizada entre a lei do Estado e as leis da consanguinidade. Em vez de reabilitar o paradigma heróico do teatro clássico, Hélia opta por explorar o significado da brevidade da vida de Antígona, fazendo notar que relembra os «quinze minutos de glória» imortalizados por Andy Warhol no século XX. Esta reperspectivação permite-lhe uma análise dramática dos géneros sexuais e do ego feminino, numa família real tejana de cariz pós-moderno. (OWEN, 2006, p.77-78).

Processo similar ocorre em Florbela (1991), texto publicado no mesmo livro. Nele, Owen observa a maneira como os especialistas, isto é, críticas como Maria de Fátima Sousa e Silva, Carmen Soares e Isabel Capelo Gil “tratam, de diferentes formas, da importância de gênero nesta obra, mas ficam ainda por realizar uma leitura comparativa de *Perdição* que ponha em questão a influência do gênero na estruturação canônica do gênio criativo” (2006, p. 78). A académica de Manchester dedica-se justamente ao trabalho de comparar as duas peças. As protagonistas de Correia, Antígona e Florbela, cada uma a seu modo, escolhem a morte. A primeira prefere ser emparedada a ter uma vida familiar e parir monotonamente filho após filho. Em rebeldia contra o sistema social, ela recusa, inclusive, a possibilidade de fuga. Já a segunda simplesmente suicida-se. Como caracterização célebre da autoria feminina em língua portuguesa, Florbela, enquanto personagem de Correia, também passa por releituras. Por exemplo, “a simbolização sexual de Florbela torna-se o ponto fulcral da discussão, na qual ela intervém para expor a exclusão do corpo feminino relativamente ao simbólico masculino.” (OWEN, 2006, p. 88).

As questões relacionadas com a sexualidade feminina na sociedade patriarcal e a ruptura, a rebeldia, o inconformismo ou a destruição destas mulheres retratadas por Correia são fortemente apresentadas aos leitores/espectadores. É importante analisar este aspecto narrativo na escritura de *Perdição* (1991) e *Florbela* (1991), a fim de lançar luz à estruturação de personagens mais recentes, como Lillias, ou ainda como Awa, publicada já em 2019.

Na sua obra crítica, *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*, Butler debruça-se precisamente sobre a questão do gênero e da genealogia nas mitologias de Antígona na literatura ocidental, refutando especificamente as interpretações de Lacan. Este estudo proporciona-nos um quadro desconstrutivo de grande valor para descrever as subversivas posições textuais e subtextuais que se encontram disponíveis para as mulheres escritoras, como resposta ao dilema de «incorporação/descorporalização» que subjaz à história

sexuada do conceito de «génio». O modelo pós-estruturalista de Butler enfatiza uma constante reiteração «performativa» das divisórias do género sexual, impossibilitando paulatinamente dessa forma qualquer distinção que se pretendesse «absoluta». Na minha análise, estas «reiteraões performativas» desempenham um papel fulcral na luta subterrânea que a mulher criadora trava contra a masculinização do génio criativo. (OWEN, 2006, p. 82).

De fato, neste caso, Butler rechaça a performatividade. Vale mencionar, porém, que em *Debates feministas* (2018), no texto *Um intercambio filosófico*, são trabalhadas tanto a questão pós-estruturalista quanto a performatividade. Ambas as questões são analisadas ali de maneiras discordantes por Butler, Fraser, Cornell e Benhabid. O lugar que a mulher ocupa, sua exclusão, primeiro da sociedade e, depois do ambiente de trabalho, bem como do próprio cânone literário reverberam no génio criativo de Hélia Correia, de modo que, ela toma para si a função de expor o olhar masculino empregado na tessitura de inúmeras personagens femininas.

A morte, torna-se, enfim, uma tônica recorrente que rodeia as personagens da escritora portuguesa. Todavia, enquanto Antígona e Florbela perecem, Lillias precisa lutar por sua existência, e conviver com o dom/maldição de prever a morte das pessoas. Estas e muitas outras personagens sufocadas pelo regime patriarcal são direcionadas, primeiro, ao sofrimento, depois à rebeldia e à aversão à ordem social à qual deveriam obedecer.

Florbela, no drama em questão, destinada ao padecimento do corpo, questiona o papel do cânone e do patriarcado:

Florbela de Correia contesta as provocações da guia (que lê em voz alta diversas críticas negativas) para afirmar o seu génio como o inverso destrutor do génio postigo e oco, representado pelo cânone masculino, citando expressamente a negação do seu génio por Jorge de Sena e a sua tentativa de excluir do panteão literário que viria a integrar Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa, Camilo Pessanha e José Régio (OWEN, 2006, p. 90).

É sempre importante indagar o privilégio da genealogia masculina no cânone literário. As releituras propostas por Hélia Correia pretendem trabalhar esta questão, além de, no caso do drama moderno *Florbela* (1991), filiar-se ao conteúdo da metaficção historiográfica, ressignificando, assim, a noção de verdade.

Diante dessas constatações, começamos a tratar da fortuna crítica da obra de Hélia Correia, com ênfase no trabalho trágico por dois elementos fundamentais e de forte importância para o efetivo avanço na análise do *Lillias Fraser* (2015). O primeiro tem relação com a

historiografia, presente e observável, por exemplo, no *Florbela* 1991). O segundo diz respeito ao caráter transgressor das estruturas textuais apresentadas em muitas das obras de Correia, por meio do qual, se caracterizam as suas personagens femininas.

Dessa forma, Medeia não é apenas uma mulher traída e enraivecida, uma espécie de bruxa impiedosa. Antígona, por sua feita, antes de tudo, odeia o irmão e o seu próprio papel na sociedade, preferindo, ao invés de submeter-se, o extremo da morte. Já *Florbela* (1991) questiona o panteão de homens consagrados na literatura portuguesa. Cada uma, a sua maneira, delinea itinerários feministas importantes.

Vale não esquecer que, na tragédia de Eurípides, Medéia já figura como um protótipo do feminismo. Todas essas personagens, tal como vemos, culminarão em Lillias. De fato, uma das personagens mais aclamadas da literatura portuguesa contemporânea, Lillias, tem sua urdidura relacionada com uma galeria de personagens femininas, todas extremamente marcantes dentro da obra de Hélia Correia.

Ainda pensando na fortuna crítica da escritora, temos que o romance *Lillias* segue apresentando similitudes com outros textos de Correia, como as obras *O número dos vivos* (1997), *O separar das águas* (1981), *A casa eterna* (1991) e *Insânia* (2007). É curioso notar como, em cada uma dessas obras, as personagens são revestidas por uma espécie de luminosidade que delas emana.

Na Universidade do Minho, o trabalho de mestrado *Representações fantásticas na literatura portuguesa contemporânea: a ficção narrativa de Hélia Correia*, de Sonia Andreia da Cunha Fernandes (2009), estuda o fenômeno do fantástico nas Letras portuguesas. Parte das hipóteses deste trabalho podem se conectar com a pesquisa que ora realizamos, haja vista que algumas das coincidências estruturais e temáticas arroladas naquele estudo são igualmente observadas em *Lillias Fraser* (2015).

A análise da ficção narrativa de Hélia Correia, sem, contudo, deixar de contextualizar previamente a autora do ponto de vista histórico-cultural e literário. As obras seleccionadas, *O Separar da Águas* (1981), *O Número dos Vivos* (1982), *Montedemo* (1983), *Villa Celeste* (1985) e *Soma* (1987), circunscrevem-se, na totalidade, à década de oitenta e refractam a tendência deste período para uma profícua produção narrativa fantástica. A partir da análise das ficções mencionadas, no que se reporta aos motivos e processos retórico-linguísticos, verificamos que Hélia Correia realiza um percurso que vai do fantástico ao neofantástico, conciliando nos seus textos uma vertente mais tradicional com uma componente mais próxima da abordagem realizada, entre outros, por Jorge Luis Borges e Julio Cortázar (FERNANDES, 2009, p. 02).

A pesquisadora aborda o modo como a poética de Correia está próxima da de Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. É importante não perder de vista que, embora ambos os escritores argentinos escrevessem cultivando vertentes do insólito, os dois produziram obras bastante diferentes do ponto de vista formal. Em outras palavras, enquanto Borges se dedicou fortemente ao fantástico, Cortázar valorizou mais o realismo maravilhoso ou mágico. Esses subgêneros de escrita não são iguais. De qualquer modo, é interessante constatar que as pesquisas portuguesas acerca das correntes do insólito, via de regra, se voltam para a literatura do Novo Mundo; ou seja, para o maravilhoso, o modo portentoso de escrita cultivado nestas terras.

Dentro da temática do insólito, temos em Correia algumas obras consideráveis, das quais destacamos *O Separar das águas* (1981), *O número dos vivos* (1982), *Montedemo* (1983), *Villa Celeste* (1985), *Soma* (1987), *Lillias Fraser* (2001) e *Um bailarino na batalha* (2019). Cada uma destas obras flerta com questões pertinentes a esta pesquisa, como, por exemplo, as vertentes do insólito, a metaficção historiográfica, as variações da identidade, a paródia e pontos impactantes relacionados ao feminino em seus múltiplos desdobramentos. São, em suma, temáticas que se interligam na tessitura das personagens. Embora não seja possível tratar de cada uma dessas obras, é importante destacar algumas similitudes presentes em alguns desses textos com a caracterização da personagem Lillias, pois, tal como vemos, a personagem se forma como maturação das demais, suas predecessoras e, assim, seu entendimento depende delas.

Na Universidade de Aveiro foi desenvolvido o trabalho de mestrado *Erotismo e natureza: Montedemo, Bastardia e Doroteia de Hélia Correia* (2012), de autoria de Anabela Martins. A pesquisa seleciona três obras de Hélia Correia, em uma associação entre erotismo e natureza. Vale mencionar, aliás, que o erotismo feminino é uma fonte de interesse temático bastante considerado por Correia.

A pesquisadora Sônia Andreia da Cunha Fernandez, da Universidade do Minho, realizou, por sua vez, um importante trabalho doutoral acerca do fantástico em Hélia Correia. Em sua pesquisa, considerou as obras iniciais da escritora portuguesa: *Separar das águas* (1981), *O número dos vivos* (1982), *Montedemo* (1983), *Villa Celeste* (1985) e *Soma* (1987). É interessante não apenas a sua discussão sobre o fantástico, mas, sobretudo, a sequência temporal das obras escolhidas, isto é, de 1981 a 1987. Isso porque, fica evidenciado o cariz sobrenatural presente nas obras da autora portuguesa através do tempo, e ainda questões como a construção das personagens femininas.

Embora essa segunda questão não seja abordada no trabalho de Fernandez, já que não fazia parte da hipótese da pesquisadora, o estudo lança pistas importantes para a leitura que

pretendemos realizar em *Lillias Fraser*. Seguindo esse raciocínio, o trabalho de mestrado *Prenúncios de uma revolução: feminino, masculino e sociedade em O número dos vivos*, de Yasmim Serafim da Costa, realizado na Universidade de São Paulo, é um importante texto, pois trata da construção da personagem feminina e sua relação com a sociedade. Cláudia Pazos Alonso também trata a obra mencionada acima, mas com uma abordagem voltada para questões da mulher, em *Repensar o feminino: O Montedemo, de Hélia Correia*, artigo do periódico *Via Atlântica*, da Universidade de São Paulo. Os trabalhos de Serafim da Costa (2014) e Pazos Alonso (1999) parecem, pois, se complementar, uma vez que ambos abordam a construção do feminino e sua representação literária. Por este motivo, os trabalhos reverberam na análise de Lillias Fraser, personagem que aborda a problemática da mulher na sociedade.

Na Universidade do Porto, o trabalho *O jogo da encenação do passado em Lillias Fraser de Hélia Correia*, da pesquisadora Maria de Fátima Marinho (2008), se destaca por tratar das relações com o passado existentes no romance. Paulo Roberto Nobrega Serra (2013) elabora, por seu turno, tese doutoral que compara os elementos do realismo mágico em escritores portugueses contemporâneos. O seu trabalho intitula-se *O realismo mágico na obra de Lídia Jorge, João de Mello e Hélia Correia*, no qual é realizado um importante apanhado teórico acerca do gênero na literatura portuguesa contemporânea.

Realizamos, em síntese, nesse trabalho, uma análise crítica sobre o modo como o insólito, unido à metaficção historiográfica, erigem as características mais relevantes de *Lillias Fraser*. Para tanto, examinamos a própria estruturação da personagem, levando em conta obras que tratam do feminino na autora portuguesa.

CAPÍTULO I

REAL(ISMO) MARAVILHOSO

Este capítulo pretende expor as teorias sobre os elementos que fazem o insólito se consolidar no texto literário. Discutiremos as teorias acerca do fantástico, do realismo maravilhoso e mágico, do realismo grotesco e da fantasia em seus aspectos teóricos, para então analisar as possíveis relações com o romance *Lillias Fraser*. Observaremos se o material metaficcional pode ser um mecanismo de aparição do insólito.

1. Considerações sobre o Fantástico:

Ao dizermos que a América “é o mundo do real maravilhoso” não estamos apontando um referente, *mas uma ideia sobre ele*.

Irlemar Chiampi

O fantástico irrompe no cotidiano, pode acontecer agora, neste meio-dia de sol em que você e eu estamos conversando.

Julio Cortázar

Ana Luiza Camarani (2014) postula que Charles Nodier pode ser considerado precursor das reflexões teóricas sobre o fantástico. Em ensaio publicado no ano de 1830, intitulado “*Du Fantastique en littérature*”, Nodier realiza uma sistematização que investiga o fantástico e conclui que este se encontra intimamente relacionado ao Romantismo francês e atenderia a um caudal de leitores posteriores à Revolução Francesa. O teórico o divide em três tipos principais e suas conclusões reverberariam, futuramente, nas reflexões de críticos especialistas, como Todorov. A este respeito, Camarani pondera que

Detendo a atenção sobre esses três tipos de fantástico assinalados por Nodier, seria possível afirmar que ele propõe, de modo ainda tênue, fundamentos teóricos dos quais a teoria de Todorov estaria bastante próxima, quando este, considerando o maravilhoso e o estranho como dois gêneros vizinhos do fantástico, aponta a existência de gêneros transitórios ou subgêneros: o fantástico-maravilhoso (onde a existência do sobrenatural não é contestada) e o fantástico-estranho (que apresenta uma explicação racional, possível de ocorrer na vida real); o fantástico-puro, que corresponderia ao segundo

tipo apresentado por Nodier, seria aquele no qual a hesitação se mantém, deixando “a alma suspensa na dúvida” (CAMARANI, 2014, p. 17).

Dentre as contribuições teóricas de Nodier, Camarani avalia que o escritor “exalta o desenvolvimento do fantástico na primeira metade do século XIX como signo do revigoramento de uma civilização gasta, valorizando o maravilhoso e utilizando-se do gótico, *roman noir* ou frenético, Maupassant, no final do século, assinala o seu fim” (2014, p. 23).

O gênero fantástico é de difícil conceituação, isso por inúmeros motivos. Dentre os principais, destaca-se a efemeridade do mesmo, isto é, o gênero fantástico se erige e se delimita a partir do cotejo deste com seus gêneros vizinhos: o *estranho* e o *maravilhoso*. A naturalização dos aspectos insólitos pode ser considerada como a característica mais preponderante do *maravilhoso*. Assim sendo, circunstâncias, criaturas e seres extraordinários não provocam admiração no narrador nem nas personagens, e, por conseguinte, tampouco no leitor. Isto porque os elementos não naturais estariam abarcados em um universo no qual tudo é plausível e ordinário. Logo, se o insólito passa por algum processo de naturalização, a hesitação perde terreno e, em consequência, o fantástico se desfaz. Por este motivo, o fantástico apresenta constante risco de se converter em um dos gêneros vizinhos.

Quiçá a característica mais relevante no contorno da denominada literatura fantástica seja a forma como é capaz de oferecer duas visões diferentes, duas possibilidades análogas, "dois mundos paralelos" que se fundem em um, de forma inesperada e ilógica (TODOROV, 1992, p. 31). Em *Introdução à literatura fantástica*, o crítico afirma que o fantástico é “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (1992, p. 31). Ou seja, tanto o estranhamento quanto a dúvida se apresentam como elementos constitutivos necessários do fantástico enquanto gênero, não como modo. Todorov (1992) adverte ainda que essa hesitação deve ser expressa pelos personagens, especialmente pelo personagem-narrador. Para o teórico, o acontecimento engendrado no gênero fantástico, cuja explicação não pode ser encontrada no “mundo familiar”, pressupõe duas soluções possíveis:

Num mundo que é bem o nosso, aquele que conhecemos (...), dá-se um acontecimento que não se pode explicar segundo as leis desse mesmo mundo familiar. Aquele que se apercebe do acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, dum produto da imaginação e as leis do mundo continuam o que são; ou o acontecimento se produziu de facto, é parte integrante da realidade, mas essa realidade é regida por leis de nós desconhecidas (TODOROV, 1992, p. 33).

A sistematização realizada por Todorov (1992) é amplamente aceita e difundida entre os estudiosos. No caminho adverso do gênero fantástico temos, pois, o *estranho*. Neste, o aspecto mais marcante de sua constituição incide na elucidação do evento sobrenatural a partir da racionalidade, da razão. Assim, a aparição do insólito pode até causar certo distúrbio em relação à realidade, mas, em seu desenlace final, esse distúrbio é sempre elucidado pelos códigos da realidade material e concreta. Desse modo, caso isso se perca, o fantástico estará necessariamente na materialidade de uma hesitação. Entretanto, caso faça-se possível uma explicação racional ou a aceitação, o fantástico evapora-se.

Ao definir o fantástico como “uma percepção particular de acontecimentos estranhos” (TODOROV, 1992, p. 100), o teórico postula que o gênero não depende apenas de elementos insólitos para ocorrer: de modo que “o fantástico não consiste, certamente, nestes acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária” (1992, p. 100).

É válido mencionar que Todorov, ao lado de teóricos como Vax (1972), Caillois (1966) e Bessière (1974), apenas para mencionar alguns nomes, se encontram na senda de críticos que instauraram textos importantes para a área de conhecimento. Seus escritos podem ser considerados como textos fundadores, dada a minuciosa sistematização das pesquisas levadas a cabo pelos teóricos em questão. Por outro lado, nomes como os de Felipe Furtado, Remo Ceserani (2004) e David Roas (2011) se somam àqueles críticos, porém oferecem abordagem distinta, em alguns aspectos, em relação aos primeiros.

Felipe Furtado, crítico literário português, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), destoa de Todorov (2014), ao afirmar que o fantástico é determinado por aspectos estruturais; ou seja, o gênero depende da arquitetura do texto. Tal perspectiva inviabiliza o papel do leitor na narrativa. Independentemente de o leitor implícito ou real hesitar, o texto deve atender a uma série organizacional rigorosa para possibilitar que o gênero se erija.

[...] uma organização dinâmica de elementos, ou seja, que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil. (...) é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa (FURTADO, 1980, p. 15).

O crítico português avalia que, no fantástico, o elemento sobrenatural, isto é, meta-empírico, emerge na narrativa em contextos cotidianos. Entretanto, esse mesmo elemento não pode ser verificado nem pela cognição nem por meio da cultura. Apesar da reconhecida influência das ideias de Todorov, Furtado discorda verticalmente de algumas das premissas todorovianas. Seu

desacordo recai na maneira estruturada, na conceituação de seu objeto. Para o crítico português, a hesitação do narrador, e até mesmo das outras personagens, decorre, antes, de imprecisões, ambiguidades erguidas pelo e no discurso textual fantástico. Dessa forma, as reações sensitivas que possa ter o destinatário da enunciação são super valoradas.

A mensagem verossímil escrita no texto fantástico é denominada por Furtado como o grande fator responsável pelo sucesso da ambiguidade, recaindo na percepção hesitante do leitor. Para ele, um texto não deixará de ser fantástico se o leitor não *ceder* aos fenômenos encenados ou postos na narrativa, haja vista que a hesitação está inexoravelmente marcada na arquitetura do texto. O autor afirma, então, com veemência que a narrativa fantástica é um gênero literário. Visto desse modo, “um texto literário constitui um tipo ou classe de discurso realizado, de forma mais ou menos completa, por um conjunto de textos cujas características e formas de organização específicas os demarcam com nitidez do resto da literatura” (FURTADO, 1980, p. 16).

Se compararmos as experiências de leitura de ambas modalidades narrativas, não mais do ângulo do efeito discursivo imanente, mas nos termos de uma função social e moral do texto, poder-se-á observar que a *experiência axiológica* do leitor do realismo maravilhoso supera certas limitações e condicionamentos impostos pelo antagonismo entre o real e o irreal. Observa Louis Vax que o fantástico nos põe em contato com o mal. E por isto rechaça as entidades do “sobrenatural certificado” (Deus, a Virgem, os santos, os anjos, os bons gênios, as boas fadas) e inclina-se para a loucura, a morbidez, a freira, o satânico. A complacência do fantástico para os valores negativos produz, além do medo, a reprovação e o nojo, nascidos do “escândalo moral” que o leitor prova ao contato com seres que encarnam tendências perversas e homicidas do homem. Pode-se deduzir daí que o fantástico se torna, pragmaticamente, uma atividade de exorcismo, que acaba por liberar o leitor dos monstros e bestas que ameaçam seu equilíbrio. As emoções de medo ou horror, bem como a sensação de nojo dos seres ameaçadores ou monstruosos *glorificam uma concepção maniqueísta do mundo: o Bom, o Bem, o São e o Divino* saem vencedores no conflito com o mal. A problematização do real no fantástico assume, neste sentido, o caráter de uma luta primordial entre forças antagônicas, da qual saem positivos (TODOROV, 2014, p. 67, grifos nossos).

Como fica evidente nas sistematizações desses teóricos precursores, acreditamos ser extremamente improvável discorrer sobre os aspectos constituidores do real maravilhoso sem considerar as características próprias do fantástico. Desse modo, se por um lado o primeiro neutraliza os valores maniqueístas, o segundo trabalha baseado nestes princípios. No conflito entre *bem e mal*, a positividade no fantástico assume um papel fora do centro, já que não infringe a camada ordinária, não chegando a causar forte desequilíbrio. Na verdade, a atmosfera de experiências naturais não faz com que o fantástico se manifeste, ligando-se, entretanto,

fortemente ao realismo maravilhoso. O advento extraordinário no fantástico prima por um caráter negativo, perturbador ou pernicioso; pois, sem isso, não se constrói disparidade ou estremecimento com a ordem do universo natural, harmônico, tal como previsto e conhecido por Heimlich, como veremos detalhadamente a seguir.

Louis Vax, em *La séduction de l'étrange*, texto de 1965, expõe sua própria concepção de fantástico embasado em seu estudo anterior, *L'art et la littérature fantastiques*, de 1960. Nesses textos, ele esboça uma definição de fantástico, contrapondo-o ao conto popular ou feérico. Nessa linha de raciocínio, Camarani afirma que o gênero “coloca fora do real um mundo em que o impossível e, por conseguinte, o escândalo não existe” (CAMARANI, 2014, p. 43). O fantástico apresenta-se, assim, entre o real e o possível, trazendo-nos a presença do inexplicável, posto que no mundo real, ou afirmando-o em nosso mundo.

Para Vax, os recursos de humor e ironia não são harmonizáveis e não podem coexistir com o gênero fantástico. De acordo com o teórico, “quando se ri duma história de terror é porque o terror se dissipa. O riso é tão fatal aos monstros e aos farsantes como a manhã é fatal à noite e aos fantasmas” (VAX, 1972, p. 20). O elemento risível aproxima-se também do grotesco que, para Kayser, é um estilo “capaz de criar um mundo que oscila ‘entre o real e o irreal’, ‘fazendo ao mesmo tempo rir – e apavorar-se’” (KAYSER, 2013, p. 132).

Desse modo, o grotesco, por um lado, cria o disforme e, por outro, é capaz de invocar o cômico. De qualquer maneira, o fantástico parece estar sempre por um fio. É um gênero que caminha na corda bamba. Furtado emprega essa ideia de Vax a fim de reforçar o seu argumento a respeito do fato de que o aspecto negativo está, inexoravelmente, presente nesse gênero. Ana Luíza Silva Camarani, em *A literatura fantástica: caminhos teóricos*, conclui:

[...] o sobrenatural ou insólito apresenta dois pólos, o positivo e o negativo. E. Finné aponta que nem todos os contos fantásticos aterrorizam. Furtado (1980) acaba também por relativizar sua afirmação quando indica não significar que se exclua por completo o sobrenatural positivo da narrativa fantástica. Acredito que o pólo negativo apresentou um maior desenvolvimento visto que o fantástico, posterior ao romance gótico do pré-romantismo inglês, dele aproveitou muitos elementos, como os antigos castelos com seus corredores labirínticos e suas passagens secretas, os bosques sombrios, os cemitérios, as ruínas, as assombrações e aparições diabólicas. A intensidade do emprego desses elementos góticos pelos autores de narrativas fantásticas, bem como o grau de incerteza daí decorrente determinam já uma subdivisão dentro do fantástico tradicional que passa a apresentar duas tendências: enquanto alguns textos se mostram bastante sutis em relação ao sobrenatural, o qual é expresso muitas vezes por meio de uma linguagem poética que intensifica a ambiguidade, outros enfatizam certos componentes oriundos do gótico, dirigindo seus textos para a narrativa de terror. (CAMARANI, 2014, p. 49).

De fato, é interessante observar como elementos caros ao romance gótico são recorrentes no fantástico europeu: cemitérios, ruínas, castelos sombrios colaboram para a ambientação do gênero, ao menos no contexto formativo. Posteriormente, outros valores temáticos são desenvolvidos na construção do sobrenatural, sobretudo, a desordem mental da personagem. Assim, os temas góticos dão lugar a ocorrências de natureza psicológica.

É válido rememorar que Vax está entre os teóricos precursores que realizaram sistematizações acerca do gênero fantástico. Embora Todorov também esteja neste rol de críticos, este pondera que o medo ou o terror nem sempre são condição necessária para a ocorrência do fantástico. Muitas vezes a loucura e a insanidade são os motores que levantam a ambiguidade no texto. Um exemplo aventado por Todorov a esse respeito está em *A princesa Branbilla* (2017), de E. T. A. Hoffmann, no qual se verifica a loucura da personagem, mas não o medo.

David Roas, crítico, expoente e escritor espanhol, ao lado de pesquisadores mais contemporâneos e com ideias mais afastadas dos precursores, oferece, por sua vez, um ponto de vista peculiar, defendendo que “la transgresión que provoca el fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica, tanto en los personajes como en el lector” (ROAS, 2001, p. 31)¹. Para o pesquisador, este terror vem da transgressão, da ameaça à solidez do mundo:

[...] al referirme al “miedo” no hablo, evidentemente, del miedo físico ni tampoco de la intención de provocar un susto en el lector al final de la historia, (...). Se trata más bien de esa reacción, experimentada tanto por los personajes (...) como por el lector, ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, *ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa)* (ROAS, 2001, p. 30, grifos nossos)².

A partir dessa observação de Roas (2001), podemos considerar o fantástico como uma plausível estratégia narrativa, a qual os artífices do gênero empregam com a finalidade de provocar uma consequência específica, um dado efeito no leitor. Este efeito pode ser o *medo*, o *terror* ou qualquer outro tipo de performance suscetível de melindre, de modo a que o indivíduo

¹ “A transgressão que provoca o fantástico, a ameaça que supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera ineludivelmente uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor” (Tradução sob nossa responsabilidade. Todas as próximas traduções serão de nossa responsabilidade). (ROAS, 2001, p. 31).

² (...) quando me refiro ao “medo” eu não falo, é claro, do medo físico, _tampouco da intenção de causar um susto no leitor ao fim da história, (...). Refiro-me mais à reação, _experimentada tanto pelos personagens (...) quanto pelo leitor, ante a possibilidade efetiva do sobrenatural, ante a ideia de que o irreal pode irromper no real (e em tudo o que isso significa) (Tradução sob nossa responsabilidade). (ROAS, 2001, p. 30)

não entenda de que maneira deve reagir quando há uma invasão do irreal no universo real. Tal decorrência está exatamente neste confronto ou, como o próprio autor menciona: “(...) el objetivo fundamental de todo relato fantástico es plantear la posibilidad de una quiebra de esa realidad empirica” (ROAS, 2001, p. 26)³.

Neste sentido, o fantástico produz um efeito preciso: o medo, o terror de que haja um confronto entre a realidade e o irreal. Para o pesquisador, o fantástico se constrói a partir da ligação de temas específicos, que se coadunam a fenômenos incomuns, elementos imprescindíveis para seu acontecimento, tais como: o sobrenatural, seres heroicos, bruxos, animais fabulosos e, ainda, uma forma particular de organizar estruturalmente a narrativa.

A literatura existe pelas palavras; mas sua vocação dialética é dizer mais do que diz a linguagem, ir além das divisões verbais. Ela é, no interior da linguagem, o que destrói a metafísica inerente a qualquer linguagem. A marca distintiva do discurso literário é ir além (senão não teria razão de ser); a literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza seu suicídio (CAMARANI, 2012, p. 175-176).

Tudo está, portanto, na maneira particular de organizar a linguagem. É no texto que se encontra a chave para a leitura. Não cabe ao leitor, com seu repertório particular de crenças, hesitar ou não diante do evento sobrenatural tramado no texto.

2. Real(ismo) Maravilhoso: princípios na Hispano-América e característica na literatura portuguesa contemporânea

Historiografia e romance oferecem, cada um a seu modo, versões da realidade. Mas o romance [...] sempre contrapõe um mundo próprio “ao mundo”. Isso quer dizer que: a História no romance é também sempre futuro.

Eberhard Lammert

Após o desgaste do realismo e do naturalismo, muitos países latino-americanos buscaram uma nova estética nas Letras e, de modo mais amplo, nas artes. Também em Portugal o romance procurou imprimir fortes modificações temáticas, sobretudo em sua estruturação. As inovações narrativas não são precisamente uma novidade naquele país. Cardoso Pires, por

³ “(...) o objetivo fundamental de todo grande relato fantástico é projetar a possibilidade de uma quebra desta realidade empírica” (Tradução sob nossa responsabilidade). (ROAS, 2001, p. 26).

exemplo, cultivou práticas estéticas nada tradicionais. O modo particular de tratar com o tecido denominado como *realidade* recebe, no século XX, tratamento singular na América. Essa nova forma de interpretar a realidade acaba por exercer influência também na literatura de muitos autores portugueses. Ante o influxo do *boom* hispano-americano, inúmeros escritores criaram uma escrita que se vale então do realismo de maneira bastante singular, com temáticas e estéticas igualmente inovadoras.

Oficialmente, foi o crítico alemão Franz Roh (1890 - 1965) o pesquisador a primeiro sistematizar o realismo mágico como arte pictórica, no livro *Nach Expressionismus: Magischer Realismus, Probleme der neuesten europäischen Malerei* (1925). Roh, além de ter se dedicado à crítica, também atuou como fotógrafo. A sua tese de Doutorado, concluída no ano de 1920, em Munique, analisou as pinturas flamengas do século XVII. No mesmo ano em que terminou sua pesquisa doutoral, apresentou sua primeira mostra fotográfica. As contribuições do autor são vistas como de grande importância para o desenvolvimento das teorias acerca do realismo mágico.

Ainda nesse mesmo período, o italiano Massimo Bontempelli, que viveu de 1878 a 1960, pondera acerca dos termos *realismo místico* e *realismo mágico* como processos de superação do futurismo. Bontempelli se licenciou em Letras e Filosofia na Universidade de Turín, no ano de 1903. Trabalhou como jornalista em *Il marzocco*, *La Nazione* y *Nuova Antologia*, tendo atuado profissionalmente também nas carreiras de professor e escritor literário. Ele inaugurou a revista internacional *900, Cahiers d'Italie et d'Europe*, no ano de 1926, junto com Curzio Malaparte. Essa revista, cujo encerramento ocorre em 1927, procurava explorar uma poética inovadora – o realismo mágico –, convidando o *artista novecentista* a descobrir o encanto do inconsciente, sem renunciar ao controle da razão.

No continente americano, por sua vez, o venezuelano Arturo Usler Pietri, em 1948, foi o primeiro teórico a incorporar o vocábulo e a sua definição aos trabalhos que tratavam do romance hispano-americano. O escritor nasceu em 1906, em Caracas, e faleceu em 2001. Obteve o título de Bacharel em Filosofia, em 1924 e, além de escritor, foi jornalista, advogado e político. É considerado um dos grandes intelectuais de seu país. Um de seus interessantes escritos é o artigo *Sembrar el petróleo*, publicado em julho de 1936, no jornal *Ahora*. Nesse texto, o autor expõe a crescente dependência da Venezuela pelo petróleo e considera necessária a superação dessa condição. Usler Pietri afirma que o produto não deveria ser comercializado como pagamento às importações, mas sim que o país deveria buscar novas fontes de ingresso e novas fontes de produção, no sentido de alcançar um desenvolvimento sustentável.

Mencionamos aqui o texto político para dar uma ideia geral do intelectual e do modo como conectava a literatura ao contexto social.

O cubano Alejo Carpentier viveu entre 1904 e 1980. Nos anos de 1948/49, ao esquadriñar o contexto específico do continente americano, bem como da literatura ali desenvolvida, ele propôs (ou, possivelmente, tenha apenas verificado) que o conceito de *realismo*, relacionado à literatura, não se aplicava à América Latina. Nesse mundo sincrético, portentoso, prodigioso, tudo seria, antes, *maravilhoso*, de acordo com a concepção mais utilizada por Colombo, em suas cartas do *descobrimento*. Ante o *maravilloso*, a realidade empírica é relativizada, pois sempre esteve intimamente ligada ao caudal de crenças culturais populares.

Tal divisa, impulsionada, mais tarde, pelo *boom* hispano-americano, passou pela primeira vez a influenciar a literatura europeia – na contramão de tudo o que acontecera desde os *descobrimentos*. Enquanto o contexto europeu criava soluções insólitas e artificiais, assim como apontam os críticos, sem grande impacto, a relativização do *real* se torna uma tônica latino-americana. Com ênfase, a estética *real maravilhosa* oxigenou as letras artísticas, primeiro na própria América hispânica e latina, depois em outras partes do mundo.

A estrutura narrativa do realismo maravilhoso hispano-americano, com auge nas décadas de 1960 e 1970, apresenta como um de seus fatores a denúncia e a insurreição aos regimes ditatoriais e totalitaristas. O estratagema era retratar esses e outros temas por meio de jogos entre dito/não dito, subentendidos pela racionalidade realista. Ou seja, o intuito era o de mascarar a mensagem, dissimular os eventos políticos dentro de narrativas portentosas.

Em um mundo no qual inúmeros escritores e intelectuais foram perseguidos, torturados e assassinados, a narrativa realista maravilhosa mostrou-se, além de inovadora, um importante meio de denúncia, tanto na América quanto em outras partes do mundo: como na Espanha, diante do franquismo, e em Portugal, contra o salazarismo. No nosso continente, Inácio de Loyola Brandão, Isabel Allende, Reinaldo Arenas, apenas para mencionar alguns, foram expoentes literários desse momento histórico, durante o qual sofreram as consequências pela escolha de suas escritas.

Do que disso segue, o real maravilhoso se estrutura na América como forma de valorizar o universo prolixo e intransigente do continente, as multiplicidades formadoras de seu universo, a *realidade/maravilha* em meio às suas rupturas temporais, espaciais e às supostas ausências de causa/efeito entre a sua conjuntura política e os seus descabimentos sociais - todas características caras também à literatura produzida no velho mundo. O realismo maravilhoso consegue então abarcar as realidades díspares do novo mundo, a sua realidade histórica única – relacionada ao

contexto de colonização –, o caudal mitológico, as lendas e sincretismos, os hibridismos, rejeitando, ainda, o modelo europeu de linearidade e causalidade.

A partir desse contexto, as intervenções realizadas com o intuito de desconstruir literariamente o real se modificaram e se expandiram por outros países. No caso de Portugal, o tema para tal estética ganha forte delineamento no contexto da ditadura salazarista, conforme mencionamos acima. Assim, por meio de uma textualidade aparentemente alheia aos acontecimentos sócio-políticos e ao mascaramento ideológico da realidade, essa literatura questiona e busca reler a história hegemônica, centralizada no poder vigente.

A composição literária do *realismo maravilhoso*, ainda que sem aderência direta com o insólito, ou seja, com o mágico e o fantástico, foi empregada fortemente a fim de driblar a censura, como no caso da obra *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), de José Cardoso Pires. Este escrito oferece uma biografia satírica do ditador português Salazar, sob um título próximo aos destinados à literatura infantil. A obra de Pires conseguiu, desse modo, enganar a censura e levantou discussões acerca do regime fascista de então.

Se dermos um salto no tempo, a queda dos regimes ditatoriais liberta a *expressão*, mas o tom extraordinário não perde terreno. Os romances de Saramago evidenciam a efetiva participação das letras portuguesas no exercício de uma literatura que se propõe mais próxima do continente americano. O ganhador do Nobel de literatura, em *A jangada de pedra* (1992), elege como epígrafe a seguinte frase: “Todo destino es fabuloso”, constituindo uma relação textual com *El reino de este mundo* (1972), do cubano Carpentier.

Sob o influxo desse pensamento, ordenando as suas percepções literárias, Saramago parece revelar a ligação profícua que Brasil, Latino-América e Portugal poderiam desenvolver, como aponta a fortuna crítica da própria obra *A Jangada de pedra* (1992), uma vez que a jangada se desloca da península sugerindo a busca por outros espaços:

A península parou o seu movimento de rotação, desce agora a prumo, em direcção ao sul, entre a África e a América Central, como deveria ter dito o conselheiro do presidente, e a sua forma, inesperadamente para quem ainda tiver nos olhos e no mapa a antiga posição, parece gêmea dos dois continentes que a ladeiam, vemos Portugal e Galiza ao norte, ocupando toda a largura, de ocidente para oriente, depois a grande massa vai-se estreitando, à esquerda ainda com a saliência de um bojo, Andaluzia e Valência, à direita a costa cantábrica e, na mesma linha, a muralha dos Pirenéus. (...) Desce a península, mas desce devagar. Os sábios, ainda que com muita prudência, preveem que o movimento está prestes a cessar, fiados da universal evidência de que se o todo, como tal, nunca pára, as partes que o compõem hão de parar alguma vez, sendo demonstração deste axioma a vida humana, riquíssima, como se sabe,

em possibilidades comparativas (SARAMAGO, 1992, p. 310-311).

A importância da proposição do escritor português, de que Portugal deveria se aproximar mais da América e África do que do próprio continente europeu, semeia um terreno profícuo para nossa investigação: o modo segundo o qual a literatura real maravilhosa evolui em contextos de liberdade e expressão, e como esse fenômeno se relaciona com Portugal e com a América Latina – no tocante ao plano literário e político – na contemporaneidade.

É elevada a ocorrência do fenômeno conhecido mais amplamente como *realismo insólito* na atual produção literária portuguesa, como é o caso de romances como *Lillias Fraser* (2015), de Hélia Correia, *Memorial do convento* (2012) e *A jangada de pedra* (1992), de Saramago, *O dia dos prodígios* (2010) e *Notícias da cidade silvestre* (1994), de Lídia Jorge ou *O meu mundo não é deste reino* (1998), de João Melo (sendo este último autor de origem angolana). Isso se dá concomitantemente à disseminação de grupos de estudos a respeito dessa temática em inúmeros centros acadêmicos do Brasil e da Europa.

Com a extinção dos regimes ditatoriais, a saber, salazarismo, franquismo e ditaduras no Continente americano, a necessidade de ocultar a palavra por meio da linguagem deixa de existir, ou seja, com o fim da censura e a ampliação da liberdade de expressão, abordar abertamente os acontecimentos sociopolíticos favorece a liberdade nas letras. O fim da necessidade de mascarar a mensagem torna o recurso desnecessário, poderia ser o fim da estética, contudo, um novo eixo temático ocupa o vácuo deixado, isto é, a escrita que debate a violência e a censura contra a mulher, tão cotidianas quanto insólitas, passa a ser trabalhada sob o prisma do insólito, um dos resultados de tal trabalho linguístico e temático com viés insólito é culminarem nas abordagens feministas nas literaturas.

A nossa hipótese de trabalho é a de que, na literatura portuguesa contemporânea, uma das escritoras a se destacarem pelo emprego do *realismo insólito* é justamente Hélia Correia, e de modo especial com seu romance *Lillias Fraser*. Apesar da dificuldade da crítica em nomear com acerto os gêneros do insólito, não deixam de surgir novos desenvolvimentos literários concernentes ao oximoro *real* e *maravilhoso*. O interesse recai justamente nos possíveis desdobramentos nos quais se assenta o paradoxo do real e do extraordinário, conforme se depreende da estética das obras mencionadas, com ênfase ao que culminará no feminismo maravilhoso.

Na América hispânica e no Brasil, o realismo mágico ou maravilhoso vem a lume em meio às especificidades culturais do povo e à diversidade territorial. Assim, como aponta a crítica especializada, o fantástico europeu elabora artificialmente ocorrências sobrenaturais; ao

passo que, na América Latina, os portentos erigem-se como narrativas naturais, lendárias e tradicionais. Podemos dizer que, desde a chegada de Colombo ao Novo Mundo, o discurso maravilhoso já se insere nestas terras, já que o navegador, devido à impossibilidade de descrever as diferenças frente ao imaginário cultural, e mesmo ante a inexistência de um código linguístico que satisfatoriamente representasse os elementos novos do mundo *extraordinário*, utilizou-se da palavra *maravilha* para tudo denominar: o povo, a natureza, os animais, os hábitos, as frutas eram *maravilhosos*.

Mirando el hombre la hermosura de ésta [la piña], goza de ver la composición y adornamiento con que la Natura la pintó e hizo tan agradable a la vista para recreación de tal sentido. Oliéndola, goza el otro sentido de un olor mixto con membrillos y duraznos o melocotones, y muy finos melones, y demás excelencias que todas esas frutas juntas y separadas, sin alguna pesadumbre; [...] (FERNÁNDEZ DE OVIEDO, 1851, pp. 280-281).⁴

As cartas e crônicas do descobrimento marcam, portanto, o início do discurso realista maravilhoso na América. Desde então, para Carpentier, os países latino-americanos nunca deixaram de possuir um rico caudal literário, tanto quanto um variado leque de excelentes autores; imbuídos, sobretudo no curso do século XX, de vasta independência criativa, além de profundamente mergulhados em suas particularidades locais. As literaturas de Júlio Cortázar, Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Árguedas, Guimarães Rosa e J. J. Veiga, apenas para mencionar alguns escritores contemporâneos, corroboram essa afirmação. O que, contudo, mais nos interessa é a constatação de que, com esta assinatura do *insólito* e do *maravilhoso*, a literatura latino-americana, mais do que receber estímulos exteriores, passa sim a inspirar vivamente a ficção de outros países.

Dentre os estudos mais notáveis sobre o fato, destaca-se a pesquisa realizada por Chiampi, *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (1980), que sistematiza o gênero fantástico, o surrealismo, bem como o realismo mágico e maravilhoso. A autora circunstancia histórica, cultural e ideologicamente os movimentos crítico-literários, além de discorrer acerca dos principais escritores latino-americanos expoentes dessas vertentes. O resultado, além de distinguir os diferentes discursos narrativos, desloca o contexto da identidade literária para a realidade americana.

Nesse sentido, ancorados na pesquisa de Chiampi, podemos afirmar que o aparente

⁴ Olhando o homem a beleza deste [o abacaxi], goza de ver a composição e adorno com que a Natureza a pintou e fez tão agradável a vista para a recreação do sentido. Cheirando-a, goza o sentido de um perfume misto de marmelos e pêssegos ou pêssegos e melões muito finos, e demais excelências que todas as frutas juntas e separadas, sem nenhum pesar. (FERNÁNDEZ DE OVIEDO, 1851, pp. 280-281).

paradoxo instaurado entre um discurso *realista* – pautado no mundo empírico – e a narrativa *extra-ordinária* – pautada em uma para-realidade – é ainda hoje praticado, contudo revestido de diferentes propostas. Em *Lillias Fraser*, por exemplo, esse *realismo maravilhoso* - ou *extra-ordinário* - ultrapassa precisamente os elementos sociais representados na literatura anterior (do período salazarista), urdindo à narrativa uma dinâmica interna e muito própria: insólita, posto que o texto não se dedique nem precise mais mascarar a sua mensagem.

Com ênfase, a personagem Lillias dialoga com Blimunda, personagem saramaguiana, criando um jogo labiríntico de espelhos entre ficções. O mesmo jogo pode ser observado ainda em outras obras, tais como *O ano da morte de Ricardo Reis* (1988), na qual o personagem que dá nome ao romance irrompe de dentro da obra pessoana: de modo a estabelecer diálogo com outros personagens de outros livros, como Herbert Quain, de um conto de *Ficções* (1944), de Jorge Luis Borges.

Pensando ainda sob o aspecto político, embora hoje não se imponha mais a necessidade de ocultamento das mensagens ante os mecanismos de censura, Hélia Correia segue, notadamente em *Lillias Fraser*, modificando as relações entre literatura, sociedade e política. Por certo que a autora portuguesa trabalha com questões absolutamente pertinentes à atualidade. No entanto, entendemos que tais questões ganharam força já desde a década de 1980, e ora ainda seguem pleiteando conquistas importantes. Referimo-nos, sobretudo, às lutas relacionadas ao feminismo ou, ainda, à imigração para os países europeus - em meio a um crescendo de tensões e disputas culturais e étnico-religiosas, as quais tanto têm gerado preconceito e intolerância.

Note-se que no livro mais recente de Hélia Correia, *Um bailarino na batalha*, publicado em 2019, a autora aborda tanto o tema da imigração quanto a intolerância religiosa, de modo diretamente atrelado ao machismo e à misoginia. Para a autora, as questões que demandam debate na contemporaneidade se interseccionam diretamente com o papel da mulher no mundo.

O fenômeno de trânsito entre personagens, a partir de Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1988), sugere uma aproximação que vai além do diálogo cultural, ideológico e identitário - sugerido pelo estacionar da *Jangada* exatamente no meio do oceano Atlântico, entre África e América. Essa hipótese pode ser validada pela observação do fluxo entre romances/personagens como, por exemplo, o resgate de Ricardo Reis feito por Saramago, criação ficcional de Fernando Pessoa, e ainda, no mesmo romance, a incorporação de Herbert Quain, personagem do conto *Exame da obra de Herbert Quain*, de Borges.

Ambos irrompem em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1988), texto no qual o heterônimo pessoano lê, durante uma viagem de navio a Portugal, um romance chamado *The*

God of the Labyrinth, do escritor irlandês Herbert Quain – ou, sugestivamente, Herbert *Quem* (?), (pronúncia correta do sobrenome Quain). O tráfego do personagem borgeano Quain para outra obra – a de Saramago – adiciona um novo corredor no enredado labiríntico erigido pelo criador de *Pierre Menard, autor do Quixote* (1944).

O narrador argentino, ainda em *Ficções* (1944), discorre acerca de um suposto autor cujo nome seria Herbert Quain, sugerindo a existência do escritor no mundo empírico. O narrador borgeano alerta que, infelizmente, pouco se pode ler ou saber acerca do autor de *The God of the Labyrinth* e, ao modo da construção de Pierre Menard, em momento algum elucida sobre a existência/inexistência de Quain (Quem), deixando o desavisado leitor desorientado em seu intrincado dédalo:

Herbert Quain morreu em Roscommon; comprovei sem espanto que o Suplemento Literário do *Times* mal lhe dedica meia coluna de piedade necrológica, em que não há epíteto laudatório que não venha corrigido (ou seriamente admoestado) por um advérbio. O *Spectator*, em seu número pertinente, é sem dúvida menos lacônico e talvez mais cordial, mas equipara o primeiro livro de Quain – *The God of the Labyrinth* – a um de Mrs. Agatha Christie e outros aos de Gertrude Stein: evocações que ninguém julgará inevitáveis e que não teriam deixado alegre o defunto. [“Sou como as odes de Crowley”], escreveu-me ele de Longford no dia 6 de março de 1939 (BORGES, 1944, p. 62).

José Saramago, por sua vez, além de propor certa aproximação com a América, em *A Jangada de pedra* (1990), indica, ou talvez inicie, um pensar artístico português igualmente pautado dentro dos labirintos textuais: ao mesmo modo de Borges, não desconfigurando o diálogo entre textos de autores, mas, antes, estabelecendo relações entre personagens perfeitamente delineadas de outros escritores. O Nobel português, por meio desse mecanismo, forma outros tipos de diálogos e elaborações do *real maravilhoso*. Trata-se, como veremos adiante, de uma estratégia que se repetirá, posteriormente, em *Lillias Fraser*.

Pôs o livro na mesa-de-cabeceira para um destes dias o acabar de ler, apeteendo, é seu título *The god of the labyrinth*, seu autor Herbert Quain, irlandês também, por não singular coincidência, mas o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade, agora, se lá estava em único exemplar, nem isso, razão maior para perguntarmos nós, Quem. O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detective, todos três cúmplices da morte, em verdade vos direi que o leitor de romances

policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não e como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história (SARAMAGO, 1990, p. 19).

Muitos são os recursos que desencadeiam o *real maravilhoso* em uma narrativa. Seymour Menton (2003) destaca alguns, e vale mencionar que o teórico possui um forte apego ao termo *magicorrealista*. Entretanto, o trânsito de personagens, como elemento inesperado e insólito, é por ele pouco analisado. Não obstante a isso, a incorporação de personagens de novelas distintas e de diferentes escritores foi inegavelmente utilizada por diversos autores hispano-americanos, a saber: Borges, Carpentier, Carlos Fuentes, Cortázar, entre outros. Segundo o teórico:

[...] la identificación tardía del forastero como Martín Fierro es el elemento inesperado típico del realismo mágico que produce una reacción de asombro y de admiración en los lectores. La misma identificación tardía se utiliza en la última oración de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, la cual informa a los lectores que el protagonista del cuento no era una figura histórica sino el compañero de Martín Fierro. La manera prosaica o poco enfática con que Borges incorpora las figuras literarias del *Martín Fierro* en la realidad de sus propios cuentos también es un rasgo netamente magicorrealista y se parece a la incorporación en *Cien años de Soledad* de personajes de novelas ajenas: Víctor Hugues (*El siglo de las luces* de Carpentier), Artemio Cruz y Lorenzo Cavilán (*La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes) y Rocamadour (*Rayuela* de Julio Cortázar) (MENTON, 2003, p. 46).⁵

Os autores acima são os destacados por Menton, contudo a plêiade de escritores latino-americanos que floresceram no momento denominado como *boom* conta com muitos outros nomes. Possivelmente, a crítica tenha optado, de maneira ampla, pelos autores mais notáveis naquele momento. Entretanto, além dos já mencionados, o crivo do tempo também imortalizou uma série de outros autores. O fato é que, como se pode verificar a partir da citação de Menton, o trânsito entre personagens não era raro. Mais à frente analisaremos como isso ocorre em *Lillias Fraser*, especificamente entre a personagem que dá nome ao romance e Blimunda.

⁵ [...] a identificação tardia do forasteiro como Martín Fierro é o elemento inesperado típico do realismo mágico que produz uma reação de assombro e de admiração nos leitores. A mesma identificação tardia se utiliza na última oração de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, a qual informa aos leitores que o protagonista do conto não era uma figura histórica, mas sim o companheiro de Martín Fierro. A maneira prosaica ou pouco enfática com que Borges incorpora as figuras literárias do Martín Fierro na realidade de seus próprios contos também é um traço notadamente mágico realista e se parece a incorporação em *Cien años de Soledad* de personagens de romances exteriores: Víctor Hugues (*El siglo de las luces* de Carpentier), Artemio Cruz y Lorenzo Cavilán (*La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes) e Rocamadour. (MENTON, 2003, p. 46).

3. Características do realismo maravilhoso

O realismo maravilhoso pode ser desencadeado por inúmeros e diversificados mecanismos. Cada autor, sobretudo no período formativo do *boom* hispano-americano, parece ter desenvolvido sua marca distintiva dentro da estética. O componente de maior relevância seria um elemento de ordem sobrenatural, irrompendo na ordem do natural, desequilibrando, assim, a estrutura corrente e aceita internamente. Ao longo do tempo, as inovações e experimentações continuaram, de modo que outros nomes e designações surgiram, tais como o *grotesco* e a *fantasia*, isso porque o sobrenatural pode emergir de diferentes maneiras.

Ainda que tenha sido Usler Pietri, em sua obra *Letras y hombres de Venezuela* (1948), quem primeiro falou em termos de *realismo mágico* na América, quando consideramos o realismo *maravilhoso* no nosso continente, possivelmente devamos começar com as ideias de Alejo Carpentier. Refletir acerca das contribuições deste escritor e teórico cubano acerca do tema, e também de suas falhas, é fundamental – notadamente no sentido de que não se reproduzam os vícios perpetuados pela crítica e por intelectuais afetados por modismos superficiais. Nesse sentido, Irlemar Chiampi pondera que:

[...] um dos exemplos mais flagrantes dessa mimese crítica é o caso do “real maravilhoso americano”. Atrás de Carpentier, críticos e até ficcionistas puseram-se a louvar a maravilha da América, sendo que o maravilhoso é um conceito literário europeu; que foram os descobridores e conquistadores os que primeiro aplicaram à América, para registrar sua estranheza de forasteiros diante de uma realidade exótica; e que já tinha sido aplicado (com a mesma intenção retórica) ao mundo das novelas de cavalaria, à Grécia clássica dos deuses pagãos, à China de Marco Polo. Poucos viram o erro de Carpentier ao atribuir um conceito cultural (o maravilhoso) a uma realidade específica (CHIAMPI, 2012, p. 11).

De todo modo, é compreensível o fato de que a própria noção de realidade tenha impulsionado escritores e intelectuais das nossas terras ao sentido do *maravilhoso* empreendido por Carpentier, haja vista que eventos portentosos são frequentes e coerentes no cotidiano da América. Trata-se de uma ideologia ínsita à América. As ocorrências extraordinárias, as diversificadas tradições locais (tão variadas quanto a geografia pode permitir) ou ainda o caudal mitológico fornece um aglomerado de motivos temáticos para a literatura. Sob esse aspecto, Irlemar Chiampi pretende “demonstrar a série de confusões que encerra a fórmula do realismo

mágico” (2012, p. 13), bem como separar, na fórmula de Carpentier, o que é viável (um conceito cultural sobre a América) do que é inaceitável (a atribuição dessa maravilha ao real americano).

A noção de realismo mágico e de realismo maravilhoso no continente americano passa, de fato, por questões controversas:

À diferença de mágico, o termo maravilhoso apresenta vantagens de ordem lexical, poética e histórica para significar a nova modalidade de narrativa realista hispano-americana. A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação de realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia* (CHIAMPI, 2012, p. 48).

Para a teórica, o termo *mágico* pode sugerir eventos relacionados à magia, escapando ao domínio da literatura e ligando-se a outros campos. Esse fator semântico pode ser problemático para os estudos na área. Em contrapartida, o termo *realismo maravilhoso* – relacionado e consagrado pela conceituação de Carpentier – conecta-se com estruturas de outros discursos, como o *realismo*, o *fantástico*, a *fantasia* e o *grotesco*. O termo *mágico* não é, ademais, de ordem estrutural, mas sim fenomenológica. Isto é, implica no posicionamento do narrador, sendo ainda de natureza temática e entrando no domínio do conteúdo. Desse modo, concordamos com a autora: “o termo maravilhoso apresenta vantagens de ordem lexical, poética e histórica” (2012, p. 48).

Dito isto, *mirabilia* (maravilha) em contraposição a *naturalia* (natural) é bastante adequado. *Mirabilia* compreende o termo mirar (olhar), cujo radical evoca a palavra *mirare* – que significa, etimologicamente, milagre, miragem, prodígio contra a ordem natural. As manifestações do maravilhoso hispano-americano possuem, como se pode depreender, muitas nuances. Destacamos, por exemplo, o *maravilhoso sobrenatural* em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, ou ainda o *maravilhoso hiperbólico*, em *Hombres de Maíz*, de Miguel Ángel Asturias.

Pode-se com isso constatar que o *maravilhoso* em Hispano América é tão diversificado quanto o seu próprio território. Temos, assim, obras como a do mexicano Juan Rulfo, que trabalha com categorias ligadas ao fantasmagórico, por meio de seu protagonista que parte para Comala, o vilarejo fantasma de seu pai, espaço no qual é possível interagir com pessoas mortas do passado e do presente, ou melhor, de um não-tempo; e ainda outras, totalmente diferentes, como a de Miguel Ángel Asturias, que opera eminentemente em seus trabalhos com categorias lexicais.

Ainda que corresponda a elementos e escritas tão plurais, o termo *mágico* foi empregado comumente em um esforço de tentar compreender e explicar o conjunto da produção literária latino-americana, precisamente da segunda metade do século XX, para outros países, sobretudo de outros continentes. Por esse motivo, uniram-se textos tão diferentes para supostamente tratar de uma mesma poética – como os de Rulfo, em *Pedro Páramo*, na América do Norte ou os de Borges ou Cortázar, na Argentina, extremo Sul do continente.

Nesse quadro, o que dizer do gigante de língua portuguesa, que divide fronteiras com países de língua espanhola na América? Na verdade, trata-se aqui de uma questão que transcende fatores unicamente linguísticos ou geográficos. O Brasil passou por processos históricos de colonização, formação, miscigenação etc muito semelhantes aos dos países americanos de língua espanhola do continente, com os quais divide fronteiras e culturas. Em princípio, todavia, poucos autores brasileiros compuseram o rol de escritores da estética *real maravilhosa* - ainda que, na atualidade, muitas obras, de mais autores nacionais, sejam ora submetidas a (re)análises cuja mirada as aproxima dessa referida estética.

Ainda sobre os problemas terminológicos e de compreensão, não podemos ignorar a implicação de encantamento que desencadeiam o maravilhoso e os gêneros próximos:

É certo também que o fantástico e o realismo maravilhoso compartilham muitos traços, como a problematização da racionalidade e a crítica implícita à leitura romanesca tradicional. O jogo verbal para obter a credibilidade do leitor é razão de frequentes confusões da crítica literária, compartilhando os mesmos motivos servidos pela tradição narrativa e cultural: aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, do espaço e do tempo etc. Contudo, essas coincidências genéricas, temáticas, retóricas e histórico-literárias não impedem o delineamento dos limites em que tais intersecções atuam e a consequente diferença de seus estatutos narrativos (CHIAMPI, 2012, pp. 52-53).

Devemos ressaltar que existem muitos desencadeadores do portentoso na narrativa, capazes de provocar confusões na atividade crítica e no receptor das obras literárias. Por outro lado, a sensação de medo, suscitada muitas vezes, desenvolve temas distintos: como o macabro, o grotesco e o fantasmal. O problema mais significativo para a área é abordar todo tipo de narrativa ou gênero dentro de uma mesma compreensão, e trazê-los à luz de um mesmo método gênero-analítico. A análise científica carrega a condição *sine qua non* de tratar cada caso com o máximo rigor e profundo trabalho de investigação. É visível, contudo, uma forte generalização no campo de estudo aqui aferido, ou ao menos um inegável indício a esse respeito.

O desfile de motivos nos quais a tradição se apoiou precisaria, no gênero fantástico, sustentar, dentro do construto textual (e não temático/conteudístico), o efeito de hesitação. Caso esta atmosfera se desvanecesse por qualquer razão, o texto penderia para outro gênero. Assim, caso houvesse a possibilidade de uma explicação de ordem irracional (os mortos podem se comunicar com os vivos), ou de natureza racional (a visão foi causada por estafa mental ou pelo uso de drogas), o fantástico enquanto gênero se esvai. Para Bessière:

O esvaziamento da significação do fantástico provém de sua antinomia construtiva. O acontecimento insólito, privado de qualquer probabilidade interna (patente, mas sem causa), superpõe duas possibilidades externas, uma racional e empírica (lei física, sonho, delírio, ilusão visual) e outra irracional, metaempírica (mitologia, teologia, milagres, prodígios, ocultismo) (*Apud CHIAMPI, 2012, p. 56*).

O *fantástico*, desse modo, diferente do *real maravilhoso*, deve manter o efeito assombroso. Assim sendo, embora *fantástico* e *real maravilhoso* compartilhem traços comuns, sobretudo temáticos, o abismo distanciador existente entre ambos é, de modo abrangente, a vacilação construída frente ao evento narrado. Do que disse se segue, Irlemar Chiampi pondera:

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em uma ótica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos, que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem; isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de decifração do leitor (*CHIAMPI, 2012, p. 59*).

O natural e o sobrenatural ocorrem então combinados, sem causar nenhum espanto ou dúvida. A relação causa/efeito, na qual a tradição literária está embasada, torna-se, na perspectiva da narrativa realista maravilhosa, ausente. Logo, toda sorte de eventos é passível de advir. Nesse tipo de texto, “o regime causal do realismo maravilhoso é ditado pela *descontinuidade entre causa e efeito* (no espaço, no tempo, na ordem de grandeza)” (*CHIAMPI, 2012, p. 60*). Vale mencionar ainda que o maravilhoso se erige na narrativa por meio de relações metonímicas.

A questão da ausência de causalidade no âmbito da estruturação narrativa possui, nesse caso, relações com o universo cultural americano, especialmente em suas origens autóctones. Boa parte do foco narrativo relaciona-se, aqui, ao imaginário cultural dos inúmeros povos pré-colombianos. Pensar o realismo maravilhoso sem considerar a América seria desconsiderar as características formativas de sua estética, o que prejudicaria todo o seu entendimento. O continente americano é geograficamente muito extenso, a consequência natural disso é, obviamente, a existência de uma enorme variedade de povos e culturas. Partes de algumas culturas, como a incaica, têm sobrevivido – com inúmeras dificuldades e muitas perdas – às sucessivas intervenções de povos exteriores.

Tanto os mencionados Incas, quanto os Aztecas, Toltecas, Maias, Chibchas, entre outros, são povos extremamente ricos, uma vez que desenvolveram um sistema preciso para marcar a passagem do tempo, além de complexas tecnologias para plantio, colheita e utensílios de cozer, como a panela de pressão. Possuem, ademais, uma impressionante arquitetura e conhecimentos avançados de medicina, sem deixar de guardar profundas ligações com a natureza.

A narrativa realista maravilhosa, por sua vez, introduziu de modo assertivo o verossímil da relação natural/extranatural do mundo autóctone americano na literatura, uma vez que os sistemas culturais permaneciam embasados em seus pilares de crenças e vivências. Os sistemas de narrativas lendárias, mitológicas e simbólicas - que influenciaram a formação da diversidade cultural do continente e, por isso, as características constitutivas do realismo maravilhoso - fazem parte da constituição narrativa literária que aqui nos interessa, sendo empregados diretamente nas correntes temáticas do insólito. Essa percepção afasta o conceito de maravilha, proposto por Carpentier, e aproxima as expressões do realismo maravilhoso na literatura hispano-americana dos povos autóctones.

O insólito encontra meios distintos de irromper em cada gênero. Entretanto, nas narrativas literárias do maravilhoso, as diversas *realidades* convivem. As particularidades da América são conceituais e “impedem que, no realismo maravilhoso, o prodígio meramente substitua o real” (CHIAMPI, 2012, p. 61). É possível, por isso, afirmar que o realismo maravilhoso pode desenvolver-se de mais de uma maneira, abarcando consequentemente inúmeras temáticas. Nas palavras da autora:

Em suma, a causalidade interna (mágica) do realismo maravilhoso é o fator de uma relação metonímica entre dados da diégese. Se no fantástico tínhamos uma relação metafórica entre a emoção e o evento antitético, agora a ausência do medo e da dúvida deslocam a figuração para o conceito de sistema do leitor.

Já não se trata, portanto, do pacto lúdico, prazeroso, de uma falsa similaridade entre o emotivo e o intelectual. O encantamento do realismo maravilhoso é conceitual; é sério e revisionista da perda da imagem do mundo que o fantástico atestava (CHIAMPI, 2012, p. 61).

Em muitos textos, tais como *Viaje a la semilla* (2017), de Alejo Carpentier, o conteúdo causa-efeito apresenta-se invertido, e a transgressão de ordem temporal é justamente o que desencadeia o sentido de maravilha. É importante observar ainda que, mesmo no escritor cubano, o maravilhoso encontra mais de um meio de consolidação.

Muitas vezes, a causalidade interna do relato, que justifica o impossível em ótica racional, tem que ver com as profundas raízes autóctones de um povo, em cujo universo cultural (ainda que dessacralizado) se desenvolve a ação. Em *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas, o retorno dos valores da cultura incaica, reprimidos pela colonização espanhola, produz no leitor uma inquietação conceitual, a cada descrição de objetos ou notação etimológica dos vocábulos quéchuas. Flores, aves, insetos, rios, vales, instrumentos musicais parecem nesse romance estar dotados de uma energia extranatural, graças à predicação animista, que reflete a concepção dinâmica da cosmogonia incaica (CHIAMPI, 2012, p. 64).

Da mesma maneira que a cultura inca ou asteca oferece um universo cultural diferenciado, na construção do texto, os países nos quais o realismo maravilhoso se desenvolveu também oferecem suas contribuições temáticas. Assim, em Portugal, por exemplo, a religiosidade cristã e o ambiente rural foram amplamente trabalhados por autores como José Saramago, Lúcia Jorge e Hélia Correia. O viés ruralista, vale mencionar, fora empregado em obras anteriores desde o surgimento do realismo maravilhoso por escritores como García Márquez, Reinaldo Arenas, Juan Rulfo entre outros.

4. Narradores e narrativas

Em um primeiro momento, é possível observar o modo como o romance hispano-americano apresenta duas particularidades que se desdobram em características textuais de forte relevo na estruturação da narrativa, ou seja, duas propriedades consideráveis. Uma delas é concernente ao que Chiampi denomina de experimentação, e estaria relacionada ao aparato de técnicas empregadas ao texto romanesco, de modo a diferenciá-lo dos procedimentos relacionados ao realismo-naturalismo. Trata-se de algo que alguns teóricos conceituam como “visão transcendente da realidade”, ou, ainda, como exploração contundente de seres e situações e que,

ainda Carlos Fuentes, trata como “afã totalizante” do real. Já o recurso da experimentação tem, como uma de suas características, repensar o maniqueísmo anterior, especialmente vigente na ficção americana da região sul do continente. Além disso, as estruturas narrativas referentes a tempo, espaço, personagem, língua, enunciação, textualidade e tom também passam por processos de inovações. As categorias tempo e espaço incidem em experimentações e mudanças severas.

Conforme mencionamos anteriormente, o novo romance latino-americano contou com escritores que desenvolveram técnicas diversificadas, tais como a simultaneidade temporal de *Pedro Páramo*, em Juan Rulfo, que justamente trabalha com a simultaneidade temporal e as suas rupturas dentro desta categoria, e ainda com a supressão de nexos que fazem com que a história cobre sentido apenas na abertura e em correlação a eventos ocorridos em diferentes passados.

Outro texto que extrapola as relações temporais é *Viaje a la semilla* (2017), de Carpentier. O conto apresenta os eventos em uma ordem cronológica invertida, inicia na morte de Don Marcial Capellanías e regressa até o momento da gestação da personagem, rompendo, pois, com as consequências lógico-lineares. Note-se que não se trata de narrar os fatos da morte ao nascimento. Tal organização estaria, na verdade, limitada a uma disposição diferente, inversa ao relato. O que ocorre, na verdade, é que Don Marcial passa a viver a sua vida do fim ao início. Ainda em obras como *El mundo alucinante* (2012), de Reinaldo Arenas e, para mencionar o contexto brasileiro, *Memórias sentimentais de João Miramar*, (2016) de Oswald de Andrade e *Avalovara* (1995), de Osman Lins, temos um alto processo de fragmentação temporal.

A categoria espacial, por sua vez, passou por níveis de experimentações tão severos quanto a relativa ao tempo. Pensemos neste elemento recorrendo a exemplos literários concernentes ao tema. O romance *O beijo da mulher aranha* (2003), do escritor argentino Manuel Puig, traz uma narrativa que trabalha o texto em cortes cinematográficos, sendo este um artifício inovador do gênero. Ao lado da multiplicidade de planos e montagens, se somam aos recursos concernentes o plano espacial. Por um lado, temos o espaço da cela, na qual se encontram dois personagens - em torno dos quais gira a história - e, por outro, o espaço no qual os filmes lembrados por Molina cobram vida, remetendo à exterioridade.

Puig constrói o espaço da narrativa como o das dependências da prisão, onde os personagens se encontram encarcerados pela ditadura argentina. Concomitante a isso, o escritor insere cortes de roteiros cinematográficos clássicos, urdindo, por meio da inserção de outro gênero, um terceiro espaço sobreposto ao romance.

O escritor brasileiro Lourenço Mutarelli, no romance *O grifo de abdera* (2015) é mais um autor que insere um segundo gênero no romance. Ele trabalha com a mescla da história em quadrinhos e, através deste recurso, cria outro espaço na narrativa. Hélia Correia também insere, no contexto narrativo em *Adoecer* (2015), quadros pintados pelos artistas pré-rafaelitas, correspondentes a um período pictórico bastante explorado no romance.

As inovações do romance também se estendem à representação insólita da própria realidade, não na proscrição da verossimilhança tampouco de sua historicidade, mas como espécie de subversão à sua dureza empírica e cotidiana. Em *Cem anos de solidão* (1967), por exemplo, as categorias do real, bem como do maravilhoso, são dramaticamente invertidas: a ponto de não apenas eventos insólitos serem tomados por naturais, mas ainda e, mais surpreendente, eventos banais e cotidianos ganharem proporções assombrosas, em Hélia Correia tal emprego se liga a situações relacionadas as situações distópicas vivenciadas por mulheres.

Em *Lillias Fraser* (20015) e em *Um bailarino na Batalha* (2019), por sua vez, um processo análogo pode ser observado: o insólito emana da banalização de ocorrências ligadas às personagens femininas. Trataremos, porém, de Lillias após compreendermos os efeitos de banalização do portentoso e de construção do assombroso por meio da experiência cotidiana. Nesse caminho:

Os exemplos da conversão do maravilhoso em real e vice-versa poderiam multiplicar-se em obras de Asturias, Carpentier, J.M. Arguedas, Roa Bastos, Vargas Llosa e Onetti. Mas é, sem dúvida, García Márquez que explora à sociedade a não antinomia dos planos real e maravilhoso, exagerando o efeito discursivo do encantamento no leitor. Em *Cien años de Soledad* (1967), o narrador não só inverte a relação pragmática com a maravilha, como também inverte essa relação com a realidade. No primeiro caso, figuram os acontecimentos prodigiosos, narrados com dados realistas: ascensão de Remedios la Bella, a volatização de armênio na feira, a levitação do padre Reyna, as diversas ressurreições dos mortos, a personificação da morte etc. etc. Nestes episódios, os personagens participantes jamais se assombram ou padecem dúvidas; ao contrário, as tomam por triviais, destituídas de mistério. No segundo caso, estão os fatos ou objetos reais, como o gelo, a redondez da terra, a bússola, a fotografia, o imã, a pianola de Pietro Crespi, a dentadura de Melquíades, diante dos quais os personagens ficam atemorizados, desconcertados ou fascinados. Os procedimentos para produzir a imagem de uma “realidade total” são, como tentamos demonstrar, tão variados na ficção realista maravilhosa quanto as possibilidades de invenção da trama, das relações entre os personagens, das articulações sintáticas dos acontecimentos e da própria técnica de narrar (CHIAMPLI, 2012, pp. 66-67).

No romance de García Márquez, a levitação da personagem Remedios é dada como absolutamente natural, ao passo que eventos como o gelo trazido pelos forasteiros causam assombro nos moradores de Macondo, pequeno e isolado vilarejo onde se passa a narrativa. Desse modo, as ordens do real e do insólito são invertidas. O maravilhoso, nesta narrativa, é impulsionado para além das concepções maniqueístas de mundo: bem e mal, divino e profano. Os horizontes culturais relativos a crenças religiosas, mitos, tradições folclóricas e indígenas, além de regionalismos, são atualizados no ato do texto - por meio da inesperada familiaridade com os eventos narrados. De acordo com Chiampi,

Como contrapartida o realismo maravilhoso propõe um “reconhecimento inquietante”, pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e tradições populares consiste em trazer de volta o “*Heimliche*”, o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade. Neste sentido, supera a estrita função estético-lúdica que a leitura individualizante da ficção fantástica privilegia. Enquanto esta “confirme la solitude du lecteur circonscrit sa liberté au domaine de l’imaginaire et achève la rupture de la littérature avec le réel” [RF, 26], o realismo maravilhoso visa tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade, como membro de uma (desejável) comunidade sem valores unitários e hierarquizados. O efeito de encantamento restitui a função comunitária da leitura, ampliando a esfera de contato social e os horizontes culturais do leitor (CHIAMPI, 2012, p. 69).

Sob esse aspecto, temos o conceito de *Heimliche* como sendo o familiar coletivo. No entanto, como explicita Sigmund Freud, em *Das Unheimliche* (1919), traduzido para a língua portuguesa como *O estranho*, temos a ideia de um estranho que é ao mesmo tempo familiar e previamente conhecido. Muitas vertentes do insólito transitam por meio dessas noções de familiar e estranho para construir os eventos portentosos no texto. Dessa maneira, ocorre o afastamento das explicações fantasmais ou relacionadas ao horror como possibilidade do acontecimento enigmático.

Para Chiampi, essa consideração do fantástico relaciona-se apenas com a narrativa ligada a princípios psicológicos, reafirmando que o realismo maravilhoso não deve ser entendido como dilatação ou versão do fantástico, pois “os traços narrativos e culturais daquele contêm uma visão crítica da ideologia da fantasticidade e o seu estatuto narrativo está, a rigor, afinado com a linguagem milenar do conto maravilhoso (e, com o seu ancestral, o mito) (2012, p. 70).

Dentro da categoria abrangente do mito destaca-se, nas vertentes do insólito, o duplo. Quanto a tal questão, Freud debate acerca do que se refere à inquietante estranheza que vem à tona justamente no meio familiar. Segundo o médico austríaco, “todos esses temas dizem

respeito ao fenômeno do duplo” (FREUD, 1919). Desse modo, o estranho familiar, bem como o duplo – em seus aspectos insólitos urdidos na obra literária –, convergem para os temas relacionados com as questões identitárias. Tais estruturas do duplo foram amplamente empregadas por escritores como Júlio Cortázar, Borges e Reinaldo Arenas e também pelo português José Saramago. Vale mencionar ainda que a duplicidade remonta a períodos muito mais afastados no tempo, como, por exemplo, no que concerne à disposição dos mitos e dos mitologemas, haja vista ser possível encontrar a ocorrência da duplicidade em narrativas mitológicas de inúmeras e distintas sociedades, em diferentes épocas e contextos.

Outra importante estrutura capaz de edificar o realismo maravilhoso encontra-se no plano da enunciação, por meio do questionamento do ato produtor e, assim, do narrador. A renovação da ficção colocou em evidência a linguagem, e esta passou por processos plurais de (re)inovação. A instância do narrador se afasta então da arquitetura realista e linear do romance mais tradicional, e as novas maneiras de trabalhar tal categoria narrativa constroem mecanismos diferentes no que diz respeito aos maquinismos relacionados com a enunciação. Em outras palavras, a relação entre o emissor e o signo – já que existe pressuposta uma função do narrador inter-relacionado à função de leitor – faz considerar que o foco da narrativa implique em ponderar a respeito do modo como o narrador concebe a sua visão, além de quem a vê e de quem a fala. Assim:

A diferença entre foco e voz (muito comumente confundidos na análise narrativa) permite apontar um traço capital do realismo maravilhoso no plano da enunciação: a função do narrador constitui a sua *performance* como voz, através do questionamento de sua *performance* como foco. Pode-se dizer, sem risco de exagero, que a renovação da linguagem ficcional hispano-americana tem como eixo a problematização da perspectiva narrativa e a consequente crítica do próprio ato de contar. As obras mais representativas manifestam, em maior ou menor grau, o fenômeno do “desmascaramento do narrador”, abrindo um processo análogo à produção do efeito do encantamento no leitor: o questionamento do ato produtor da ficção involucra a revisão da convenção romanesca do real. A superação das técnicas de ocultamento do narrador se caracteriza pela auto-referencialidade dos mecanismos da enunciação e pela explicitação do “metatexto”, como processos que asseguram uma nova concepção do real, através do deslocamento do interesse do leitor da história para o sujeito da enunciação (CHIAMPI, 2012, p. 72).

É importante notar que a dita renovação da linguagem ficcional também ocorre no romance português, que explora essas questões relacionadas com a perspectiva narrativa, ao mesmo tempo em que (re)concebe a estruturação da metaficção. Portanto, não apenas na ficção das letras hispânicas ocorre tal renovação linguística. A problematização do ato de contar pode

ser observada no país de origem de Hélia Correia também em escritores como Cardoso Pires, que levou a cabo inúmeras experimentações no texto ficcional.

No que a isso se acresce, outro aspecto considerado relevante para o desenvolvimento da narrativa real-maravilhosa é o fator sócio-econômico. Muitos estudiosos observaram que a sua estética floresceu mais facilmente em culturas advindas de processos de fortes contrastes sociais e exploração econômica, ou ainda, porém mais raro (pela própria natureza do fenômeno), no choque entre culturas, tal como o que se produziu com a (des)colonização latino-americana. Outro elemento que se une a essa perspectiva é o do sequestro dos povos africanos e a sua consecutiva instalação na América - onde foram vítimas tanto de escravização como da tentativa de apagamento de suas culturas e religiões originárias.

Essa conjuntura mostra-se profícua, pois do choque entre as culturas resulta um amplo caudal de situações distintas e enriquecedoras – ao menos com relação à linguagem –, como o já mencionado embate resultante da ausência de um vocabulário eficaz, que satisfizesse a necessidade de descrever a fauna e a flora exuberantes diante das quais se encontravam espanhóis e portugueses.

O retrato desse choque intercultural, em situações de desigualdade e conflito, pode mesmo ser observado em romances contemporâneos, como *Um bailarino na batalha* (2019), do qual se pode depreender, além do embate entre culturas, a tentativa de apagamento/colonização do feminino, renitentemente perpetrado por meio do discurso religioso. Para Chiampi, as relações semânticas

[...] no realismo maravilhoso são de suma importância: (...) tanto a função metadieética da voz (o autoquestionamento da enunciação), quanto o efeito de encantamento (a busca da contiguidade entre natureza e sobrenatureza) são elaborações discursivas que visam desconstruir as oposições afiançadas pela tradição narrativa (fantástica e realista) (CHIAMPI, 2012, p. 89).

Dessa forma, no intuito de descrever e nomear os objetos, o campo semântico passou por certa distensão, havendo uma proliferação de significantes que se acumularam a fim de nomear um objeto sem referência no contexto europeu colonizador. É dessa arquitetura da linguagem que se estrutura, *a posteriori*, a estética barroca. O encontro entre religiões, como o cristianismo e as religiões africanas ou indígenas, também apresenta forte e importante contribuição para a estética do realismo maravilhoso. Para Chiampi,

A constelação de significantes é, assim, o percurso barroco obrigatório para instaurar poeticamente o objeto. Carpentier, que sempre defendeu o estilo barroco como o modo legítimo de o romancista latino-americano narrar o real-maravilhoso americano, costuma relacioná-lo com a contingência de nomear os objetos americanos não inscritos na cultura universal (...). A obsessão pela designação dos objetos naturais e os fatos históricos que carecem de registro verbal, presente em boa porção de romancistas do realismo maravilhoso, significa também o modo dilemático e barroco de interpretar uma sociedade mergulhada em violentos contrastes sociais e brutais anacronismos econômicos (CHIAMPI, 2012, p. 87).

Diante disso, as sociedades que se formaram por meio do encontro entre distintos sistemas culturais constituíram contextos diversificados e férteis para o incremento de elementos díspares e discordantes, tal qual o sincretismo religioso e a convivência de crenças, lendas e mitos que corroboraram o surgimento e a consolidação do realismo maravilhoso. Segundo a estudiosa,

O que primeiro salta à vista quando qualificamos um objeto ou fato de “real-maravilhoso” é que já o estamos designando como elemento semântico, tal atribuição implica a comparação com outros elementos semelhantes ou opostos (um paradigma de objetos e fatos reais e não-reais, no caso). A junção de atributos contrários, a mistura do heterogêneo e do paradoxal aplicada a um mesmo referente se torna possível pela remissão a um sistema de objetos diferenciáveis por suas qualidades “reais” e “prodigiosas” (...). Nesse sentido, toda a reflexão objetiva sobre a narrativa realista maravilhosa deve começar, em nível de sua semântica, por conhecer o discurso prévio que lhe dá assentamento, situando-o no âmbito das preocupações semióticas sobre a questão do referente (CHIAMPI, 2012, p. 91).

Nesse sentido, a linguagem mostra-se obviamente de fundamental importância para o desenvolvimento da literatura e mesmo da cultura, pois é por meio dela, da linguagem, que as sociedades ganham forma e seus sistemas sociais e históricos se constituem. “Ao dizermos que a América é o mundo do real maravilhoso, não estamos apontando um referente, *mas uma ideia sobre ele*” (CHIAMPI, 2012, p. 91). Dessa forma, não parece haver possibilidade de definir os objetos por meio de seus atributos, sendo inatingível chegar à essência da definição de um termo ou objeto, “a coisa independe de suas propriedades e, como tal, é incognoscível: nossa aproximação ao real deve contentar-se com as propriedades que a experiência fenomenológica coleciona para os objetos reais” (CHIAMPI, 2012, p. 91).

Portanto, cada sema, cada unidade mínima de significação, combinada com outras, determina o significado de morfemas e palavras - formando a cadeia de composição da totalidade. Por isso, o componente semântico - considerado em suas relações - torna-se de suma

importância para o realismo maravilhoso, também por conectar o referente aos elementos concernentes do contexto. Nesta senda,

[...] ao contrário do termo “referente”, que exige a existência *física* de um objeto, o termo “unidade cultural” oferece a vantagem de abarcar toda e qualquer entidade que a cultura individua: pessoa, lugar, coisa, sentimento, estado de coisas, pressentimento, fantasia, alucinação, esperança ou ideia. Esta concepção de Schneider [cit. Eco, 16] permite deduzir que toda cultura só existe na medida em que constrói, pela linguagem, os seus “objetos de comunicação”. Na cultura hispano-americana, são unidades culturais, de forte conotação emotiva e/ou ideológica: “criollo”, “barbárie”, “Eldorado”, “progreso”, “subdesarrollo”, “Bolívar”, “dictadura” etc. É possível descrever cada uma dessas unidades como fenômenos semânticos, históricos e literários (CHIAMPI, 2012, p. 92-93.).

As unidades culturais portuguesas que desejamos destacar são *opressão, mulher, colônia, metrópole, dominação, expansão marítima, história, religião, mitologia religiosa e ditadura*. No caso específico de Hélia Correia, a unidade cultural *feminina* vai interagir amplamente com as demais unidades. Com efeito, a autora discorre acerca da questão do *feminino*, evidenciando situações diatópicas, inseridas na história, nos mitos, na religião e assim por diante.

O realismo maravilhoso não é, evidentemente, um advento exclusivo da América Latina. No entanto, importa considerar o modo como este se torna patente no contexto específico do continente americano, nomeadamente nos países de língua espanhola, uma vez que os elementos apontados (*criollo, Bolívar, Eldorado, ditadura, subdesenvolvimento, progresso*) são discursos erigidos dentro da sociedade que os elabora. Assim,

[...] importa agora examinar o sistema de interpretantes no qual tem o seu lugar histórico o interpretante “real maravilhoso americano”. Isto implica, certamente, uma identificação reducionista do referente extralinguístico ao objeto cultural “América”, já que, a rigor, o interpretante real-maravilhoso poderia implicar-se à qualquer realidade histórica ou à realidade *latu sensu*. E, de fato, o realismo maravilhoso não é uma modalidade narrativa exclusiva da literatura hispano-americana, e nem todos os relatos desta literatura tomam a América como referente (semiotizado ou não como realidade maravilhosa). Mas tal procedimento se legitima à simples constatação de que, na América Hispânica, *a continuidade e a renovação da produção ficcional vem marcada pela busca de significar a identidade do continente americano* (seja em seu aspecto histórico, político, social, religioso ou mítico), tomando-o como espaço privilegiado para as aventuras dos seus heróis (CHIAMPI, 2012, pp. 95-96, grifos nossos).

O discurso acerca da América, sobretudo da parte sul do continente, foi por muito tempo permeado pelo exotismo da fauna, da flora, da gente e seus costumes. Possivelmente iniciado com o discurso do descobrimento, o exotismo continuou, de diversas formas, as tentativas de formular uma literatura representativa de identidades que se afastassem da Europa. Nesse sentido, a literatura hispano-americana “soube absorver as modulações e as próprias contradições dos ideologemas americanistas, e resolvê-los poeticamente sob a forma romanesca” (CHIAMPI, 2012, p. 97). Essa superação das forças alienantes colonialistas - que absorveu as modulagens - é sentida na atualidade em outros autores, de origens diversas, como, por exemplo, Saramago. O escritor português também produziu textos sob o influxo estético do realismo maravilhoso, porém, vale ressaltar, voltando tal produção para um contexto diferente, tanto espacial quanto social.

Quando se considera o realismo maravilhoso no contexto do *descobrimento* do continente americano, faz-se necessário observar algumas particularidades. A imagem exótica da América é desenhada antes mesmo de sua existência real/histórica. De fato, Cristóvão Colombo concebeu a nova terra como sendo não *um*, mas *o* paraíso bíblico, descrito por Isaac nas *Sagradas Escrituras*. Ao longo do processo de contato do colonizador com o Novo Mundo, muitos outros cronistas ofereceram suas explicações, uma mais peculiar ou fantasiosa do que a outra, para conceituar o insólito da realidade diante de si. Assim,

Reyes refere-se às remotas fantasias sobre terras ocidentais que percorrem desde documentos egípcios, de 3000 anos a.C. à Atlântida de Platão, à imaginação dos estoicos gregos, à *Medéia* de Sêneca, às lendas medievais de remotas ilhas, às profecias de Ramón Lull, e que atravessam os poemas renascentistas para chegar às mãos de Cristóvão Colombo pelas páginas de *imago mundi*, do Cardeal Alíaco, em 1482 (CHIAMPI, 2012, pp. 98-99).

O continente foi, como aponta Alfonso Reyes, uma fantasia anteriormente pensada e erigida por intelectuais – clérigos, poetas, geógrafos –, conforme discursos lendários, religiosos e/ou fictícios que ganharam vida, sobretudo na América, mas não unicamente, graças a Colombo. Essa remissão feérica ao imaginário, acerca da nova realidade do continente, abre passo já desde as cartas de descobrimento, em 1492. Desde então, inúmeros têm sido os cronistas que impulsionaram – e num certo sentido, a seu propósito, seguem impulsionando – o discurso da maravilha. Não são, contudo, mais as ausências ou as supressões a um referencial linguístico – para nomear propriamente a fauna, a flora, a geografia, o homem americano ou as cidades astecas, incas, maias, toltecas – que ora continuam exacerbando o uso da palavra *maravilha*. Nesse sentido,

Os antecedentes fabulosos prefiguram o discurso americanista, mas seu começo é, a rigor, aquele interpretante forjado no momento do Descobrimento e da conquista, pelos cronistas do Novo Mundo. Com eles inicia o conceito de “maravilha” – recolhido das antigas tradições e rejuvenescido no fulgurante momento em que a América se torna um referente real. A significação eufórica da América para o homem europeu, que vai desde o espetacular impacto do Descobrimento até pelo menos o fim do século XVIII, faz-se pela incorporação de mitos e lendas dos testemunhos narrados dos primeiros viajantes. São frequentes nos cronistas “encantamento”, “sonho”, “maravilha”, “não sei como contar”, “faltam-me palavras” que, se bem denotam o assombro natural diante do desconhecido, refletem também a falta de referência para os novos objetos, seres e fenômenos. No IV livro, capítulo 36 da *História natural y moral de las Índias* (1590), o padre Joseph de Acosta nos dá um excelente registro da perplexidade do europeu diante da novidade americana. Depois de considerar, confuso, que a nossa fauna não tinha participação na Arca de Noé, logo, não explicava a sua formação, arremata com o problema de sua denominação (CHIAMPI, 2012, p. 99).

Escrever sobre aquela realidade refunde, então, na tentativa de superar as impossibilidades semânticas que o homem europeu experimentava, porquanto se valendo da utilização de relatos bíblicos, de narrativas medievais, como as novelas de cavalaria, de mitos clássicos... ante o vislumbre de entidades como sereias e seres bestiais. Há, enfim, um tentame forçado de compreender e discursar a respeito da nova realidade, por meio de um campo semântico e de um imaginário já conhecidos – posto que reconhecidamente insuficientes e/ou insatisfatórios – ao homem do Velho Mundo.

Configura-se daí uma verdadeira inflexão, já que as tentativas de descrever, por exemplo, uma simples fruta como o abacaxi, o seu perfume, a sua aparência e o seu sabor, não encontravam, naquele momento, referências na Europa. Assim, toda e qualquer tentativa se mostra frustrada e até engraçada. Vê-se, pois, que muitos fatores cooperaram para que o *mito* da maravilha ganhasse corpo.

Para além das impossibilidades referenciais, o primeiro cronista a enunciar com relação às Novas Terras era também religioso e supersticioso. De fato, Colombo procurou explicar as singularidades do *novo* a partir dos valores e representações cristãos. O navegante acreditava, como já dito, ter encontrado o *paraíso* descrito nas Escrituras Sagradas: “No parece que iban muy fuera de camino los que dijeron que el paraíso terrestre estaba debajo de la equinoccial, si no les engañara su razón, que para ser aquella región muy templada, les parecía bastar el ser allí los días y las noches iguales” (ACOSTA, 2003, p. 70).

Tal disposição produziu uma sucessão de situações confusas e questionamentos assombrosos para os cronistas. Abaixo, exemplo desta visão maravilhada:

Pues si decimos que todas estas especies de animales se conservaron en el arca de Noé, síguese que, como esos otros animales fueron a Indias de este mundo de acá, así también éstos, que no se hallan en otras partes del mundo. Y siendo esto así, pregunto: ¿cómo no quedó su especie de ellos por acá?, ¿cómo sólo se halla donde es peregrina y extranjera? Ciertamente es cuestión que me ha tenido perplejo mucho tiempo. Digo, por ejemplo, si los carneros del Perú y los que llaman pacos y guanacos no se hallan en otra región del mundo, ¿quién los llevó al Perú?, ¿o cómo fueron? Pues no quedó rastro de ellos en todo el mundo; y si no fueron de otra región, ¿cómo se formaron y produjeron allí? ¿Por ventura hizo Dios nueva formación de animales? (ACOSTA, José, 2003, p. 171-172).⁶

Outro aspecto que contribuiu para as expectativas em torno do *maravilhoso*, e que culminou precisamente no realismo maravilhoso, foi o fato de que Colombo possuía um vocabulário bastante restrito. Historiadores comprovaram que o navegador não provinha de família nobre. Esse fato liga-se à particularidade de o cronista não demonstrar em seus escritos uma ampla variedade semântica. Logo, para preencher a lacuna vocabular, ele empregava abundantemente a palavra *maravilha*. Esse vocábulo é utilizado também para nomear, referir, descrever e explicar elementos desconhecidos da fauna, flora e/ou geografia humana, de modo que *tudo* em seu discurso vai se convertendo em *maravilhoso*. Os relatos são permeados por variadas figuras de linguagem, tais como o símil, a metáfora, a hipérbole, a reticência, utilizadas justamente para preencher lacunas semânticas e retóricas na construção descritiva do *llama*, da *piña*, das pedras preciosas ou da vegetação. Assim sendo,

Muitos episódios cômicos daquelas narrações derivam da incipiência da botânica e da zoologia, que não haviam incluído ainda em seu repertório, por exemplo, o parasitismo vegetal – que levou Colombo a crer que as árvores tropicais tinham a vantagem de engendrar em um só ramo folhas de diferentes formatos – ou a estranha espécie de mamíferos do Caribe, os manatis, que o Almirante jurou tratar das mitológicas sereias (com o reparo de que não eram tão belas como a tradição havia pintado). Mas é certo também que as cinco grandes lendas americanas – a das Amazonas, a dos Canibais de um só olho, a da Fonte da Eterna Juventude, a do Dorado, a dos Índios Gigantes – fizeram proliferar outras de menos repetibilidade e que não serviram para cumprir um projeto informativo, mas sim publicitário, com o fito de atrair grandes

⁶ Pois se dizemos que todas estas espécies de animais se conservaram na arca de Noé, segue que, como outros animais foram às Índias deste mundo de cá, assim também estes, que não se acham em outras partes do mundo. E sendo isto assim, pergunto: como não ficou espécie deles por outras partes? Como somente para lá onde é migrante e estrangeira? Por certo esta questão me manteve perplexo muito tempo. Digo, por exemplo, se os carneiros do Peru e os chamados pacos e guanacos não se encontram em outra região do mundo, quem os levou ao Peru? Ou como foram? Pois não ficou rastro deles em todo o mundo; e se não foram de outra região, como se formaram e produziram ali? Por ventura fez Deus nova formação de animais? ? (ACOSTA, José, 2003, p. 171-172, tradução sob nossa responsabilidade).).

contingentes de povoadores, curiosos ou ávidos, sempre seduzidos pelo maravilhoso (CHIAMPI, 2012, p. 100).

A monarquia conservadora de Portugal, justamente por seu caráter antiquado, abrandava o discurso lendário. Os mitos referidos acima, bem como outros de menor impacto, que emergiram no/do contexto da *conquista*, são, curiosamente, de origem hispânica, ao passo que a ocupação portuguesa no continente parece ter amainado esse tipo de discurso lendário. A América de dominação portuguesa também teve certa construção/significação exótica, entretanto, os discursos a seu respeito foram consideravelmente menos megalomaniacos e miraculosos.

O realismo cético, o interesse pragmático por uma realidade viável entre os colonizadores do Brasil deve-se a contingências históricas que têm que ver com o fundo eminentemente arcaico e conservador da monarquia lusitana, vinculada então a padrões medievais, ultrapassados pelo humanismo desinteressado e fantasioso do renascimento (CHIAMPI, 2012, p. 100).

O significante *maravilha* carrega em si um intrincado significado, concernente ao universo de fatos, objetos, criaturas com os quais o homem europeu – castelhano – se deparou e, *a posteriori*, transmitiu aos seus discursos escritos. Dessa forma, os cronistas do descobrimento fundam a imagem poética americana diferenciada da Europa, precisamente insculpida no *maravilhoso*. O Novo Mundo era visto então com euforia e curiosidade. Nesse contexto, a poética americana – recém-inaugurada – conta, como traço fundador, o ideograma da *maravilha*; de maneira que “as lendas de milagres e de monstros identificam a América como um ‘Reino das maravilhas’ (mundo *ao contrário* e livre das leis físicas)” (CHIAMPI, 2012, p. 101).

É possível então compreender como, desde o período da *conquista*, a noção de realidade empírica é desafiada na construção do Novo Mundo. Essa espécie de *mundo ao contrário* invadirá, em princípio, as crônicas e, mais atualmente, os textos literários que fundamentam a literatura americana, principalmente referente ao período do *boom* hispano-americano. Em Portugal, uma vez mais, o nome do Nobel da literatura sobressai, de igual modo por essa vertente do *maravilhoso*. Isso ocorre possivelmente pelo fato de o autor ter proposto boa parte de seus diálogos com a América Latina.

O imaginário castelhano da América, ainda referente ao contexto da *conquista*, criou o discurso da *maravilha*, o qual foi transportado para a poética como algo positivo, ainda que tenha igualmente colaborado para muitas visões negativas. Devido ao exotismo das situações e

dos seres narrados, os relatos disfóricos se avantajaram e culminaram, enfim, em visões como a de Carpentier, cujos inconvenientes já tratamos acima.

Muitos europeus enxergavam o continente sob o ângulo da inferioridade, como se o Novo Mundo fosse uma terra cheia de homens selvagens e sem alma, um ambiente inóspito, à margem de qualquer possibilidade de progresso. A partir do século XVIII, no entanto, muitos intelectuais – como Cecilio del Valle, Francisco José Caldas, Frei Servando Teresa de Mier – passaram a anunciar uma consciência política distinta daquela que, até então, era propagada por pensadores europeus. Frei Servando Mier pondera:

Pauw, que escribió sus investigaciones americanas dentro del círculo polar, según su absoluta ignorancia de las cosas de América, y a sugestión de un español, escribió contra los americanos (...), con una pluma teñida en sangre de caníbales, dijo que América entera es un continente acabado de salir de las aguas. Por consiguiente, todo lleno de pantanos y lagunas hediondas y mortíferas, incapaz de madurar ninguna fruta y solo capaz de producir juncos, réptiles y espinos; que de sus corrompidos estanques ha saltado una casta de tanas llamadas indios, especie media entre hombres y monos orangutanes. Estos son delirios dignos de una jaula (*Apud CHIAMPI*, 2012, p. 103).⁷

Este frei dominicano cultivou em si uma visão extremamente ácida a respeito da monarquia espanhola e também da inquisição, como fica claro em seu *Sermão de Guadalupe*, escrito em 1794. O teor desse sermão, permeado de elementos insólitos, lhe pôs no encalço o tribunal inquisidor espanhol, questionando-lhe o caráter subversivo do discurso. Diga-se que a inquisição católica fez parte tanto da cultura americana quanto da portuguesa. Hélia Correia erige a personagem de sua jovem bruxa, Lillias, justamente em meio ao caos da perseguição religiosa. O campo semântico da produção segue, assim, as mesmas escolhas que mesclam rememoração e pesquisa histórica, algo relativamente próximo à composição estilística dos discursos de Frei Mier, com subversão e narrativa insólita.

A ironia com a religião abre então caminho para uma série de narrativas paródicas. Trata-se de algo como *uma piscadela para o leitor*, e que será recorrente em obras como *Lillias Fraser*, *Memorial do convento*, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, *O conquistador*. Tais textos seguem as trilhas da ironia e do sarcasmo em relação à religião e pedem, nesse sentido, a cumplicidade do leitor. Em parte, baseadas nos desacertos, nos preconceitos e na

⁷ Pauw, que escreveu suas investigações americanas dentro do círculo polar, segundo sua absoluta ignorância das coisas da América e a sugestão de um espanhol, escreveu contra os americanos (...), com uma pluma manchada em sangue de canibais, disse que a América inteira é um continente acabado de sair das águas. Por conseguinte, todo cheio de pântanos e lagoas hediondas e mortíferas, incapaz de amadurecer nenhuma fruta e só capaz de produzir juncos, répteis e espinhos; que de seus corrompidos lagos saltou uma casta de pessoas chamada índios, espécie meio entre homens e macacos orangotangos. Estes são delírios dignos de uma jaula. (*Apud CHIAMPI*, 2012, p. 103).

grandiloquência da narrativa de conquista, essas paródias igualmente reeditam o sentido do *maravilhoso*.

Vale mencionar outro acontecimento marcante: “Nessa mesma ordem de protesto anti-hispânico e da qual arranca a formulação de uma nova imagem da América, as investigações dos Jesuítas expulsos logram constituir a mais coesa contestação *criolla* à suposta inferioridade do Novo Mundo” (CHIAMPI, 2012, p. 104). Desse modo, a igreja e a monarquia passam a ser interrogadas, deixando na literatura um importante rastro. Estes fatores vão deixar marcas na literatura tanto colonial quanto posterior. No período de independência, os embates entre mundo bárbaro e mundo civilizado são novamente trazidos com força. O exotismo, a religiosidade, a fauna, as crenças estão presentes na literatura de muitas maneiras, sob diferentes prismas ao longo do tempo e, no realismo maravilhoso, voltarão a ser (re)significados. Vai-se, pois, erigindo ou abrindo terreno para uma versão irônica da religião.

Com o tempo, o discurso real maravilhoso ultrapassa os limites do continente e chega a outros lugares. O *assombroso* que surge da *maravilha* não é uma prerrogativa exclusivamente americana, ainda que, como esperamos já haver demonstrado, seu desenvolvimento contou com circunstâncias bastante específicas na América do Sul. Ainda assim, cremos que se encontra justificada a escolha do termo *maravilhoso*, em detrimento do conceito *mágico*.

Seymour Menton chama atenção para a infinidade de confusões levadas a cabo entre o realismo mágico e seus gêneros próximos ou correlatos: “Una prueba tal vez simplista para distinguir entre el realismo mágico y el surrealismo fue lo improbable contra lo imposible” (2003, p. 30).⁸ Na tentativa de fornecer uma reflexão acerca do assunto, ele segue com as seguintes considerações:

Aunque Todorov y otros teóricos han propuesto fórmulas bastante complejas para distinguir entre el realismo mágico y las otras modalidades con que se ha confundido, una explicación más sencilla es que cuando los sucesos o los personajes violan las más sencillas leyes físicas del universo, como *Aura* de Carlos Fuentes, la obra debería clasificarse de fantástica. *Cuándo esos elementos fantásticos tienen una base folclórica asociada con el mundo subdesarrollado con predominio de una cultura indígena o africana, entonces es más apropiado utilizar el término inventado por Carpentier: lo real maravilloso*. En cambio, el realismo mágico, en cualquier país del mundo, destaca los elementos improbables, inesperados, asombrosos PERO reales del mundo real. (MENTON, 2003, p. 30, grifos nossos).⁹

⁸ Uma prova talvez simplista para distinguir entre o realismo mágico e o surrealismo foi o improvável contra o impossível, proposta pelo pintor holandês Pyke Kock (1901): “O realismo mágico se baseia na representação do que é *posível mas improvável*; o surrealismo, ao contrário, se baseia em situações impossíveis”. (2003, p. 30).

⁹ Ainda que Todorov e outros teóricos tenham colocado fórmulas bastante complexas para distinguir entre o realismo mágico e as outras modalidades com que se tem confundido, uma explicação mais simples é que quando

Menton discorre, ainda, a respeito de o *fantástico* ser um gênero. Por tal motivo, poderia ser empregado em qualquer período; ao passo que o realismo mágico seria uma tendência artística, datada com seu início em 1918. A sistematização de Menton, assim como a de Todorov ou Chiampi, é relativamente incontestável e clara no papel. No entanto, cada autor analisa escritores como Borges, Cortázar ou Fuentes dentro de linhas distintas e, não raro, discordantes. Uma explicação plausível seria o fato de que Borges, muitas vezes, é inquestionavelmente fantástico (gênero), o mesmo acontecendo com outros escritores destacados. De todo modo, é importante notar como críticos de diferentes locais e origens se voltam recorrentemente para os autores americanos, a fim de, ainda hoje, buscar sistematizar o realismo mágico e maravilhoso.

Para Menton, o termo *maravilhoso* se aplica à América e à África, ao passo que *realismo mágico* poderia ser empregado em qualquer país. Importa notar que, assim como Chiampi, acreditamos que o termo *mágico* carrega conotações de natureza não textual, derivando a referências e consequências alusivas ao campo da magia e da ritualística, portanto, concernentes a aspectos e fenômenos que não exorbitam as questões literárias.

O *realismo mágico*, com seu início na data apontada por Menton, teria como nota característica uma qualidade de sonho. Tal princípio onírico se capta com a apresentação de justaposições inverossímeis, mediante a impressão de um estilo bastante objetivo, preciso e simples. Um tema cotidiano apresentaria um desenrolar ou elemento inesperado, e essa construção resultaria em um efeito de assombro no receptor.

Acerca da dificuldade de se analisar as obras de determinados autores, Menton menciona novamente Borges. De fato, o escritor argentino, além de muito comentado e analisado pela crítica, não apenas Argentina, mas geral, levou muitos pesquisadores a erros grosseiros - como o de enquadrá-lo unicamente dentro do gênero fantástico. Menton faz considerações interessantes sobre Borges, ao apontar o trânsito de algumas de suas personagens entre supostas diferentes obras. Nesse comentário a respeito de Borges, Menton lança considerações que serão importantes para a nossa leitura de *Lillias*:

Mientras “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, igual que “*El impostor inverosímil Tom Castro*”, pregona el conjunto de rasgos mágicorrealistas, “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, “*El acercamiento a Almotásim*”, “*Pierre Menard, autor del Quijote*”, “*Examen de la obra de Herbert Quain*” consisten

os sucessos ou personagens as mais simples leis físicas do universo, como *Aura* de Carlos Fuentes, a obra deveria classificar-se de fantástica. (MENTON, 2003, p. 30, grifos nossos).

en comentarios sobre países, autores o libros que no existen y que, por lo tanto, merecen más la etiqueta de fantásticos (MENTON, 2003, p. 43).¹⁰

Assim, antes de Lillias Fraser e Blimunda se encontrarem, autores americanos, como pondera Menton, já empregavam esse recurso. O crítico finaliza suas considerações sobre o escritor portenho convidando-nos a perceber que não lhe cabe exclusivamente a etiqueta de fantástico. Não em contrassenso a isso, há que se tomar cuidado ao se ler e/ou se analisar, de modo unânime ou generalizante, não apenas a literatura de Borges, mas qualquer obra literária perpassada pelo insólito. Nesse sentido, Menton segue analisando o autor de *Pierre Menard, autor del Quijote* (1944): “Otros conceptos mágicorrealistas típicos de Borges que se encuentran en ‘*El jardín de los senderos que se bifurcan*’ son la coexistencia simultánea del pasado, el presente y el futuro” (MENTON, 2003, p.45).

Em decorrência disso, refletir em termos absolutos ou atuais acerca dos mecanismos, tanto temáticos quanto estruturadores, em *Lillias Fraser*, pode ser algo igualmente perigoso. Parece-nos possível, todavia, partir da premissa de que o fantástico floresce melhor no gênero contístico; tendo em vista que, por ser conciso, torna factível a expectativa de que a hesitação não se rompa. Enquanto no gênero romanesco, devido ao seu longo fôlego, a vacilação pode se quebrar com mais facilidade, no conto isso não acontece. Ou seja, no romance é extremamente difícil segurar o ambiente insólito da dúvida, ao passo que no conto ela pode conduzir no tempo aquilo que dura uma digestão. Seguindo Ángel Rama,

Eis aqui o segredo desse maravilhoso, que permite distingui-lo nitidamente do fantástico que os argentinos levaram sob o impulso de Borges. Ele não invalida a realidade, mas a tira de seu eixo, dotando-a de uma natureza protoplasmática, cambiante e prazerosa, que permite construir um discurso em que o possível, o sonhado, impossível, substituem-se e se imiscuem, suprimindo, desse modo, os compartimentos que resguardam a subjetividade e a objetividade, autorizando que a primeira mergulhe na segunda, e que esta confira veracidade à primeira. Daí a confiante fluência em direção ao universo inteiro que, salvo o caso de Piñeira, não produz insegurança ou temor: a literatura se torna a porta de marfim que se comunica com a festa do real e não do outro mundo (RAMA, 2002, p. 206).

¹⁰ Enquanto “El Jardín de los senderos que se bifurcan” e “*El impostor inverosímil Tom Castro*” expõem um conjunto de características mágico-realistas, “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, “*El acercamiento a Almotásim*”, “*Pierre Menard, autor del Quijote*”, “*Examen de la obra de Herbert Quain*” consistem em comentários sobre países, autores ou livros que não existem e que, portanto, merecem mais a etiqueta de fantásticos fantásticos (MENTON, 2003, p. 43, tradução sob minha responsabilidade).

O realismo maravilhoso passou por importantes modificações na contemporaneidade. Contudo, tais questões serão melhor desenvolvidas posteriormente, ao tratarmos especificamente do romance *Lillias Fraser*. Por ora, a fim de compreender as características presentes no insólito em Hélia Correia, cujos aspectos estendem-se aos demais autores da atualidade, cremos importante observar a formação dos traços estruturais de suas vertentes.

5. O insólito e a natureza religiosa

Irène Bessière, pesquisadora pertencente ao grupo de críticos fundadores dos caminhos teóricos responsáveis por investigações acerca do fantástico, observa que a literatura fantástica vem à tona concomitantemente à laicização do pensamento teológico. Não em outro sentido, Ana Luíza Silva Camarani avança a reflexão de que “o fantástico *stricto sensu* se constrói a partir da laicização das crenças religiosas e das superstições” (2014, p. 185). Essa premissa é de suma importância, uma vez que o fantástico, decididamente, não se liga à religiosidade. Figuras de natureza religiosa, tais como Deus, demônio, santos ou representações das Sagradas Escrituras não coadunam com o caudal de entidades pertencentes ao gênero fantástico. As figuras, sobremaneira empregadas na literatura insólita, ligam-se, antes, a outras vertentes do meta-empírico.

Os conteúdos religiosos, ao contrário do que se pode imaginar, antes afastam o fantástico, justamente pelo fato de oferecer explicações de natureza psíquica. Felipe Furtado assevera que a positividade centrada no elemento insólito, seja de cariz religioso ou de outro caráter, aparta, distancia o modelo fantástico na medida em que esse sobressai de forma predominante. Tal fator o aproxima mais dos gêneros vizinhos, como o realismo maravilhoso. Com efeito:

Este aspecto que pode comprometer seriamente o fantástico é na verdade o trunfo do realismo mágico na escrita de certos autores que, como é o caso de Lúcia Jorge e de João de Melo, recorrem a um maravilhoso que não é nem demoníaco nem terrificante, antes remete para um maravilhoso cristão, ou pela presença de figuras religiosas, pela analogia ou alusão indirecta com estas, como através de uma subversão de temas bíblicos (NÓBREGA, 2013, p. 37).

Já a *vacilação*, tanto para Todorov quanto para Furtado, é um elemento característico e formativo do fantástico. Segundo o teórico português, isso não quer dizer, no entanto, que este gênero se encaminhe, ou seja atravessado necessariamente por ambiguidades; ao contrário, é

lhe imprescindível um narrador homodiegético, de modo a que norteie propositivamente o gênero e o enredo fantásticos. As personagens devem ser construídas conscientemente dentro de estruturas estabelecidas no gênero, de modo que o receptor se identifique com elas. Ao mesmo tempo, há de se gerar assombro e subversão no mundo referido como empírico, na condição de motivo, dúvida ou estupefação a derivar ou vacilar ante a realidade.

Isabel Araújo Branco (2008), em sua investigação acerca do realismo mágico na literatura portuguesa contemporânea, aborda, dentre outros aspectos, a composição do elemento religioso no gênero e, especificamente acerca da escrita de Hélia Correia em *Lillias Fraser*. De acordo com o pensamento da estudiosa,

Lillias concentra em si este realismo mágico português. Por um lado, temos as tradições fantásticas da Península Ibérica, nomeadamente de origem celta. Por outro, a religião católica, fonte de tantos mitos. No vértice, encontramos o «real sobrenatural» ou «etno-fantástico» na literatura portuguesa. Paralelamente, temos Lillias, uma rapariga escocesa (celta) com visões das mortes que ocorrerão e com a capacidade de se projectar no espaço. Por outro, há um conjunto de elementos do catolicismo e da cultura portuguesa que transforma Lillias depois de esta começar a conviver com a população local. Desta mistura, surgem manifestações literárias do «real sobrenatural» (...) (CORREIA, 2008, p. 135).

Vê-se, pois, que é possível pensar em *realismo mágico português*, notadamente no que se refere a produções contemporâneas. Correia utiliza-se, com ênfase, de referências de diferentes locais e escritores. Assim sendo, a religiosidade cristã encontra-se presente em *Lillias Fraser*, mas há também remissões ao território escocês e à cultura celta, tanto quanto à América, sobretudo por intermédio da aproximação da autora com José Saramago. A esse respeito, Selma Calasans Rodrigues, em *O fantástico* (1988), discorre sobre existirem diferenças significativas entre

[...] o maravilhoso cristão (com santos, anjos, etc.) e o maravilhoso pagão (que se pode encontrar na mitologia greco-latina e em *Os Lusíadas*). A autora considera ainda momentos da história literária ocidental em que estas duas variantes do maravilhoso se contaminaram na obra de alguns autores, como é o caso de Dante Alighieri (RODRIGUES, 1988, p. 65).

Ainda neste sentido, Vax, em sua sistematização acerca do tema no livro *A arte e a literatura fantástica* (1972), conclui que fadas benéficas, Deus, a Virgem, e ainda figuras sagradas como anjos e santos não são seres fantásticos. Já de acordo com Furtado, empregar

elementos positivos de natureza religiosa faz com que o fantástico se esvaneça e privilegie, por conseguinte, a materialização do realismo maravilhoso.

Para Maria Alzira Seixo, não haveria renovação do fantástico enquanto gênero, mas sim uma apropriação de “elementos, situações, comportamentos, modos discursivos próprios do registro fantástico” (SEIXO, 1999, p. 51). Contudo, existem discordâncias a esse respeito, de maneira que é possível pensar em um fantástico pertencente ao contexto atual. Assim,

Ao considerar que essas narrativas que incorrem no domínio do fantástico se distinguem por uma indecidibilidade, o que se traduz na convergência do natural e do sobrenatural, Maria Alzira Seixo remete para o realismo mágico, pois este é pautado, justamente, por essa confluência de códigos distintos, marcadamente distinta do fantástico todoroviano. A autora vincula ainda, à semelhança de Álvaro Manuel Machado, esta recuperação do fantástico à literatura sul-americana, enquanto estratégia narrativa da ficção portuguesa que permite um alargamento das concepções romanescas, aliando «uma das mais neoclássicas concepções do romance que é possível observar no século XX a pequenas rupturas que lhe dão um sentido novo ou lhe prosseguem fins determinados». Urbano Tavares Rodrigues considera igualmente esta renovação do fantástico como uma influência da literatura latinoamericana, em que o prodígio nunca se aparta do realismo (NÓBREGA, 2013, p. 41).

No decorrer de um texto que se propõe realista, a diferença fundamental encontrada no fantástico atual é observada na vacilação ante um evento de natureza insólita. O medo já não tem importância, e a vertente mais atual do próprio fantástico valoriza universos que podem ou não ter relação com o mundo empírico.

Em *Lillias Fraser*, o insólito se constitui embasado em uma natureza relacionada à submissão da mulher, algo tão absurdo e tão atual. Desse modo, o narrador do realismo maravilhoso, sobretudo em *Lillias*, constrói mundos nos quais as situações insólitas se ligam à opressão feminina, de modo que a personagem de olhos claros, órfã e livre não poderia ser outra coisa se não uma bruxa. É inaceitável pensar em uma mulher crescendo e se movendo pelo mundo livre da dominação do pai ou do marido. A jovem mulher só poderia, então, ser uma perigosa bruxa ou uma prostituta.

No contexto de surgimento, o realismo maravilhoso questiona as relações de causalidade temporal e espacial, bem como os mecanismos lógicos de racionalidade e realidade. Dessa forma, a organização conhecida como *real* ou realidade/realismo estrutura um conceito diferente na literatura, primeiro hispano-americana, e depois europeia. No contexto mais atual, com o influxo da valorização das temáticas pós-modernas, – e conforme o nosso interesse mais específico: personagens marginais femininas –, o realismo maravilhoso questiona as situações

de censuras vividas pela mulher nas sociedades em que está inserida. Lillias é, pois, uma personagem marginal. Veremos mais à frente como o portentoso se liga a esse fato. No romance, aqui cotejado, o insólito se relaciona a submissão da mulher de forma que a naturalização das ações opressivas do feminino, de violência e anulação são representadas sob a mesma natureza banalizada sob as quais ocorrem. Neste sentido, o feminismo maravilhoso ocupa o espaço deixado pelo abandono das temáticas ligadas as literaturas de denuncia ditatorial, neste novo contexto a violação dos direitos da mulher configuram novo viés temático.

CAPÍTULO 2

INSÓLITA HISTÓRIA

O segundo capítulo lança um olhar sobre as características constitutivas do romance histórico tradicional, para na sequência considerar mais atentamente os desdobramentos concernentes à metaficção historiográfica. Nosso intuito é discorrer acerca de como o subgênero historiográfico leva o insólito emergir no gênero romance, mais especificamente no *Lillias Fraser*. A relação entre elementos insólitos e metaficção historiográfica desperta forte interesse em nossa reflexão, pois o recurso narrativo encontra-se presente no romance aqui cotejado, nele analisaremos as estruturas do subgênero do romance histórico, bem como as relações de sentido erigidas no romance de Hélia Correia. No percurso analítico desse capítulo, além de analisar as bases da metaficção historiográfica, levaremos em conta o desenvolvimento do subgênero na literatura portuguesa, pois assim determinaremos mais acertadamente a configuração arquitetada no *Lillias Fraser*.

Sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia.

Eça de Queirós. *A relíquia*.

Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade.

José Saramago. *O ano da morte de Ricardo Reis*.

E então, que quereis?...

Fiz ranger as folhas de jornal
abrindo-lhes as pálpebras piscantes.

E logo
de cada fronteira distante
subiu um cheiro de pólvora
perseguido-me até em casa.
Nestes últimos vinte anos
nada de novo há
no rugir das tempestades.

Não estamos alegres,
é certo,
mas também por que razão
haveríamos de ficar tristes?

O mar da história
é agitado.
As ameaças
e s guerras
havemos de atravessá-las,
rompê-las ao meio,
cortando-as
como uma quilha corta
as ondas.

Vladimir Maiakóvski

1. O Romance Histórico – primórdios

O intelectual escocês Walter Scott é estimado como o autor que primeiro trata da temática do romance histórico e é frequentemente apontado como o precursor do romance histórico clássico. Nascido em Edimburgo no ano de 1771 e falecido em 1832, Scott continuou desconhecido mesmo após anos da publicação de *Waverley* (1814), considerado o primeiro romance histórico europeu e, como tal, fundamental, exatamente por estabelecer as bases formativas do subgênero. O enredo acontece em 1745 na Grã-Bretanha, nele a Escócia se mostra descontente com o reinado no qual se encontra submetida. O romance *Lillias Fraser*, cujo início ocorre na Escócia, tem início justamente no ápice deste descontentamento.

No livro posterior, Scott refugia-se na temática da Inglaterra medieval do século XII tramando relações entre o histórico factual e o imaginário verossímil da época. O estratagema narrativo traz à luz o auge da notoriedade com o livro *Ivanhoe* (1820) com aventuras que se passam no cenário dos templários. O escritor segue a trilha de sucesso publicando inúmeros romances de cunho histórico, com uma média de dois ao ano. São eles: *O abade e o mosteiro* (1820); *Kenilworth* (1821); *O pirata e as aventuras de Nigel* e *Pevekil of the Peak* (1822); *Quentin* (1823); *St. Roman's Well* e *Redgautlet* (1824) por fim *Contos dos cruzados* (1825). Scott atua, ainda, como historiador e publica a *História da Escócia* em dois volumes, além de uma biografia de Napoleão. É importante mencionar esses livros por serem fundadores de um subgênero e ainda pelo fato de Scott ser quem volta a divulgar a cultura escocesa – temática que inicia a narrativa de Correia –, anteriormente proibida, após a batalha de Culloden.

A despeito de Georg Lukács por exemplo, apontar para outras manifestações de romances com viés histórico, serão os livros de Walter Scott que pontuaram as características predominantes do romance histórico, atualmente chamados de clássico ou tradicional. Dentre

as propriedades distintivas do subgênero, Antonio Roberto Esteves apresenta a seguinte sistematização:

- a) ação do romance ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, em que figuras históricas ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo;
- b) sobre esse pano de fundo histórico situa-se a trama fictícia, com personagens e fatos criados pelo escritor. (ESTEVES, 2001, p. 88).

Seguindo essa linha de estruturação, Carlos Alexandre Baumgarten organiza as marcas essenciais do romance histórico:

- a – traçam grandes painéis históricos, abarcando determinada época e um conjunto de acontecimentos;
- b – a exemplo dos procedimentos típicos da escrita da História, organizam-se em observância a uma temporalidade cronológica dos acontecimentos narrados;
- c – valem-se de personagens fictícias, puramente inventadas, na análise que empreendem dos acontecimentos históricos;
- d – as personalidades históricas, quando presentes, são apenas citadas ou integram o pano de fundo das narrativas;
- e – os dados e detalhes históricos são utilizados com o intuito de conferir veracidade à narrativa, aspecto que torna a História incontestável;
- f – o narrador se faz presente, em geral, na terceira pessoa do discurso, numa simulação de distanciamento e imparcialidade, procedimento herdado igualmente do discurso da História (BAUMGARTEN, 2000, p. 170).

A observância cronológica dos eventos narrados foi um dos fatores mais relevantes nas narrativas do subgênero, este aspecto era cuidado com seriedade pelos romancistas do gênero; o narrador em terceira pessoa assemelhava-se ao do discurso historiográfico e conferia à narrativa uma certa noção de imparcialidade, tal qual o discurso histórico. Assim, além de se embasar em dados históricos, a ficção mantinha estruturas textuais próximas da narrativa não ficcional a que se voltava.

Em Portugal, o subgênero teve início tardiamente, com autores como Alexandre Herculano, Almeida Garret, Camilo Castelo Branco, Rebelo da Silva, Fernando Luís Mouzinho de Albuquerque, Oliveira Marreca e Soares Franco Júnior. Tais escritores estavam conectados à vida da imprensa no país. Desse modo, o romance histórico português tem sua estreia nos periódicos, vale notar que a reverberação do anacronismo cultural em relação ao restante da Europa se deve, de acordo com alguns teóricos contemporâneos, ao atraso político português daquele momento. A esse respeito, o crítico Rogério Miguel Puga pondera:

O atraso das primeiras tentativas portuguesas de romance histórico em relação ao resto da Europa é justificado por Chaves (6), recorrendo a duas causas convergentes: «O atraso da vida social e política no Portugal de então; o quase completo alheamento do movimento cultural e artístico europeu em que se vivia no país e do qual o português só tomava consciência quando emigrava. E para o compreender e nele participar [...] era condição necessária que pertencesse à nova geração, àquela que já nascera nos alvares do século XIX.» O início do fenómeno do subgénero encontra-se intimamente relacionado com a imprensa periódica portuguesa, destacando-se oito periódicos/folhetins, nos quais, entre 1837 e 1867, publicam autores como Alexandre Herculano, Cunha Rivara, Rebelo da Silva, Fernando Luís Mouzinho de Albuquerque, Oliveira Marreca e Soares Franco Júnior (...) (2012, p. 60).

Tais considerações são relevantes pelo fato de o texto de Correia transitar entre o insólito e a temática de natureza histórica. Em Portugal a imprensa periodista impulsiona o subgénero com publicações de autores que se immortalizaram e, por seu turno, a literatura portuguesa, ao longo de seu desenvolvimento, estabeleceu relações vitais com a imprensa e, ainda, deu vida a muitos periódicos importantes. A exemplo disso, produções como “Teorema” (1963), de Herberto Helder, confirma, entre tantas obras, a permanência do trânsito de mão dupla estabelecido entre literatura e imprensa desde o século XIX. Nessa narrativa, o escritor desenvolve a tópica da natureza histórica, transfigurando-a por meio da ironia. Sob perspectiva de Márcia Gobbi,

É a oficialidade da História que assim se “quebra”; mas o que surge do discurso irônico da ficção, nesse conto, não é diretamente uma interpretação da História, e sim, concretamente, uma transfiguração dela – que evidentemente, leva a uma resignificação. Esse procedimento – de transfiguração da história – é, mais uma vez, ironicamente sugerido na narrativa, em mais uma passagem significativa dela, a exigir do leitor a mesma atenção às suas nada inocentes piscadelas: quando se configura a cena do entrelaçamento dos dois tempos, a reação dos dois tempos beligerantes – a tropa muçulmana e os cidadãos portugueses em trânsito – são evidentemente diferentes. (GOBBI, 2011, p. 93-94).

Com efeito, a literatura contemporânea portuguesa possui forte propensão em marcar os discursos literários com o recurso da ironia, bem como o de reler os mitos fundadores da identidade nacional portuguesa. Nesse contexto, Herberto Helder (1963) realiza trabalho fundamental, como exemplificado pela composição citada acima, cuja escrita marca fortemente a literatura portuguesa. Para Gobbi,

(...) o conto de Herberto Helder, publicado em 1963, pode ser considerado ao lado do romance *A torre da Barbela*, de Ruben A. (1964), o marco inicial na literatura contemporânea, desse modo de recuperação crítica da tradição

histórica e literária portuguesa fundada nos seus mitos, que faz da ironia, do deslocamento do foco narrativo, da sobreposição temporal e da intenção paródica (...), os seus pilares de sustentação. Somente no início da década de 1980 (quase vinte anos depois, portanto) é que essa tendência se tornará gritante no quadro da ficção portuguesa, e à sua frente, sem dúvida, estarão os nomes exemplares de José Saramago e Agustina Bessa-Luís, que exatamente duas décadas depois de Herberto Helder dá voz à sua versão do caso de Inês de Castro. (GOBBI, 2011, p. 104).

O trabalho com a estrutura temporal e com a ironia e paródia são características recorrentes na literatura contemporânea. Posteriormente, o romance histórico Scottiano, ou seja, tradicional, acaba perdendo terreno para um modelo menos pautado no factual, este denominado pela académica canadense Linda Hutcheon de metaficção historiográfica. A pesquisadora orienta-se na forma como os diversos sistemas de signos irão conferir sentido a experiência e acontecimentos do passado. Destarte, recuperar o modelo clássico do subgênero, bem como refletir acerca da composição de romances históricos, marcadamente metaficcionais, torna-se exercício importante para o entendimento da estruturação de textos da literatura portuguesa atual.

Grosso modo, nos debruçamos – enquanto agentes inseridos na cultura – sobre os eventos históricos significativos, a fim de os narrar, impulsionados por inúmeros motivos. A cultura busca dar testemunho e oferecer vigilância sobre a hegemonia normativa e aceita, para tal, uma das linguagens e expressões que utiliza é a arte com sua capacidade de erigir múltiplas manifestações em diversos suportes. Como se vê, a arte pode oferecer múltiplas interpretações aos eventos, narrar sob variadas perspectivas e, assim sendo, questionar os fatos aceitos como verdade. Sem a arte, não é possível olhar em direção ao futuro. Graças à arte, a história não morre, não se apaga e não perdoa. E foi, precisamente, graças à arte que muitos eventos se conservaram.

O subgênero romanesco, que interessa mais fortemente nesta pesquisa, guarda estreita relação com os acontecimentos do mundo exterior ao texto e parece natural nutrir-se da realidade para erigir universos não reais. Ao longo do tempo, o tecido histórico serviu e continua a servir de mote para o mundo ficcional. Como aponta o poema do escritor russo Maiakóvski “o mar da história é agitado”, e a escrita retira ou coloca um manto de névoa através de procedimentos intencionais ou não de escrituração. De fato, deve-se atentar para as narrativas oficiais, pois estas sendo detentoras do ângulo compartilhado pelo poder hegemônico tendem a manipular *uma* narrativa. No entanto, não é intervenção fácil abrir pálpebras sonolentas.

Considerando, uma vez mais, o modelo clássico de romance histórico, vale ressaltar que os fatos verticais de uma sociedade ou de uma época figuravam nos romances de modo a ser o mais próximo da realidade aludida. Ao menos no romance histórico tradicional, de molde scottiano, a correlação entre o texto escrito e o universo não ficcional era cultivada. Nesta senda, a historiografia mostra-se extremamente importante e a estória contada figura como pano de fundo em relação aos acontecimentos narrados.

O subgênero se desenrola, ainda, na tipologia do romance documentário, este leva até o limite a tensão entre o texto e a realidade empírica. Um exemplo deste na literatura portuguesa é *Levantado do chão*, de José Saramago. Nessa obra, a desordem apresentada no enredo foi narrada quase concomitantemente ao conflito, que teve lugar na comunidade interiorana portuguesa de Alentejo, o intervalo de tempo entre um acontecimento e outro corresponde a poucos anos. Rogério Miguel Puga situa o “[...] romance-documentário na fronteira entre os discursos factual e ficcional, sendo esse um termo abrangente que contempla o romance pseudo factual do século XVIII, o romance histórico do século XIX e o romance-documentário modernista” (PUGA, 2012, p. 25). No intuito de garantir caráter fático ao relato, o gênero em questão vale-se de detalhadas pesquisas em periódicos, livros e narrativas orais. Tais ações são extremamente relevantes nessa espécie de texto, pois, visto que a narrativa vem à luz temporalmente bastante próxima do evento, o testemunho, isto é, a coleta de dados e depoimentos, revela-se um meio de investigação fundamental.

Ao longo do tempo, isto é, durante os séculos XVIII e XIX, o romance de cunho historiográfico modifica seu perfil, abandona o cariz tradicionalista, pretensamente fidedigno, e passa a ser mais sugestivo. Com relação a esse ponto, Puga afirma:

(...) entre o mundo real (realidade aludida) e mundo representado na ficção, e sem esta relação analógica entre os mundos ficcional e real, nem que de forma indirecta (ou partindo do mundo real para dele se afastar, como acontece na ficção científica), qualquer texto tornar-se-ia ininteligível para o leitor, posição que podemos aproximar da definição de David Lodge (1977: 25) de realismo literário e que auxilia a nossa tentativa de definição do romance histórico: “A verbal text can never be mistaken for the reality it refers to [...]”. (PUGA, 2012, p. 16).¹¹

Após estas breves considerações acerca da natureza do romance histórico clássico, da adesão tardia de Portugal ao tema e a modificação de perspectiva ao longo do tempo, podemos

¹¹ “Um texto verbal nunca pode ser confundido com a realidade a que se refere [...]”. (PUGA, 2012, p. 16, tradução sob nossa responsabilidade).

afirmar que o romance *Lillias Fraser* não se encaixa no modelo de romance histórico tradicional, pois não pretende guardar relações fidedignas com a realidade aludida. O texto de Hélia Correia transita por muitos contextos de ocorrências marcantes, um deles é o conflito entre Escócia e Inglaterra, no ano de 1746, ponto inicial da narrativa. Por este motivo, pode ser apropriado começar a discorrer acerca deste:

E, uma vez que a batalha terminou, a morte admira-se de que a façam ainda trabalhar e de que as tréguas para a recolha dos cadáveres não sejam respeitadas por ali. Mas, na sua fadiga, avança, avança. Vai empurrada pela soldadesca, desce a colina, espalha-se nos vales. Está-se tornando um matador mecânico e todos os seres vivos são tocados pela sua navalha. Levanta-se um incêndio dos seus passos. Ardem pelo chão mulheres, crianças, velhos (CORREIA, 2015, p. 161).

O referido combate de Culloden coloca em primeiro plano um conflito bastante conhecido na Europa. Uma das causas que podem ser apontadas como responsáveis por essa amplitude é a revigoração histórica pela qual passa o evento, o interesse antropológico no modo singular/mórbido como os vencidos foram tratados e, ainda, o fato de existir uma série televisiva sobre a batalha de Culloden. Essa adaptação, apontada pela crítica como uma série fortemente fiel aos eventos históricos documentados, popularizou o episódio para as massas por meio do entretenimento.

O morticínio, como se observa na citação de Correia, continuou por muito tempo após o término da batalha. De forma inusual, os assassinatos continuaram acontecendo durante dias. Nessa saga, mulheres não foram poupadas nem tampouco crianças, cujas vidas eram ceifadas a fim de se evitar o surgimento de um novo exército que pudesse se insurgir contra a coroa inglesa. A ironia narrada e apontada por Correia, no excerto acima, coloca em primeiro plano a desproporção da reação inglesa frente aos inimigos: “a morte admira-se de que a façam ainda trabalhar e de que as tréguas para a recolha dos cadáveres não sejam respeitadas por ali” (p.24), de maneira que até ela, a morte, se diz admirada e fatigada de ceifar mecanicamente tantas e tantas vidas. A selvageria perpetrada pelos civilizados contra os bárbaros das terras altas é contada pela ficção com fortes tonalidades de deboche e escárnio.

A guerra e a morte iniciam a apresentação da personagem Lillias, uma garotinha muito jovem, por isso, desprovida de maturidade intelectual para compreender os eventos que culminaram na invasão de sua casa e no assassinato de seus pais. Lillias, ainda menina, perde o lar, abrigo e símbolo de afeto da família – que nem chega a ser conhecida pelo leitor – assiste à morte dos pais, além de testemunhar o falecimento de inúmeras pessoas por conta da guerra.

Assim, Lillias nasce da morte e do estigma dos Fraser. Esse evento sangrento dá à luz a criança que se desenvolverá no romance. Um indício plausível de que a personagem nasce da morte ao seu redor é o fato de ela não poder falar nunca com ninguém, como se voltasse a um estado de recém-nascida; esse processo, como se observará mais adiante, apagar-lhe-á uma identidade – a escocesa – e forjar-lhe-á outra.

Após a batalha, a Escócia se vê proibida de muitas coisas, como por exemplo, falar seu idioma, o gaélico, de usar o *kilt*, roupa típica de sua cultura, bem como as cores que identificam os clãs e a tradicional gaita de fole escocesa. Essa proibição durou um século. Todos os elementos proibidos eram, evidentemente, importantes para a cultura escocesa, assim sendo, o silenciar desses dados indica uma evidente tentativa de apagamento da identidade de um povo. De fato, trata-se de uma estratégia por meio da qual o vencedor tenta aniquilar por completo o derrotado. Tal sufocamento cultural somente começa a ter fim com a divulgação da cultura por um notável escritor escocês: Walter Scott.

Embora a batalha tenha existido, sob o viés histórico, no ano de 1776, e Hélia Correia tenha efetuado pesquisas de natureza documental acerca da guerra em questão, o romance da autora portuguesa não reconstrói os fatos do combate, antes, proporciona corpo a uma narrativa verossímil e, ao mesmo tempo, portentosa. A esse respeito, Puga realiza uma importante sistematização:

- 1) o romancista goza de uma liberdade superior à do historiador para se mover em mundos possíveis;
- 2) um mundo possível onde figuras históricas interagem com personagens ficcionais não é um mundo histórico;
- 3) os mundos ficcionais – constructos literários – e históricos não são habitados por pessoas reais, mas sim pelos seus possíveis correspondentes, que podem ser alterados ao serem transpostos para a ficção;
- 4) os mundos ficcional e histórico são incompletos e os «vazios» uma característica da sua macroestrutura, enquanto as escolhas e modificações do romancista são determinadas por factores estéticos e semânticos (PUGA. 2012, p.17).

A suposta relação com o mundo real perde espaço, ou seja, o texto passa a ter uma característica mais alusiva, cujo aparecimento, aos olhos do romancista e crítico italiano Umberto Eco, adquire caráter inovador: “Los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia que ya se há contado. [...] De modo que mi historia sólo podía comenzar por el manuscrito reencontrado, y también ella sería una cita (naturalmente)” (ECO

apud PUGA, 2012, p.26)¹². Tensionado, assim, ao limite, temos a premissa de que cada narrativa está sustentada em outras, outros textos em constante debate. O diálogo entre textos facilita o acesso ao passado, dotando-nos da possibilidade de conhecer tanto a narrativa oficial quanto outras permeadas de distintos ângulos. Se, por um lado, o discurso literário oferece uma leitura do passado que pode apresentar diferenças em relação à história, por outro, a diversidade de gêneros textuais permite que se construa uma visão de passado mais ampla. No pensamento de Puga:

Caso essas fontes existam na realidade, o romance histórico estabelece um exercício de intertextualidade com outros textos que, por mais diminutos que sejam, nos possibilitam o contacto directo com o passado. Os testamentos, as massivas, as mensagens escritas, e os excertos de obras de cariz mais científico – documentos históricos identificáveis e utilizados tradicionalmente por historiadores e biógrafos – tornam-se ainda sub/hipotextos a que o narrador-historiador recorre para ficcionalizar o passado através de estratégias como a supressão, a adaptação e a ênfase de vários elementos e discursos «romanceados» (Bakhtin, 2000: 7, 10), adaptando o autor a informação histórica às necessidades da narrativa (...) veiculando mensagens e ideologias subjacentes às atitudes e aos pontos de vista das personagens, enfatizando o carácter polifónico (PUGA, 2012, p. 27).

Os recursos de suprimir, enfatizar e adaptar são passíveis de nos oferecer embasamento para analisar os acontecimentos ancorados no episódio da batalha de Culloden, – é este o primeiro fato histórico apresentado na narrativa – mas dele se desvencilham já no comentário do narrador ficcionalizado, ou como nomeia a crítica, voz autoral: “Estive no campo de batalha de Culloden em 1999, a meio de abril, um dia após as comemorações, quando ainda os ramos de narcisos, flores da morte, levemente crestados pela brisa, tremiam junto às pedras lapidares” (CORREIA, 2015, p.151).

A voz autoral ou narrador ficcionalizado, talvez em parte, para dar a informação do precedente histórico, colabora com a impressão de o passado estar irrompendo no presente. Em síntese, o leitor depara-se com a batalha de 1776 sob a lupa atenta do olhar e perspectivas de 1999. Como afirma Hutcheon, “A história e a literatura não têm existência em si e por si. Somos nós que as constituímos como objeto de nossa compreensão.” (HUTCHEON. 1991, p.135). Inferimos, portanto, que a reticência autoral não está apenas pautada no narratário, mas também se preocupa em conduzir as mensagens e sistemas de ideias realçando o carácter polifónico,

¹² Os livros sempre falam de outros livros e cada história conta uma história que já foi contada. [...] De modo que minha história só podia começar pelo manuscrito recontado, e também ela seria uma menção (naturalmente). Tradução nossa.

apagando assim, a versão aceita e normatizada pelo *status quo*. De acordo com Paulo Roberto Serra Nóbrega:

Se se considerar que a reticência autoral pretende estender-se à receptividade do narratário, de forma a aceitar como válido, verosímil ou até mesmo crível aquilo que lê, pode perceber-se que o narrador surja quase sempre na terceira pessoa e seja extradiegético, enquanto no fantástico era homo ou auto-diegético. O autor procura construir assim uma voz narrativa que seja exterior ao que lê, não como forma de ser onisciente mas sim para ser imparcial e conduzir o leitor a acreditar ou a identificar-se sem estranhar aquilo que lê, podendo dar a ilusão de desaparecer e dar espaço ao discurso entrecruzado das personagens, em *O Dia dos Prodígios*, ou estar plenamente assumido em certos dêiticos como *eu, aqui e agora*, no caso de *Lillias Fraser*. (NÓBREGA, 2013, p. 95).

A voz autoral em terceira pessoa, extra diegética, constrói uma voz exterior a quem lê e simula maior imparcialidade, estratégia discursiva esta empregada nas narrativas não literárias, ou seja, nos textos que buscam aparentar imparcialidade, objetividade e verdade. Ao afirmar que esteve no campo de batalha de Culloden, séculos depois do acontecimento bélico, para assistir as comemorações, mais precisamente em 1999, o narrador insere no texto uma percepção simulada de veracidade, como se o momento histórico fosse validado pelo fato de existir um dia específico dedicado ao confronto narrado na escrita ficcional à qual o narrador se propôs descrever.

Existe o intento de ludibriar o leitor a aceitar a narrativa como válida por meio do pacto ficcional que, no entanto, nesse caso, é sublinhado e reafirmado por meio da descrição da cena comemorativa – verificável inclusive na internet, por sugestão do narrador – do dia em homenagem à batalha e a seus mortos. O narrador em terceira pessoa carrega esta capacidade de simular o tipo de narrador do próprio gênero do texto histórico, o episódio narrado no romance simula forte verossimilhança, além de ser passível de verificação no mundo empírico, ou seja, uma consulta online, uma pesquisa virtual confirma o conteúdo exposto pelo narrador. Como se nota, a utilização desse artifício imprimir veracidade à matéria narrada. Contudo, os dêiticos em *Lillias Fraser* – “eu, aqui e agora” –, conforme apontados por Nóbrega no excerto acima, abrem caminho a reflexões fundamentais, afinal, esse sorrateiro recurso destoa e desconstrói a noção documental que o texto parece desejar construir por meio do emprego da terceira pessoa e de informações prestadas pela voz autoral. A partir dessa estratégia, o narrador parece desejar, pois, aturdir o leitor.

Tais mecanismos de escrita colaboram para a irrupção de inúmeros e até contraditórios efeitos. Dessa forma, enquanto recursos como a adaptação podem oferecer conhecimento

histórico e ao mesmo tempo gerenciá-lo conforme as necessidades constitutivas do texto, os dêiticos erigem essa estrutura. Quanto ao *Lillias Fraser*, o segundo capítulo do romance arquiteta uma narrativa cuja organização pronominal/verbal indica outras relações de sentido, distintas das expostas no capítulo introdutório e nos posteriores a esse trecho tão singular do romance de Correia.

2. Palimpsesto: a reescrita da história

Se entendermos os eventos como realidade e percepção que cada grupo ou indivíduo tem como uma leitura, como uma interpretação, então teremos o registro histórico como um segundo texto e, na maioria, para não dizer todas as vezes, passível de importantes discordâncias. O texto historiográfico já pode ser considerado um processo de escrita palimpsesto, uma vez que, narra por cima de outra narrativa, a memória e o próprio acontecimento em si.

Nesse sentido, a escritura literária de natureza historiográfica, a seu turno, carrega essa metáfora, a de uma escrita que se consolida esfolando e reescrevendo por cima da antiga, porém, nesse caso, o faz partindo do mesmo assunto. Na verdade, ao refletirmos sobre a importância das narrativas e suas intenções, temos a premissa de que em um texto tudo é extremamente importante, além do ocorrido, o próprio suporte no qual o texto é construído também colabora na construção do significado, de tal modo que, se a narrativa se faz por meio oral, pautada na memória e em recursos mnemônicos, ou se é vinculada em um suporte mais permanente, temos como resultado a gradação de credibilidade em cima do ocorrido. O suporte em si é construtor de entendimento.

Recursos como genealogias, mapas do local descrito na ação e subcapítulos são passíveis de corroborar a preparação da narrativa, tais referências constroem a noção de verossimilhança. Antoine Compagnon (2009) fala-nos a respeito dos elementos paratextuais e sua relevância no texto; cada nota de rodapé, índice, epígrafe, todas marcas textuais contribuem na elaboração do sentido. Sendo assim, é apropriado inferir que tudo no texto é de suma importância: “A narrativa ficcional também dialoga intimamente com os chamados elementos paratextuais e, por exemplo, o comentário e peritexto editorial na contracapa (...) outros elementos paratextuais como bibliografia (final) e o índice” (PUGA, 2012, p. 31). Cada um dos elementos oferecidos auxilia na efetiva construção do sentido, edifica-o de maneira mais ampla,

visto que, muitas vezes, o texto em si não alcança a geração de sentido para o leitor. No romance *Adoecer* (2015), ao tratar de Elizabeth Sidal e dos pré-rafaelitas, Hélia Correia emprega fortemente elementos paratextuais, estes guiam o leitor na construção do entendimento do romance. São muitos os autores que se valem desses recursos para construírem a sensação de verossimilhança.

Especificamente no quadro da literatura portuguesa, é interessante conhecer a sistematização minuciosa realizada pelo pesquisador da Universidade Nova de Lisboa:

As referências directas à investigação em acervos documentais e fontes históricas, bem como a inserção de artifícios paratextuais, concorrem para a sensação de verossimilhança, recorrendo o narrador a:

- a) notas de rodapé, iniciais/finais – O Monge de Cister, de Alexandre Herculano (s. d., vol. 2: 380), Luta de Gigantes (1865), de Camilo Castelo Branco, O Bichinho de Conta (1928), de Rocha Martins, A Casa do Pó (1986), de Fernando Campos, Os Bem-Aventurados (1995), de Luísa Beltrão;
- b) introduções – A Jóia do Vice-Rei (1890), de Manuel Pinheiro Chagas;
- c) prólogos, prefácios e posfácios – Fanny Owen (1979), de Agustina Bessa-Luís, e Além do Maar (1990), de Miguel Medina;
- d) notas de editores – O Senhor das Ilhas;
- e) árvores genealógicas iniciais/finais – D. Leonor de Távora: o Tempo da Ira (1993), de Luís de Lencastre e Távora, a trilogia Cafés (1982-1987), de Álvaro Guerra, Os Pioneiros (1994), Os Impetuosos (1994), Os Bem-Aventurados e Os Mal-Amados (1997), de Luísa Beltrão;
- f) mapas do local da acção e documentos históricos em anexo – A Lenda de Martim Regos;
- g) títulos de (sub)capítulos que funcionam como resumos dos mesmos – Razões de Coração (1991), de Álvaro Guerra;
- h) índices – A Lenda de Martim Regos;
- i) cronologias do contexto histórico – Leonor Teles ou o Canto da Salamandra, de Seomara da Veiga Ferreira. (PUGA, 2012, p. 32-33).

Quanto ao universo de Hélia Correia, a pesquisa a acervos documentais e fontes de natureza histórica contribuem para uma construção interessante em *Lillias Fraser*, em especial, a organização narrativa responsável pela descrição da batalha entre ingleses e escoceses, ou mesmo do terremoto que assolou Lisboa. No caso da batalha entre os dois países, a voz que irrompe na narrativa, como se fosse a voz da própria autora, procura dar a entender que o conteúdo por ela narrado é naturalmente aceite como verdade, uma vez que pode ser confirmado por meio de pesquisa online, como aconselha o mesmo narrador. No caso do terremoto, o narrador, ao contrário, desorienta o leitor implícito, procurando abordar o evento sob a ótica das personagens marginais que poderiam ter sobrevivido a tais situações.

Além da pesquisa documental, a escritora portuguesa optou por inserir no romance *Adoecer* (2015) gravuras importantes, como a celebrada *Ophelia*, representação de Siddal,

pintada por um artista pré-rafaelita. Associadas, essas práticas demonstram o trabalho desenvolvido com relação a pesquisas de natureza historiográfica.

São inúmeras as formas de se realizar referências e de dialogar com outros textos na construção dos sentidos. Afora notas, epígrafes e intertextos, o leitor encontra em *Adoecer* diversas reproduções de retratos de Siddal, que também colaboram para o entendimento do texto. Em *Lillias Fraser*, a voz autoral irrompe e, a partir dela, surgem no romance versões do passado nos quais o elemento histórico fixa-se, muitas vezes, em lacunas e silêncios descobertos em narrativas oficiais. Dessa forma, voz autoral em *Lillias Fraser* pode ser compreendida como um sumário indicador de consequências da guerra no tempo presente, no caso, o ano de 1999, além disso, pode demonstrar a relação existente entre os escoceses e o acontecimento histórico ocorrido. Ou seja, busca inibir a opressão da história como ocorrera antes, por isso, torna obrigatório, válida, ou ao menos, parece ter a intenção de validar o evento como sendo um acontecimento real, logo, obrigando o leitor a aceitá-lo desta forma em um primeiro momento. Mas, claro, o desavisado leitor se dará conta de que com Correia nada é tão óbvio.

Em *Lillias Fraser*, a geografia é um aspecto importante. A ação tem início com a menina na Escócia, precisamente na casa onde vive com seus pais. Após uma espécie de sonho, Lillias retira-se para o quintal, e essa atitude a livra da morte profetizada. É importante pensar no quintal como espaço integrador e, de certa forma, não pertencente à casa, isso porque faz parte da propriedade, mas ao mesmo tempo é exterior ao abrigo do edifício. A título de comentário, uma vez que este elemento não será explorado detalhadamente, a literatura espanhola do século de ouro empregou fortemente esta espécie de metáfora, entretanto, usando sacadas como representação do estado de espírito da personagem ou de situações nas quais não se está nem do lado interior nem totalmente fora, visto que a sacada, ou no caso o quintal, ainda pertence à propriedade. Em *Lillias*, enfim, essa sequência pressupõe a representação do estado psicológico confuso e inseguro da personagem, ou seja, sugere a perda da estabilidade.

No romance, este parece ser o primeiro indício de que a protagonista engana a morte, porém, nunca estará a salvo; o teto sobre sua cabeça será uma incerteza e, muitas vezes, uma ameaça, por isso, Lillias se lança no quintal e logo rumo a terras estrangeiras, assim, sempre ao aberto e desconhecido. No que diz respeito à geografia escocesa, o castelo onde se abriga e a própria batalha de Culloden requerem do leitor algum conhecimento histórico e geográfico. Nesse ponto, a paisagem atua como um elemento igualmente importante:

O espaço geográfico é também caracterizado (in)directamente, exigindo do leitor algum conhecimento do local da acção para que uma leitura profunda

(ou em entrelinhas) possa ser efectuada. Por seu lado, a descrição sensorial confere uma dimensão humana ao espaço no momento histórico da acção que é filtrada pelo «olhar» atento do narrador-historiador (...) (PUGA, 2012, p. 36).

Se sair de dentro da casa materna significa deixar a segurança e o conforto, lançar-se ao quintal pode ser visto como lançar-se a um território ermo, solitário, selvagem e desconhecido. Por extensão, no caso do romance em análise, a transferência abrupta da ação para o quintal impulsiona a personagem para um espaço no qual inexistia a segurança necessária para o desenvolvimento dela. O próprio mutismo da personagem, que passa praticamente todo o romance sem falar, pode ser entendido como preparação ou nascimento de uma Lilian aporuguesada, que muda o nome e atitude quando mulher.

Nesse caminho, a natureza, o ambiente físico e a personagem central permanecem intrinsicamente ligados em *Lillias*: quanto mais a criança se afasta de seu território natal e cresce, mais se aparta de sua identidade. Grosso modo, a passagem do tempo e o amadurecimento, naturalmente, moldariam a identidade de alguém, porém, Lillias Fraser tem sua identidade calada, assim como toda Escócia após a carnificina de 1776. Como se vê, estabelece-se aqui uma relação metonímica, já que o próprio gaélico e a cultura do país foram proibidas. O narrador explora esse fator com bastante detalhe, desenvolve situações nas quais o simples ato de empregar a voz gera risco de morte, seja pelo motivo de os soldados ingleses estarem varrendo a região a fim de assassinar o povo vencido, seja por ser uma Fraser em terras estrangeiras ou ainda por ser considerada bruxa pelos demais, dado que seus olhos são dourados, e, por fim, o mutismo de Lillias se une à caracterização de outras personagens de Correia, o que pode ser compreendido como uma forma de tratar do feminino, isto é, a autora denuncia os processos de violenta submissão pelos quais as mulheres sobrevivem. Abaixo, espelhos desses acontecimentos:

Não te mexas, não fales. Repete. E a criança encolhe-se de horror, obedecendo às instruções, sem querer (CORREIA, 2015, p. 153).

Quem te mandou?, perguntou em inglês. Viu-a tremer e moderou a rispidez. Baixou-se junto dela. Eu sei que falas. Estava tão perto dela que Lillias encontrou semelhanças com o pai e isso a levou a desfazer-se em lágrimas (CORREIA, 2015, p. 181).

Receberia uma bonita rapariga cuja mudez, de que jamais se desfizera, lhe acrescentava uma tristeza de animal (CORREIA, 2015, p. 182).

Vivera quase toda a infância sem falar, de forma que lidava com o silêncio com competência imprópria para a idade” E continua “Tinha catorza anos, uma idade que era considerada casadoira. No entanto, o silêncio e a má-vontade que a rodearam quase toda a infância haviam-na levado a não crescer como deviam crescer as raparigas sem fortuna. Nada aprendera (CORREIA, 2015, 250).

Ela temeu que o tempo lhe tivesse retirado as palavras. E bateu com a mão no peito, a libertá-las daqueles anos. Então, um misto de gaélico e de inglês, unificados pela fonologia, áspera e, no entanto, modulada, como inventada para canções guerreiras, passou da sua boca para os ouvidos do coronel que deu um urro de alegria (CORREIA, 2015, 331).

O silenciamento da personagem é bastante recorrente em Correia, em outras palavras, outros textos da autora apresentam personagens femininos que não falam, o que indicia que a censura da voz pode ser lida como crítica ou, ainda, um convite à reflexão acerca da condição da mulher na sociedade. Para além disso, a capacidade de Lillias falar está relacionada ao anúncio de desgraças e morte – próprios do que se pode esperar de uma mulher –, ou seja, significada socialmente como uma entidade negativa em relação ao homem, historicamente a mulher é a ausência, o negativo, o não-homem. A mulher é o ser que traz a destruição.

Na cosmogonia cristã, o feminino é amaldiçoado, já que, Eva, primeira mulher, levou o homem à danação eterna e expulsão do paraíso. De tal modo, a mulher é antropológicamente vista como ardilosa, pecadora, amaldiçoada. Hélia Correia coloca tais caracterizações em primeiro plano ao configurar suas personagens femininas, sendo que em muitos romances, como em *Lillias*, edifica-se uma representação masculina do domínio, ou do dominador, guiando a construção identitária do feminino. Surgem, então, duas relações no romance, a primeira se liga por metonímia ao emudecimento/apagamento da cultura escocesa, ao passo que a segunda se relaciona com a própria condição feminina de nunca ter voz e, quando a tem, via de regra, a consideram prejudicial.

Outro aspecto de dimensão geográfica importante que aparece em Hélia Correia ocorre em *A casa eterna*, romance publicado em 1991, ambientado no povoado de Amorins, município de Póvoa de Varzim. O enredo se estrutura com base em entrevistas que a narradora realiza a fim de compreender o percurso da vida do poeta Alvarinho. Além de possuir forte marca biográfica ficcional a respeito do poeta Álvaro Baião Roíz, o espaço mostra-se significativo no livro. O mundo rural onde nascera Roíz e voltara para morrer desencadeia, nessa obra, uma reação que coloca o poeta – personagem principal – em uma situação de eterno retorno como sugere o título do romance. A personagem falece no universo campesino, recostado em uma

árvore à beira de um rio. Metaforicamente, a árvore pode ser compreendida como o retorno à casa ou as suas raízes e o rio o transcurso do tempo, em outras palavras, o princípio da vida do poeta e seu encerramento, seu retorno inevitável e natural: “juntar o fim com o princípio para que um ilumine o outro e o esclareça” (CORREIA, 1991, p. 144). Os aspectos relacionados à geografia, ao ambiente, são uma importante chave de leitura em Correia, pertencem ao rol de temáticas recorrentes e funcionam como portais interpretativos em um e outro romance.

Em *Lillias*, ao invés de a personagem constituir sua identidade conforme cresce cronologicamente, a menina fica aprisionada em sua identidade rural e da Escócia – “uma Fraser” – negada, calada e exilada. Malquista como bruxa e bárbara das Highlands: terras altas. Com efeito, a ligação do romance histórico com elementos de ambiente natural e do mundo rural coincide com a estruturação do realismo maravilhoso, já o ambiente campesino incide tanto na estruturação do maravilhoso quanto, em muitos casos, na metaficção historiográfica. Nas palavras de Puga:

O romance histórico tem sido associado pela crítica ao romance regional (Kelly, 1998: 1083), cuja ação tem lugar num ambiente social e ecológico específico intensamente caracterizado, subgênero que, tal como o denominado romance de espaço, focaliza a sua atenção no *modus vivendi* e na paisagem natural e humanizada de uma determinada região (...) (PUGA, 2012, P. 36).

Lillias Fraser não se enquadra na categoria marcada pelo regionalismo, antes, a personagem, cujo nome intitula o livro, tem ares de estar à deriva no mundo. Contudo, o espaço, isto é, as paisagens naturais e humanas, revela-se norteador analítico da obra. A todo momento, o ambiente, seja social ou ecológico, moldura a atmosfera habitada pela personagem: primeiro, a visão da morte que obriga a criança a sair do interior protegido de sua casa, de seu seio materno; em seguida, o vagar incerto por uma Escócia gélida, nevada e hostil. Ambos apontam, por antecipação, o ambiente humano a ser enfrentado por Lillias. Nessa trilha, vale lembrar a viagem marítima realizada pela protagonista rumo a Portugal, pois, no que tange à categoria espacial, além da neve inóspita e mortal, o oceano, símbolo de imensidão, que agitará a personagem na travessia até o país luso, soma-se a àquele cenário.

Por fim, no destino lusitano, Lillias enfrenta o ruir violento e mortal da cidade que se abre embaixo de seus pés, modificando a geografia urbana e humana, deixando ao redor morte e desespero. Geografias, cada uma delas, catastróficas, ligadas à destruição, que levam à ambientação romanesca do sobressalto. Em síntese, o romance histórico praticado por Hélia

Correia parte de exposições geográficas precisas para assentar-se na hibridez resultante do palpável com o ficcional.

3. O realismo maravilhoso na urdidura da matéria histórica

O romance histórico subdivide-se em muitas categorias, dentre elas as de cariz biográfico e autobiográfico. Esse tipo de abordagem tem suas especificações exclusivas, isto é, um caudal de características que se somam à estrutura do romance histórico e, assim, compõem a urdidura da narrativa. O biográfico engloba algumas características – no caso do tradicional – que podem gerar relações retroalimentativas, ocorre que o romance histórico carece de pesquisas documentais, assim como o de natureza biográfica. A bem da verdade, é bastante comum que, neste tipo de romance, personalidades notáveis do período tratado sejam ao menos esboçadas. Portanto, é natural a recorrência de algumas propriedades. Dentre elas, o caráter heterodiegético e onisciente do narrador é empregado, grosso modo, por permitir uma maior sensação de não pertencimento à narrativa, como se efetivamente as investigações descrevessem os fatos ao receptor de maneira imparcial e confiável.

Nesse caso, é notável a proximidade entre essa estrutura do romance histórico e do biográfico, sobretudo, o clássico. O romance biográfico contemporâneo, de natureza metaficcional, emprega o recurso descrito, contudo, emprega, com gradação mais ou menos sutil, elementos como a ironia ou a paródia na construção da vida do biografado. Um exemplo inquestionável, justamente pela inesgotável riqueza do texto, é “Teorema” (1963), de Herberto Helder, mencionado anteriormente. Nessa releitura do episódio camoniano, a caracterização de Inês de Castro é realizada por seu assassino, que, aliás, conta sua própria versão da história. Obviamente, não se trata, pois, de uma narrativa biográfica; de fato, o texto contemporâneo se propõe a revitalizar categorias consagradas, talvez não apenas de modo metaficcional, mas sobretudo antropofágico.

O narrador do romance histórico, frequentemente heterodiegético e onisciente, afirma-se, por vezes, como um historiador/investigador e também, até certo ponto, biógrafo que guia o leitor através da História e dos arquivos, utilizando, nos romances tradicionais, o pretérito perfeito ao rentabilizar a distanciação com o passado histórico através de apartes, comentários e descrições possíveis apenas algum tempo depois do tempo da acção (PUGA, 2012, p. 45).

De acordo com o pesquisador português, o pretérito perfeito rentabiliza a distância com o evento histórico retratado, conforme depreende-se no capítulo primeiro: “Escócia, 1746”, do *Lillias Fraser* segue esta estrutura e narra no referido tempo verbal a divergência, porém sem muito compromisso com precisão documental, enfatizando elementos subjetivos “Lillias salvou-se da carnificina porque, seis horas antes da batalha, viu o pai morto como realmente ele haveria de morrer mais tarde.” (CORREIA, 2015, p. 151). O segundo capítulo, por sua vez, estabelece outra espécie de pacto: um narrador/autora irrompe em um tempo histórico futuro, exatamente em 1999, ano da narração. Portanto, as sequências são estruturadas pouco depois da ação narrada no segundo capítulo, ou seja, a partir da experiência do narrador. Isso torna-se possível especialmente pelos detalhes “oferecidos” pela voz emergida nesse processo.

Exemplo de narrativa biográfica, o romance *Adoecer* (2015) conta a história de Elizabeth Siddal, artista inglesa, poeta e modelo para artistas, que viveu no período de 1829 a 1862. Retratada por pintores da irmandade Hermandad Prerrafaelita, sobretudo, por seu esposo, o pintor Dante Gabriel Rossetti. Pousou para os Pré-Rafaelitas no célebre quadro *Ofelia*, de John Everett Millais. Os pintores de tal período formavam um grupo de jovens artistas que pensavam a arte como resposta ao padrão academicista inglês. Em *Adoecer*, Hélia Correia disponibiliza, logo no início, uma cópia do quadro “Elizabeth Siddal” (desenho de Dante Gabriel Rossetti). O narrador começa com a trama no cemitério “Highgate Cemetery” onde está sepultada Elizabeth, no ano de 2005, assim, tal qual no *Lillias Fraser*, a distância com o passado histórico é relativizada. A seguir, trecho inicial do romance:

Eu tenho um encontro pessoal, desses que não consentem testemunhas. Na verdade, conheço esta mulher. Não a criei. Sei mais a seu respeito do que sei sobre minhas personagens. Pisei já muito chão que ela pisou, toquei em coisas onde teve as mãos. Dormi junto a lugares onde dormiu. Nada dela me é estranho. De algum modo as nossas vidas já se confundiram pois o tema do duplo, o Doppelgänger, estava inscrito em nós como um padrão. Se subo agora o matagal da encosta não é porque me falte o seu horror. É que, tornando-se isto numa história, precisarei de uma noção de fim (CORREIA, 2015, p. 346).

Num jogo de espelhos, o narrador busca aproximar-se de Elizabeth Siddal, isto porque, além de revelar forte interesse pela pessoa histórica da qual trata, não esconde uma profunda admiração pela biografada, e mais, ao anunciar “conheço esta mulher”, materializa encontros, sugerindo a seguir traços em comum, existências partilhadas, intersecção de almas, enfim: “pois o tema do duplo, o Doppelgänger, estava inscrito em nós como um padrão”. O narrador, ao trazer à tona a temática do duplo, reforça a leitura de que a metaficção historiográfica e o

insólito transitam em via de mão dupla, isto é, um alimenta a estruturação do outro. A voz que informa conhecer Siddal, como se suas vidas se confundissem, liga-se ao narrador de *Lillias Fraser*, na medida em que ambos procuram oferecer elementos autobiográficos a fim de corroborar suas histórias. Evidentemente, não se trata, pois, de gênero biográfico tradicional, mas de uma espécie de ficcionalização deste.

O narrador segue descrevendo a vida de Siddal e de sua família, adotando para isso o ano de 1857 como marco inicial. Para tanto, lança informações fidedignas sobre a jovem artista ruiva, como, por exemplo, o tempo em que trabalhou em uma magazine de moda, ou características sociais de sua família e de seu envolvimento com os Pré-Rafaelitas, sobretudo seu marido. Entretanto, afasta-se do referencial empírico ao contornar os fatos com uma aura de superstição baseada na exploração comparativa entre o rutilismo de Elizabeth e o fogo, este fator, tal como é retratado, ou seja, numa dimensão que impacta fortemente o curso da vida de Siddal, não cabe ao biografismo tradicional. A cor do cabelo, sobremaneira enfatizado, põe em relevo os acontecimentos, isto é, o modo como a personagem interage com a sociedade, ou melhor, como a sociedade a vê e a trata. Surgido em épocas de obscurantismo científico, o estigma atribuído a pessoas ruivas, consideradas então, por essa condição, “bruxas”, e mais recentemente exóticas, não surge, usualmente, sob o tratamento insólito, no gênero biográfico. Sob o prisma de Puga:

O narrador-biógrafo (pós)modernista afasta-se da biografia tradicional, ou seja, da sequência linear de factos «materiais» que constituem o todo da vida e da memória histórica do sujeito biografado e relegam a vivência humana desse sujeito para último plano, para, tal como Virginia Woolf em *Orlando: a Biography* (1928), demonstrar que confere maior atenção a esta última dimensão. O romance de Woolf representa a vida da família de Orlando ao longo de quase quatro séculos e anula o sentido «real» quer do tempo quer da morte, encontrando-se a história de núcleos familiares também ficcionalizada no conjunto de romances portugueses (PUGA, 2012, p. 46-47).

O próprio evento de o narrador estar andando pelo cemitério em busca de “uma noção de fim” (CORREIA, 2015, p. 346) para a história que irá contar, indicia a dimensão não linear e não factual, isto porque, sendo uma narrativa acerca de Elizabeth Siddal, as circunstâncias que levaram à morte da artista eram conhecidas de antemão. Assim, a afirmação do narrador invalida o sentido de realidade, a vida da personagem fica guardada em outra dimensão, outro plano.

O narrador parece ter intenções claras com relação à vida de Siddal, de fato, pode-se inferir que sua relação com os artistas pré-rafaelitas é significada de forma diferente. Com maior

relevo no aspecto feminino, a atenção recai inteiramente na personagem feminina e, desse modo, nas relações estabelecidas com base nesse fator. Desse modo, os comentários tecidos acerca da ignorância e do preconceito sofridos por uma mulher, por ser mulher, por ser humilde e até mesmo por ter uma cor de cabelo determinada, marcam a degradação moral de uma sociedade que soterra fatores como o talento da artista, cuja presença nunca tem espaço no cânon, lugar reservado eminentemente para o masculino. A colagem histórica que Correia faz em seus romances, muito evidenciado no *Lillias Fraser*, abarca os eventos para oferecer releituras que atravessam o tecido do comportamento social na textura romanesca. Felipe Furtado, na obra dedicado ao Fantástico, estudada no capítulo um, chama atenção para a aproximação que o realismo maravilhoso pode construir com o histórico, ao passo que o fantástico sempre se afasta da historiografia. De acordo com Nóbrega,

o maravilhoso tem um certo efeito compensatório onde a realidade pode falhar, pois segundo ele o maravilhoso «procura ocupar um vácuo multiforme: cognitivo (explicando o mundo, as coisas e a História). Não deixa de ser sintomático o ressurgimento do romance histórico enquanto gênero literário em voga, mas que, em autores como José Saramago e Hélia Correia, surgirá aliado ao maravilhoso na narração de acontecimentos históricos do passado nacional. Ao contrário do que acontecia com o fantástico que, ao imiscuir-se no real desestrutura a moldura das conveniências e asserções sociais e ontológicas do ser humano, o maravilhoso auxilia assim a compreensão das lacunas existentes nas versões oficiais (NÓBREGA, 2013, p. 34).

Quando Felipe Furtado afirma ter o realismo maravilhoso um certo efeito compensatório, no qual a realidade pode falhar, pois o maravilhoso “procura ocupar um vácuo multiforme: cognitivo (explicando o mundo, as coisas e a História)”, o teórico aproxima o maravilhoso da história, ou ao menos da metaficção historiográfica, já que este elemento insólito particular procura preencher, na urdidura do romance, os espaços vazios deixados pela história hegemônica. O maravilhoso pode, desse modo, construir a metaficção histórica, uma vez que o vácuo inexoravelmente deixado pela ciência histórica favorece o preenchimento insólito por meio do texto ficcional, maravilhoso, raro e, muitas vezes, portentoso. O subgênero literário cultivado por Hélia Correia, Lídia Jorge e Saramago, apenas para mencionar alguns, emprega fortemente o maravilhoso na textura da trama histórica, ou ainda, biográfica do romance contemporâneo. O cerne desse tipo de narrativa é utilizar o maravilhoso encaixando-o nas brechas negligenciadas pela narrativa hegemônica e, assim, dar formato, espaço e “palavra” a acontecimentos e personagens marginalizados ou tratados de forma insuficiente, rasa.

Em alguns romances, como esperamos haver afirmado, Hélia Correia recorre ao biografismo com a finalidade de moldar a narrativa, contudo, a noção de “verdade” referente à personagem biografada tem sua vida empírica deslocada a um plano menos importante na construção do texto. Assim sendo, pode-se perceber como a autora portuguesa aproxima suas narrativas do cariz pós-modernista, na medida em que os acontecimentos históricos, tanto os de natureza supostamente pautados na vida do biografado, como em *Adoecer*, quanto os apresentados em *Lillias Fraser*, romance não biográfico, se valem de eventos marcantes e verticais no curso da história. Vale recordar, desse último, dois grandes episódios narrados: o terremoto responsável pela ruína de Lisboa em 1775 e a guerra entre Escócia e Inglaterra. Portanto, nesses romances, o elemento histórico desencadeia o insólito, cujas ramificações preenchem lacunas, reorganizam discursos e explicam à lupa de outra cosmogonia os eventos antes contados.

Realmente, é notável como o realismo maravilhoso na literatura da escritora portuguesa ocupa os espaços da narrativa histórica. A título de exemplo, convém retomar a descrição em *Lillias Fraser* da catástrofe natural que assolou a capital portuguesa no século XVIII, cuja ocorrência carece de narrativas oficiais e/ou registros documentais. Objeto de análise mais detalhada no Capítulo 3, o tremor sísmico acontece no romance logo após uma visão da personagem e, a partir disso, o elemento insólito permeará todo o relato dedicado ao terremoto, equilibrando, dessa forma, a falta de dados factuais, isto é, preenchendo ficcionalmente as gretas deixadas pela história. Ao lado de Hélia Correia, José Saramago também alia o romance histórico e o maravilhoso na estruturação de seus romances. Em poucas palavras, os dois autores empregam o artifício, nada inocente, de muitas vezes deixar vago, impalpável o referente documental, oficial e histórico.

Também no romance histórico, o leitor torna-se peça fundamental na construção da tessitura textual. Nesse sentido, Iser (1987) reflete sobre as estruturas usadas no romance histórico e no tipo de conhecimento prévio que o leitor possui ou tem à disposição. Em tese, o conhecimento histórico modifica o equilíbrio entre texto e leitor, ou seja, o *não-dito*, as entrelinhas do texto narrativo apenas podem ser reveladas no contato com seus leitores. Pertencente à área da estética da recepção, a relação texto-leitor integra a trajetória literária de Hélia Correia. Por isso, o conhecimento antecipado acerca da batalha de Culloden ou do contexto da Inquisição no qual Lillias estava inserida, ou ainda, conhecer o impacto que o terremoto ocorrido em Portugal exerceu no restante da Europa, são importantes para a realização de uma leitura mais efetiva do texto.

A estreia desse campo de estudo no ano de 1967 liga-se à Universidade Alemã de Constança (*Universität Konstanz*), sendo Hans Robert Jauss, Harald Weinrich e Wolfgang Iser seus fundadores. Paralelamente, a hermenêutica filosófica exerceu influência na estética da recepção, ampliando dessa forma os horizontes existentes entre texto-leitor. Importa notar que antes dessas perspectivas o texto era detentor de suas próprias leis estéticas, ou seja, era analisado sob seus aspectos imanentes. Em contrapartida, a estética da recepção considera o leitor e seu conhecimento de mundo na construção da leitura e interpretação literária, assim, este pode questionar, criticar, enfim, encarar o conteúdo como um texto paródico. Sob esse prisma, a ausência de conhecimento prévio acerca da história presente no romance lido pode gerar prejuízo de alguma natureza? E quanto ao contexto real maravilhoso, cujo contexto, muitas vezes, desencadeia o evento portentoso? Para Puga,

O romance histórico, enquanto subgênero híbrido, acarreta, desde a publicação da obra de Scott, problemáticas específicas ao nível da sua recepção e classificação. Num estudo sobre a estética da recepção e o romance histórico, Stein (1981: 213-231) revê a teoria iseriana da resposta estética, ou seja, do leitor perante os acontecimentos históricos e as estratégias narrativas de Scott, afirmando que a «moldura» *do romance histórico confere ao leitor a capacidade e a obrigação de julgar as ilusões e as escolhas das personagens, constituindo os conhecimentos históricos uma importante parte do processo, pois o leitor sabe, muitas vezes, o que aconteceu na acção histórica «real»*. (PUGA, 2012, p. 50-51). grifo nosso.

De fato, uma das consequências possíveis é o leitor entender qualquer desvio realizado no tecido ficcional como afastamento da extração histórica, originando críticas quanto ao procedimento narrativo. O “descumprimento” das expectativas do leitor esperançoso da proximidade com a suposta realidade pode acarretar leituras frágeis, incompletas, enviesadas ou que “relegue para segundo plano o estatuto predominantemente ficcional ou os exercícios de paródia e/ou de questionamento, quer da História quer da ficção histórica existentes no texto, como acontece sobretudo nos romances históricos modernistas e pós-modernos.” (PUGA, 2012, p. 51).

Obras como *Lillias Fraser* possuem a característica de oferecer histórias paralelas. Quanto ao romance português, vale notar as narrativas sobre a gélida Escócia de 1999, apresentada pela voz autoral, e do ano de 1746, delineada por meio dos acontecimentos vividos pela pequena escocesa de olhos cor de mel. Tal propriedade narrativa é considerada por Linda Hutcheon (1991) como pós-moderna. Seguindo esse raciocínio, muitos teóricos consideram

inadequado esperar que o romance histórico tenha a obrigatoriedade de reconstruir fidedignamente os eventos e fatos ancorados na realidade empírica.

Escritores como Hélia Correia, Lúcia Jorge, João Melo ou José Saramago, apenas para citar alguns expoentes pertencentes à literatura portuguesa, ficcionalizam pontos históricos e/ou personalidades importantes, oferecendo leituras plausíveis, próximas do verificável. Convém observar que tais escritores não são fiéis aos acontecimentos porque isto não é sequer uma proposta para suas narrativas. Um exemplo interessante, justamente por sua verticalidade, é a ficcionalização de Jesus Cristo realizada por Saramago. Nessa produção, o Nobel português elege um personagem sobremaneira conhecido – seja como personalidade ou mito – e preenche a narrativa de interstícios insólitos, assim, a história da vida de Jesus se desdobra em enredos distintos do original. Contudo, não seria esse recurso uma provocação? Podemos entender o enredo criado por Saramago como a afirmação de que a própria noção de realidade empírica aceita na narrativa da vida de Jesus não passa de uma elaboração ficcional, tão ficcional quanto a que ele nos oferece. É de conhecimento geral que muitos leitores conscientes da versão judaico cristã se sentiram confusos e até indignados com o enredo do escritor português. Buscando iluminar esse tipo de literatura, Durand afirma:

Toda a narrativa, incluindo a histórica, inscreve-se um contexto imaginário específico. A história, mesmo que escrita por Jacques Le Goff, é em primeiro lugar tributária dos intertextos imaginários, dos estilos de época, das ideologias, dos mitos privilegiados deste ou daquele momento cultural. Assim, tanto aquilo que “liga Homero a Mallarmé” – recordando a bela frase de Malraux – como o que liga os poetas quer os mitos imemoriais quer às “Histórias de Tucídides, Plutarco, Bossuet, Michelet, Burckhardt ou Braudel, são o mesmo nó, a mesma techedura do imaginário humano que faz com que todos os homens, semper et ubique, se “compreendam”. (DURAND, 1998, p. 196). grifo nosso.

A temática histórica que privilegia aspectos relacionados à religião ou personalidades religiosas, tais como as passagens relacionadas ao padre Malarguida, à batalha de Culloden, cujo objetivo era restituir o trono ao príncipe Stuart – como Deus manda, por este ser cristão – ou à construção do convento de Mafra, apenas para mencionar alguns exemplos de *Lillias Fraser*, evidencia-se marca recorrente na literatura ocidental, em especial, nas produções literárias portuguesas. Com efeito, é interessante como tal temática está presente em muitos países e em diferentes escritores de distintos períodos de modo a discutir os eventos narrados. Nessa linha, escritas sobre episódios de *Lillias Fraser*, como o da Inquisição, oferecem pontos de vista dotados de leituras paródicas para abordar o discurso de um religioso e a subsequente

perseguição religiosa, a construção de um convento por onde a protagonista passa, um terremoto capaz de destruir uma cidade extremamente católica, assim por diante. Outro aspecto ligado a religião que geralmente é pouco abordado pela crítica, é o fato de a Escócia, no contexto da batalha de Culloden, tentar voltar a suas bases católicas, uma vez que a religião havia sido proibida no passado. A estética pós-modernista fomentou esse tipo de narrativa, de caráter combativo, que questiona os modelos tradicionais. No entanto, a esse respeito, Linda Hutcheon, chama atenção para o caráter do fenômeno ser extremamente contraditório e subverter os conceitos instalados, além de notar a ausência do pós-modernismo no contexto do terceiro mundo.

Nesse sentido, Severo Sarduy (1979) não tratará como pós-moderno, mas sim, como neobarroco os fenômenos dentro da cultura hispânica, visto que, para o poeta e crítico cubano o próprio conceito de modernismo carrega um sentido distinto nestas sociedades. Nesse ponto, importa considerar as diferenças culturais e econômicas entre o primeiro e o terceiro mundo, pois tais perspectivas reverberam nas representações textuais por serem “deliberadamente históricos e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20); o resultado é uma crítica irônica da sociedade e do passado e, por vezes, satírica e ácida, como no caso de muitos autores que privilegiam no gênero romance a metaficção historiográfica. Sobre esse artifício literário, Puga ressalta: “A metaficção, a auto-reflexividade e o diálogo com o leitor, visam chamar a atenção para o carácter primordialmente ficcional do romance histórico e para a impossibilidade da representação (mimética) da realidade.” (PUGA, 2012, p.69). Vale notar que a impossibilidade de representação mimética abre caminho para expressão de vozes excêntricas, como acontece no romance *Lillias Fraser*.

Ao retratar a vida de Elizabeth Siddal em *Adoecer*, ou o desastre sísmico ocorrido em Portugal, no *Lillias Fraser*, Hélia Correia retira do silêncio vozes de pessoas que ocupam posições marginais na sociedade. No primeiro caso, parece demonstrar como a poeta foi uma minoria, em meio aos pré-rafaelitas, assim, demonstra também como o cânone é construído fundamentalmente por homens. Em seguida, coloca em evidência a história de uma mulher em meio a acontecimentos que desconsideraram o feminino. A autora parece ter o projeto de retirar da margem personagens femininas, no entanto, Anne, de *Lillias Fraser*, estabelece um contraponto a essa ideiação, pois, embora rica e inicialmente inserida num contexto eminentemente masculino, a guerra, é recolhida desse ambiente por uma orda de homens fardados e entregue à sogra, logo, restituída ao “seu lugar”: a casa. Portanto, a autora portuguesa exerce um trabalho fortemente pautado na proposta de denunciar situações vividas pela mulher, com isto, procura valorizar o feminino.

4. Reflexão irônica da história no romance de Hélia Correia

Desde o surgimento do romance histórico ao molde scottiano, isto é, da narrativa com tendências voltadas fundamentalmente para o fatual, ou seu simulacro, muita coisa mudou no modo de arquitetar o texto. Na América latina, uma versão do subgênero com viés menos clássico, portanto, inovador ganha espaço com o aparecimento de obras como *O reino deste mundo* (1949), *O século das luzes* (1962), e *Concerto barroco* (1974), do cubano Alejo Carpentier, ou ainda *Eu, o supremo* (1974), do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos. A partir desses pontos, um novo tipo de romance histórico seria fortemente cultivado. Muitas dessas obras vinculam-se aos estilos neobarroco ou pós-modernismo, movimentos cunhados por Sarduy (1979) e Hutcheon (1991), respectivamente, como citamos acima.

Em Portugal, por sua vez, o romance histórico deixa de ser tradicional, scottiano/dumasiano, para ser paródico e gozar de inovações com Eça de Queirós em *A Ilustre Casa de Ramires* (1900). Entretanto, vale ressaltar a percepção de Manuel Pinheiro Chagas, conforme esclarecido por Puga:

Em 1890, Manuel Pinheiro Chagas (*A Jóia do Vice-Rei*, s. d.: 5) afirma que o romance histórico scottiano ou dumasiano está ultrapassado, pois a ideia de encarar a História como pano de fundo do texto (sendo as cenas fruto da criação literária do autor) apresenta inconvenientes ao fundir «a mentira com a verdade», uma vez que o Portugal do final do século XIX anseia por «exactidão», acentuando-se a problemática da realidade ou fidedignidade histórica *versus* ficção, temática recorrente no âmbito da recepção do romance histórico (PUGA, 2012, p.63-64).

A questão da fidedignidade aos fatos empíricos deixa de ser uma preocupação para obras contemporâneas como *Lillias Fraser* (2015), *Adoecer* (2015), *El mundo alucinante* (2012), *História do cerco de Lisboa* (1989), *O beijo da mulher aranha* (2003), entre outras tantas. Tanto na literatura quanto na teoria ou mesmo na narrativa de cunho histórico, as ideias postas em prática pela metaficção historiográfica deixaram marcas profundas, modificando o modo como o objeto é tratado, ou seja, este tem sido a base para refletir e (re)elaborar conteúdos do passado. Na contemporaneidade, literatura, teoria e história são vistas sob nova luz, isto é, como criações humanas que privilegiam a metaficção. Tal tratamento, da não fidelidade com a verdade, rendeu à poética pós-moderna e, por extensão, à metaficção historiográfica, o título de polêmica e contraditória, justamente por atuar conforme os contratos vigentes com a finalidade de, desse ponto privilegiado, desafiar a realidade aceita. Nesse contexto, Marcia Gobbi, ao tratar da ficção

de Saramago e de Mário de Carvalho, pondera que os autores embaralham “premeditadamente registro histórico e tradição oral, memória, invenção e imagens cristalizadas, tudo isso amalgamado em ficções que questionam a representação: o modo como se constrói a verdade das coisas. (GOBBI, 2011, p. 65).

Mesmo no *História do cerco de Lisboa* (1989), Saramago não despreza acontecimentos históricos factuais, sendo em alguns momentos quase literal com os feitos pretéritos. Esse fator faz com que indaguemos acerca do *Lillias Fraser*, pois, embora a narrativa de Correia coadune-se à tradição literária e à crítica que privilegia lançar reflexões analíticas e irônicas sobre o passado, haveria algo literal no *Lillias*? A saber, ainda que a batalha de Culloden ou o terremoto de Lisboa sejam circunscritos na narrativa no momento histórico correspondente de cada um desses eventos, a história narrada é permeada pela subjetividade e tecida com camadas de ironia e sarcasmo. Ainda assim, eventos como a fuga do príncipe Bonnie é literal: as narrativas históricas expõem que após sofrer a esmagadora derrota em Culloden, Bonnie encontra-se perseguido e é levado a fugir dos ingleses vestido de mulher, sua evasão ocorre à bordo de uma embarcação que o retira do país. O material *a priori* narrado com sarcasmo ou parodicamente é, na verdade, o mais fiel possível à informação sobre a fuga do príncipe que contestava o trono. O emprego da comicidade aproxima o objeto narrado do deboche, isso quebra as relações hierárquicas. De acordo com Mikhail Bakhtin:

É justamente o riso que destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento axiológico. Um objeto não pode ser cômico em uma imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico [...] o riso tem extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, duvidar dele, penetrar nas suas entranhas, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre. O riso é um fator essencial à criação desta premissa de intrepidez, sem a qual não seria possível a compreensão realística do mundo. (BAKHTIN, 1988, p. 413-414).

A respeito do episódio acima mencionado, a história oficial conta que o príncipe se evadiu da Escócia travestido, a citação acima, coloca em primeiro plano a informação de que os americanos de origem escocesa procuram, séculos depois, por um pouco daquilo que lhes fora subtraído, ou seja, buscam sua própria História. Como podemos observar, embora pareça algum tipo de ficcionalização humorística, a passagem no *Lillias* segue *pari passo* o discurso

oficial, ou ao menos mantém-se fiel aos acontecimentos conhecidos *como* passado. Seria um artifício da autora, um modo de subversão narrativa, ou seja, recontar, reestruturar, reler o passado hegemônico oferecendo interpretações outras e, ao mesmo tempo, narrar fielmente um evento que, por si só, beira o chiste. Que efeitos de sentido a escritora cria com sua técnica? Que significações podemos extrair daí? Buscando caracterizar a intertextualidade presente nesse movimento, Gobbi afirma que esta revela-se no

diálogo temporal entre uma ficção contemporânea que toma como tema um determinado passado histórico –, podemos fazer a análise derivar justamente para a questão da perspectiva histórica, (...) como determinante do romance (histórico) enquanto gênero. Essa noção é combatida pelo ponto de vista das teorias da pós-modernidade, que questiona o seu princípio de um passado explicativo do presente como um argumento ontológico: o que é que conhecemos (ou que posamos conhecer) do passado, e como este conhecimento se dá? Pode-se então pensar que as raízes de determinados cometimentos e comportamentos contemporâneos, ou de certa ideologia nacional, estejam fincadas em um passado que nem ao certo sabemos se é o passado? (GOBBI, 2011, p. 72).

Nesse caminho, o passado revela-se apenas um discurso, uma construção realizada pelo poder estabelecido. Desse modo, a problematização capaz de ser erigida por meio de um gênero narrativo é relevante, pois no caso de *Lillias Fraser*, por exemplo, o romance dá voz aos vencidos, aos esquecidos, aos marginalizados. Tanto Lillias quanto muitos outros personagens do romance pertencem à classe social negligenciada pela narrativa histórica. O efeito de sentido erigido ou um dos sentidos possíveis é que o passado histórico deve ser entendido como uma perspectiva. Hélia Correia chama a atenção, ainda, para o fato de a mulher quase nunca formar parte da narrativa hegemônica denominada como História.

O romance apresenta sua constituição metaficcional e auto-reflexiva já no começo do texto da autora portuguesa, ou seja, no segundo capítulo, a voz que irrompe divulgando a notícia sobre o território, bem como do evento narrado no capítulo primeiro, parece ter um viés explicativo. Nesse momento, a referida voz, esse curioso tipo de narrador, informa como o pai de Lillias, Tom Fraser, fora morto e ela se salvara da carnificina. O capítulo também data os eventos de 1746 e circunscreve o espaço (Escócia) para abrir o subsequente capítulo da seguinte forma:

Estive no campo de batalha de Culloden em 1999, a meio de abril, um dia após as comemorações (...). Velhos americanos percorriam toda a extensão assinalada, procurando marcas de clã de onde pensavam descender. Estavam

dispostos a fantasiar, a pagar qualquer preço por um pouco de História, que é aquilo que lhes falta (CORREIA, 2015, p. 154).

Após Culloden, muitos escoceses evadiram-se para o continente americano devido à implacável perseguição inglesa. Como se sabe, a multiplicidade focal no texto narrativo amplia as possibilidades de pontos de vista no tratamento da história, em Correia, a exemplo desse episódio, a voz que emerge como se fosse dela própria focaliza no contexto presente de um local e tempo *a priori* ligados ao passado, isto é, a Escócia em 1746. Contudo, a ação salta no capítulo dois para o mesmo espaço, contudo no presente histórico desta curiosa voz autoral, no ano de 1999, dia das comemorações históricas concernentes aos eventos narrados no capítulo primeiro, apontando para o caráter ilusório das narrativas oficiais. Neste sentido, vale recuperar o comentário ácido do narrador a respeito dos envolvidos na comemoração da batalha de Culloden: “Estavam dispostos a fantasiar, a pagar qualquer preço por um pouco de História, que é aquilo que lhes falta” (CORREIA, 2015, p. 154). Há muito de ironia no excerto, na intromissão da voz, pois os descendentes americanos buscam, por meio da re(encenação) da batalha de Culloden, resgatar vestígios de sua história, seus clãs. Isto é dito por esse narrador, por essa voz que tenta, por sua vez, construir uma versão da história.

Culloden foi uma batalha brutal e breve, rapidamente os escoceses foram derrotados pelo exército inglês que “fez a morte admirar-se” (CORREIA, 2015, p. 161). Para Puga:

A focalização múltipla em torno de um acontecimento e a negação de uma interpretação única, a favor da relatividade e da pluralidade de pontos de vista — temáticas associadas ao paradigma pós-moderno —, caracterizam *História do Cerco de Lisboa*, (...) as verdades têm inúmeras faces e «nenhuma pode ser definitiva», daí que inúmeros romances apresentem «alternativas» históricas que colocam a questão: e se X ou Y não tivesse acontecido ou se se tivesse passado ou sido historiografado de forma diferente, podendo ler-se em *O Bosque Harmonioso* (1988: 101) que de nada serve estudar a História se não conhecemos todos os dados, pois sem estes estaremos perante «pura fantasia». Logo, a História pode ser modificada: «produzir história passada para forçá-la a modificar-se, a tornar-se outra» (*ibidem*: 127), como a constrói Raimundo, o revisor em *História do Cerco de Lisboa* (*vide* Madrugá, 1998: 41-45), surgindo, assim, uma outra versão ficcional do passado histórico que ilustra irônica e parodisticamente o poder e o estatuto de quem escreve a História (PUGA, 2012, p. 70).

A ironia, a paródia e a acidez usadas por Correia para emaranhar a trama podem passar incólumes ao leitor desavisado sem, entretanto, comprometer profundamente o entendimento da fábula. Diferentemente de outros escritores contemporâneos, o uso da acidez em Hélia Correia acontece em muitos momentos de modo mais camuflado, tal recurso acarreta em pelo

menos duas reverberações. A primeira é a ocultação da intencionalidade em tratar um determinado fato histórico – previamente escolhido – assim, Correia produz camadas aparentemente despretensiosas de ironia e acidez, cujos movimentos originam espaços concêntricos de significação. Ou seja, erigem-se camadas de sentido semelhantes às de uma cebola, na qual uma pétala sobrepõe-se a outra mais profunda. A segunda liga-se ao leitor este, para além de possuir ou não conhecimento prévio da História à qual o texto remete, precisa adentrar atentamente às camadas de sentido para romper os significados mais evidentes.

O texto metaficcional possui como uma de suas características o caráter paradoxal de dar continuidade ou incorporar dados ao mesmo tempo em que desafia o conteúdo oficial por ele trabalhado. Nesse exercício, as convenções, gêneros e tradições são indagados podendo perder o estatuto canônico; a tradição é desafiada, posta em cheque. Seguindo esse raciocínio, inúmeros críticos relativizaram pressupostos aceitos e normatizados inferindo-lhes ataques teóricos e, muitas vezes, ultrapassaram o questionamento às narrativas de prestígio e acabaram alcançado os sistemas sociais. Neste sentido, Hutcheon chama atenção para a ofensiva realizada contra os pressupostos empíricos:

Já não constitui uma grande novidade o fato de que as narrativas-mestras do liberalismo burguês estão sofrendo ataques. Existe uma longa história referente a muitos desses ataques céticos contra o positivismo e o humanismo, e os atuais paladinos da teoria – Foucault, Derrida, Habermas, Vattimo, Baudrillard – seguem as pegadas de Nietzsche, Heidegger, Marx e Freud – para citar apenas alguns – em suas tentativas no sentido de desafiar os pressupostos empiricistas, racionalistas e humanistas de nossos sistemas culturais, inclusive os da ciência (...) esses desafios atuam, de forma típica, em termos visivelmente paradoxais, sabendo que se arrogar a autoridade epistemológica é ficar preso naquilo que tentam superar (HUTCHEON, 1991, p. 23).

A problematização da hegemonia burguesa e reposicionamento desta na periferia também levou para o centro narrativas tradicionalmente relegadas ao limbo como, por exemplo, as de autoria feminina. Com *Lillias Fraser*, a escritora trabalha a questão da mulher culturalmente subjugada e sistematicamente silenciada pelas inúmeras instituições com as quais interage, tais como a igreja, a família, a guerra (no caso do *Lillias*), o homem, enfim, a sociedade de modo geral. Esse tipo de narrativa conquistou espaço sobretudo por conta de movimentos identitários, como esclarece Hutcheon: “Os pensamentos negro e feminista nos demonstraram como é possível fazer com que a teoria saia da torre de marfim e entre no mundo maior da práxis social (...)” (1991, p.35). Tais movimentos modificaram o *locus* da narrativa; anteriormente branca, masculina, heteronormativa e burguesa. Hélio Correia reconsidera, por

meio do viés histórico, os problemas presentes na vida social e individual relativos à mulher e ao papel feminino, demonstrando a corrupção das instituições que mantêm e subjugam a mulher à margem. A metaficção historiográfica valoriza, em contrapartida, justamente as margens. Em Portugal, muitos escritores cultivaram este tipo de narrativa, conforme listado Puga:

O Ano da Morte de Ricardo Reis (1984), *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, e *As Batalhas do Caia* (para uma aproximação destes dois romances à metaficção historiográfica pós-moderna, veja-se Marinho, 1999: 140-143, e sobre o romance histórico pós-moderno como história alternativa e subversiva, veja-se *ibidem*: 251-281). Como veremos mais adiante, as inovações no romance histórico português acumulam-se ao longo do século XX, por exemplo, na obra de José Saramago, que em *Levantado do Chão* (1980) representa a história das vítimas da exploração latifundiária no Alentejo nesse mesmo século, e na de Agustina Bessa-Luís, em *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), cujo narrador dialoga com as personagens (2012, p. 67).

Um traço em comum entre Saramago, Lúcia Jorge, João Melo, Hélia Correia e outros autores portugueses contemporâneos diz respeito ao fato de, para além da circunstância subversiva de seus romances, possuírem o elemento portentoso impulsionado pela narrativa histórica. As inovações e transgressões do romance histórico são abundantes, a metaficção e a auto reflexividade nos autores mencionados consideram, como esperamos ter demonstrado, a figura do leitor de modo reiterado no processo, evidenciando assim a natureza marcadamente ficcional do texto histórico.

Em síntese, acreditamos ter pontuado o fato de o subgênero histórico se ligar ao elemento insólito na criação do romance em Portugal, sobretudo Hélia Correia, autora que emprega ocorrências empíricas de natureza fatural para verticalizar seus textos portentosos. A escritora, em *Lillias Fraser*, erige um romance de cariz histórico, vale-se de elementos do passado, contudo, Correia, bem como alguns de seus coetâneos, oferece outro tipo de tratamento ao material trabalhado, isto é, desvencilha-se do elemento fatural e narra com base nas lacunas históricas, prefere esses espaços vazios. Nos locais onde existem vazios e brechas, encontra possibilidades narrativas e, de tal modo, exalta as personagens marginalizadas ao contar suas histórias de forma plausíveis. Para isso, emprega uma voz ácida, aproximando da metaficção historiográfica, de modo que, como aponta Hutcheon, a “(...) ironia e a paródia encontram-se, por vezes, associadas à metaficção, sobretudo no romance histórico pós-moderno” (1991, p. 73).

(...) a intertextualidade marca também presença no subgênero através da utilização ou da evocação, nem sempre assinalada, de outros textos e temas

literários, quer em epígrafe quer no corpo do texto, como, por exemplo, Inês de Castro [Memórias de Inês de Castro (1990), de António Cândido Franco], a figura histórica mais representada no romance histórico português (Marinho, 1999: 306; vide Sousa, 1984 e 1987), e D. Sebastião e *Os Lusíadas* (Além do Maar). *O histórico interage ainda com o mítico, o maravilhoso e o inverossímil, enquanto figuras históricas comunicam com personagens míticas e/ou literárias*, como Helena de Tróia ou Fausto, estratégias que, mais uma vez, remetem para a dimensão ficcional em romances como *As Terras do Risco* (1994), de Agustina Bessa-Luís, *O Bosque Harmonioso*, *Memorial do Convento* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. (PUGA, 2012, p. 78-79, grifo nosso).

Se, como lemos no comentário acima, o histórico interage com o mítico, o maravilhoso, o inverossímil, podemos afirmar que Hélia Correia explora sobremaneira tais possibilidades, visto que, a criadora da personagem Lillias trabalha com um forte desenvolvimento de temas míticos em seus escritos, conforme demonstraremos no capítulo subsequente.

O elemento narrado, que possuía um cunho insólito, modificou a natureza na forma de ocorrência em narrativas de autores contemporâneos, isto é, a princípio o histórico e o insólito se ligavam de maneira a produzir textos que mascaravam fatores censurados da historicidade, por meio do realismo maravilhoso, do elemento portentoso. Após a queda de regimes ditatoriais como o salazarismo, no caso de Portugal, finalizado com a Revolução dos Cravos (abril de 1975), a própria vida em si, do sujeito inserido na sociedade, passou por câmbios significativos, o medo deu lugar à liberdade de expressão e a criatividade literária passou a apresentar essa mudança.

Textos como o *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), responsáveis por mascarar a crítica política por meio de disfarces, já não careciam ser erigidos de tal maneira, logo, a liberdade de expressão favoreceu o desenvolvimento de um novo tipo de narrativa. Nesse sentido, a escrita de um romance histórico próximo a procedimentos pós modernistas ganha terreno. Nesse campo, surge *O dia dos prodígios* (1995), de Lídia Jorge, que trata os eventos históricos sob perspectiva e técnicas diferentes. O texto emprega o histórico e insólito a fim de produzir um romance realista maravilhoso permeado de sarcasmo e ironia; nele, o fim da ditadura passa incólume no pequeno vilarejo Vilamaninhos no Algarve. O arcaico povoado, alegoria de Portugal, não compreende o significado da Revolução ou da mensagem representada por esta. Esse ambiente rural e arcaico é valorizado também por Correia, cuja literatura reúne diversas obras com ambientes não citadinos. De fato, o interstício entre o histórico e o insólito é empregado por muitos escritores de língua portuguesa.

Miguel Real, ao pesquisar acerca dos principais escritores portugueses dos anos 1950 até 2010 no livro *O romance português contemporâneo* (2012), ressalta a relação estabelecida

entre personagens literárias e mitológicas com personalidades históricas, como ocorre em *Memorial do Convento* (2012) e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1988), ambos de José Saramago. Em *Memorial do Convento*, o Nobel de literatura narra a respeito da edificação do convento de Mafra, promessa feita pelo então Rei – fato em si, irônico – que desejava ter herdeiros. No romance de cenário histórico, personagens fundamentadas na realidade empírica e personalidades importantes se entrecruzam criando uma (H)istória real maravilhosa: “Era uma vez um rei que fez promessa de levantar um convento em Mafra. Era uma vez a gente que construiu esse convento. Era uma vez um soldado maneta e uma mulher que tinha poderes. Era uma vez um padre que queria voar e morreu doido. Era uma vez.” (SARAMAGO, 2012). O excerto extraído da contracapa do romance coloca em evidência o ponto do qual se apropria a ficção, ou seja, a existência de alguns personagens como o rei, o padre Bartolomeu, uma suposta bruxa perseguida pela inquisição Maria Pedegache/Blimunda, mesclado com a estrutura textual – “Era uma vez” – própria das histórias infantis que primam pelo universo da fantasia e do faz de conta, colocam em primeiro plano o teor metaficcional do romance.

Esse aspecto construtivo da narrativa está presente em muitos outros autores portugueses. No caso de Hélia Correia, o mesmo recurso é empregado, isto é, ao narrar eventos históricos ou tratar de personagens extraídos da realidade empírica, como Elizabeth Siddal, os Fraser, príncipe Stuart, os ficcionaliza não de modo a recontar uma história para corrigi-la ou entreabrir o caminho para uma verdade ocultada pela sociedade hegemônica. Na realidade, Correia escreve romances integrados pela crítica na categoria “romance histórico” ou “metaficção historiográfica” sem a necessidade de corrigir ou recontar, mas sim fazendo com que o extraordinário irrompa no seio do ordinário, utilizando o maravilhoso de maneira a fazer saltar deste a história e assim a narrativa, como a visão de Lillias sobre a guerra ou acerca do terremoto.

No romance *Lillias Fraser*, o material histórico vem à luz muitas vezes por meio de prolepses, em uma espécie de dom antecipatório do narrador, que antecipa os eventos na narrativa: “Os seus pequenos pés irão batendo ao mesmo tempo contra o peito da família, e aqueles que a amam já estarão sangrando na pena de a buscar, tão esfacelados pelas neves da encosta que hão-de gritar, pedindo seu perdão.” (2015, p. 152). Outra antecipação ocorre na seguinte passagem: “Seria na viagem de regresso que Frances Connelly se afogaria, por se deixar cair da amurada, a um sacão mais perverso do mar. Isso, porém, ninguém sabia ainda, e aqueles dias de navegação pareceram tão propícios (...)” (2015, p. 196). De acordo com Paulo Nóbrega (2013), “esses saltos temporais não remetem apenas para a história narrada, mas inclusive para conhecimentos externos à narrativa, como aqui: “Era um homem sensível, dado

às árvores, com especial paixão pelos salgueiros, como, depois, os pré-rafaelitas” (CORREIA, 2002, p. 161)” (2013, p. 146). Paralelamente, para Puga, a analepse possibilita a apresentação de diferentes formas de observação, com isso, diversas possibilidades de narrar a história são geradas:

A representação da memória individual e colectiva como repositório da história e da tradição de uma comunidade ou zona geográfica permite ao narrador apresentar, através de um processo cumulativo de analepses, um mesmo episódio de diferentes ângulos de visão, explorando as possibilidades das representações literária e historiográfica em si, bem como da experiência temporal (...) (PUGA, 2012, p. 74).

As analepses, no entanto, são menos recorrentes no romance, visto que o grande propulsor do realismo maravilhoso em *Lillias Fraser* é o dom de antecipar a morte, a clarividência, a capacidade de prever o futuro, logo, aproxima-se mais da prolepse. Os saltos temporais ligam-se tanto às personagens e à previsão do futuro por elas realizadas quanto a dados exteriores à narrativa, ou seja, à informações pautadas na historiografia, como a paixão posterior por salgueiros desenvolvida pelos pré-rafaelitas, referência feita pelo narrador em *Lillias Fraser* ao futuro romance da autora: *Adoecer* (2015).

O realismo maravilhoso estrutura-se, portanto, de diversas formas, isto é, erige-se a partir da capacidade de prever a morte conferida à personagem – aliás, a relação do insólito com as personagens no realismo maravilhoso é bastante significativa – ou ainda por meio da escrita oriunda dos espaços, das lacunas históricas silenciadas pela narrativa hegemônica. Como mencionado anteriormente, como no caso do terremoto de Lisboa ou do medo sentido pelos soldados escoceses – episódios nunca narrados pelos meios canônicos dedicados a contar a história –, Hélia Correia extrai deste material invisível, da subjetividade, o conteúdo real maravilhoso para construir seu romance.

CAPÍTULO III

LILLIAS: UM ABALO MARAVILHOSO

O capítulo visa analisar o romance *Lillias Fraser* com base nos aspectos concernentes ao realismo maravilhoso, ou seja, ao modo como o insólito emerge das lacunas históricas, assim a metaficção historiográfica é empregada no texto como estrutura privilegiada para erigir situações que discutem o oxímoro: real *versus* maravilha, conforme arrolados nos capítulos primeiro e segundo. Nosso intuito é refletir acerca do modo como o insólito, no romance *Lillias Fraser*, surge das brechas deixadas pela narrativa histórica e sua complicada noção de verdade. A consequência desse mecanismo é, como pretendemos demonstrar, a revisão do papel da mulher no tecido histórico por meio da personagem Lillias, em outras palavras, Hélia Correia parece construir personagens femininos que saem do silenciamento relegado a sua condição marginal e, pouco a pouco, passam a uma condição de maior alteridade.

Tudo quanto não for vida, é literatura,
A história também.

José Saramago

La ficción es la vida que no fue, la que
quisiéramos que fuera, que no hubiera
sido o que volviera a ser.

Vargas Llosa

A história é uma ficção controlada.

Agustina Bessa-Luís

1. Realismo maravilhoso em Hélia Correia

O enredo do romance mais premiado de Hélia Correia, *Lillias Fraser*, narra a história de uma pequena órfã escocesa cuja família fora destruída na Batalha Culloden, ocorrida em 1746. Cronologicamente, a narrativa transcorre entre os anos de 1746 e 1762. Por pertencer ao

clã Fraser, Lillias será condenada a uma eterna errância cujo início ocorre ainda na infância e se estende por longos e penosos 16 anos, tempo no qual se desdobram os acontecimentos no romance. Na abertura do enredo, a criança é protegida por uma velha desconhecida e misteriosa, assim, a personagem acaba sendo poupada da chacina perpetrada pelas tropas inglesas. Em seguida, a protagonista é recolhida por uma castelã, ainda que a contragosto, líder da resistência escocesa, Lady Anne MacIntosh, que a recebe em sua casa. Desconfiada dos estranhos olhos dourados da menina, Eva MacIntosh, sogra de Anne, consegue afastar Lillias da família, até esta ir para o exílio, que terá como destino Portugal às vésperas do terremoto de 1755. Mais uma vez, por conta de seus olhos amarelos e de seu temperamento arredio, a menina se vê obrigada a deixar a casa portuguesa, espécie de pensionato onde residia, e é entregue à Sórora Theresa, com quem viverá por um tempo em um convento de Lisboa, um monastério inglês.

Após a dolorosa morte da freira, Lillias, por meio de seu dom adivinhatório, pressente a tragédia que destruirá a cidade e foge na direção de Mafra, livrando-se da morte. No trajeto, conhece Cilícia, e com ela dividiu a experiência da invasão do Convento de Mafra, abandonado depois da tragédia por nobres e rei. De volta a Lisboa vive, ao lado de Cilícia, o momento de reconstrução da cidade, até se apaixonar pelo filho da nova amiga, Jayme Mendões. Abandonada mais uma vez, agora pelo pretendido, Lillias seguirá com Cilícia em busca de notícias de Jayme.

Surpreendidas na fronteira com Espanha pela Guerra dos Sete Anos, as duas se separam. Lillias torna-se amante de Francis McLean e, por fim, fica grávida do oficial escocês a serviço dos ingleses. Descoberto o seu verdadeiro nome, ou seja, Fraser, Lillias é expulsa uma vez mais, retornando a uma Lisboa inóspita. No caminho, encontra Blimunda, célebre personagem saramaguiana, e também dotada de poderes sobrenaturais, esta propõe ajudá-la em sua caminhada e com seu futuro filho.

A inserção de Blimunda em *Lillias Fraser* nos induz a pensar sobre algumas instâncias, uma delas é a da personagem e o trato diferenciado conferido à categoria no gênero romance de modo geral e inclusive no *Lillias Fraser*. A respeito desse assunto, isto é, a interação entre personagens de diferentes obras e de distintos autores, Seymor Menton (1993) realiza reflexões úteis para nossa análise. Embora discuta a presença desse recurso em outras produções, o teórico lança reflexões sobre o trânsito entre personagens de maneira ampla, por isso mesmo, facilmente estendidas a quaisquer obras:

La manera prosaica o poco enfática con que *Borges incorpora las figuras literarias de Martín Fierro en la realidad de sus propios cuentos* también es

un rasgo netamente mágicorrealista y se parece a la *incorporación en Cien años de soledad de personajes de novelas ajenas*: Víctor Hugues (*El siglo de las luces* Alejo Carpentier) Artemio Cruz y Lorenzo Gavilán (*La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes) y Rocamadour (*Rayuela* de Cortázar). (MENTON, 2003, p. 46, grifos nossos).¹³

Personagens cuja característica seja transitar entre livros é um fenômeno mais raro do que a citação de Menton faz parecer. Esse intertexto entre universos ficcionais fora considerado e explorado por autores hispano-americanos que escreveram no período denominado *Boom*. Como aponta o teórico, o escritor argentino Jorge Luis Borges incorpora de forma prosaica, trivial e pouco enfática figuras literárias de *Martin Fierro* (1995) na realidade de seus próprios contos. Borges desenvolveu de modo considerável tal categoria:

La conversión del traidor irlandés Fergus Kilpatrik en héroe martirizado, conversión llevada a cabo por los colegas de Kilpatrik, no sólo reafirma el concepto junguiano y borgesiano de la unidad del ser humano sino que también cuestiona seriamente el concepto de la verdad historia. El hecho de que el asesino de Kilpatrik sea ejecutado por sus compañeros según los modelos sugeridos por las piezas shakespearianas *Julio César* y *Macbeth*, demuestra la opinión de Borges de que la vida es en verdad un laberinto: “*Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficiente pasmoso, que la historia copie la literatura es inconcebible*” (133). (MENTON, 2003, p. 48).¹⁴

Na realidade, a consideração de Borges acerca de personagens que transitam entre ficções é no mínimo irônica, pois o autor jogou bastante com esse recurso. Além dos exemplos mencionados na citação acima, temos o célebre texto *Pierre Menard, autor del Quijote* (1944), isso nos leva ao já referido *link* com José Saramago. Ambos inserem personagens de outras tramas de maneira a simular determinada naturalização.

Segundo Borges: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficiente pasmoso, que la historia copie la literatura es inconcebible”. Retomamos a citação para discutirmos melhor a questão entorno da problematização da história via texto literário. Esse

¹³ A maneira prosaica ou não enfática como Borges incorpora as figuras literárias de *Martin Fierro* à realidade de seus próprios contos também é uma característica claramente mágico realista e é semelhante à incorporação em *Cem anos de solidão* de personagens de romances de outras pessoas: Víctor Hugues (*O século de luzes*, de Alejo Carpentier) Artemio Cruz e Lorenzo Gavilán (*A Morte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes) e Rocamadour (*O jogo da Amarelinha* de Cortázar). (MENTON, 2003, p. 46, grifos nossos).

¹⁴ A conversão do traidor irlandês Fergus Kilpatrik em herói martirizado, conversão realizada pelos colegas de Kilpatrik, não só reafirma o conceito junguiano e borgesiano da unidade do ser humano, mas também questiona seriamente o conceito da verdade da história. O fato de o assassino de Kilpatrik ser executado por seus companheiros de acordo com os modelos sugeridos pelas peças shakespearianas *Julio César* e *Macbeth*, demonstra a opinião de Borges de que a vida é um verdadeiro labirinto: “que a história tenha copiado a história já era suficientemente pasmoso, que a literatura copie a literatura é inconcebível. (MENTON, 2003, p. 48).

assunto ganhou forte influxo em muitos países. Nesse percurso, importa ressaltar que o tratamento do tema, ou seja, a história como representação realista dos eventos narrados, passou por profundas modificações. O molde scottiano, por exemplo, como já exposto anteriormente, perde terreno para dar lugar a uma escrita menos fidedigna à realidade empírica e mais voltada à metaficção, assim, a ficção historiográfica problematiza, por meio da literatura, a si própria. Nesse sentido, a narrativa adquire contorno questionador e desconfiado, isso com o intuito de derrubar toda e qualquer certeza para enfim oferecer espaço à “possibilidade”.

A escritora lisboeta, em inúmeras entrevistas, afirma não haver sido sua finalidade escrever um romance histórico, inclusive *Lillias*, enquanto personagem, teria emergido primeiro, antes do enredo do romance propriamente dito. De fato, a personagem é o traço mais marcante na obra aqui analisada, não obstante, o tecido histórico permeie a narrativa, como vimos observando, sendo essa construída de forma não linear, mas sim perpassada pela subjetividade do olhar de *Lillias* – menina/mulher – frente aos eventos.

Outro acontecimento muito importante no texto liga-se ao realismo maravilhoso como recurso estruturador da personagem. O componente mais inequívoco do portentoso em *Lillias Fraser*, sem dúvida, refere-se ao poder de antecipar a morte atribuído à personagem principal, contudo, os desdobramentos do realismo maravilhoso ultrapassam esse primeiro elemento ao se instaurar na urdidura da narrativa.

O fato de *Lillias* caminhar pela história sem falar do enredo por si mesma é um fator que joga com a estética do realismo, estética essa que prioriza o elemento documental, contudo, aqui o insólito, o mágico impera: “(...) levantou-se em silêncio de enxergão, fechou a trouxa e foi dormir para o jardim, sem avisar ninguém daquilo que iria passar-se mais à frente, de manhã. Pensou que, se falasse, criaria um estado tal de confusão que os acidentes começariam a acontecer antes (...)” (CORREIA, 2015, p. 151). Muitas personagens, sobretudo mulheres, são singularmente fortes em Hélia Correia, justamente por estarem em condição marginal, como Irene em *Montedemo* (2015), ou por serem consideradas bruxas ou loucas, temáticas caras à Correia. Além de *Lillias*, Maria Emília, de *O número dos vivos* (1997), chega ao extremo de eliminar completamente o verbo, a língua, mas não a comunicação. Romances dedicados ao tratamento de períodos distantes no tempo, ambos parecem parodiar a condição da mulher, isto é, colocar em evidência problemas da sociedade patriarcal, portanto, atemporais. É como se a voz fosse negada ou arrancada do fundo da alma da mulher. Indispensável, essa questão será abordada de modo detalhado mais adiante.

No que concerne a estrutura, *Lillias Fraser* divide-se em três partes, sendo a primeira ambientada em 1746, quando a personagem ainda criança na Escócia perde toda sua família; a

segunda pode ser considerada a viagem para Portugal em 1751 e a terceira ocorre em 1762 com Lillias grávida, na fronteira entre Portugal e Espanha. No decorrer desse tempo, Lillias desenvolve-se, porém, devido a sua impossibilidade de comunicação, uma vez que não fala com as pessoas, que não procuram, pois têm medo da mulher/bruxa de olhos dourados, a personagem chega à vida adulta sem deixar de ser criança, porque jamais alguém lhe ensinara absolutamente nada. Apenas a nunca falar. Por outro lado, e contraditoriamente, a protagonista não vivencia as experiências próprias de uma criança, já que a infância lhe fora arrebatada pelas mãos da tragédia.

Pensar um romance de tão grande fôlego e, ao mesmo tempo, rico em temas e na sua construção como o *Lillias Fraser*, não poderia ser simples; temos assim, alguns desdobramentos importantes para considerar. A saber, os dons proféticos da protagonista são determinantes na manutenção da sua vida: “Lillias salvou-se da carnificina porque, seis horas antes da batalha, viu o pai morto, como realmente ele haveria de morrer mais tarde” (CORREIA, 2015, p. 151). Essas são as primeiras palavras do romance, além de tomar a atenção do leitor de súbito e com brutalidade, insere um problema, isto é, o insólito presente em *Lillias Fraser* é de que natureza? Fantástico, neo fantástico, real maravilhoso, pertence ao realismo mágico, à fantasia?

Na literatura portuguesa contemporânea, a temática do insólito aparece em muitos escritores, tais como Alexandre Herculano, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, José Gomes Ferreira, José Régio, Jorge de Sena, José Saramago, Lídia Jorge, Gonçalo Tavares, José Luís Peixoto, João Melo, dentre tantos outros. Não apenas em Portugal, mas em diversas partes do mundo, diversos acadêmicos dedicam-se à questão. Como ocorreu na América, alguns desses trabalhos, dispersos pelo globo, aproximam-se quando colocam escritores dramaticamente distintos dentro de uma mesma estrutura do insólito.

Quanto aos aspectos formais, já referidos e participantes das correntes do insólito, o fantástico, diferente do real maravilhoso, deve manter o efeito assombroso. Logo, embora fantástico e real maravilhoso compartilhem traços comuns, sobretudo temáticos, o abismo distanciador existente entre ambos é, pois, a vacilação que emerge diante da ocasião narrada. Portanto, se a dúvida se desfaz, o fantástico também. O gênero conto é o mais propício na consolidação do fantástico, isto por sua brevidade, ou seja, por sua condensação, a vacilação torna-se mais sustentável que no romance. Destarte, Irlemar Chiampi pondera:

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio,

medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente a interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em uma ótica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem, isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de decifração do leitor (CHIAMPI, 2012, p. 59).

Em *Lillias Fraser*, não há projeção de diferentes realidades prováveis, mas sim de ocorrências totalmente improváveis de explicação, contudo, inexistem medo e/ou terror. Vale mencionar o sucesso de qualquer coisa grotesca, suscitada pela crueza da vida de Lillias, este grotesco está alojado inteiramente na realidade cuja relação de causalidade se ancora na própria diégese. A abertura da narrativa com Lillias salvando-se da carnificina, como citado acima, explicita a primeira mostra de que a morte, o horror e o grotesco se farão presentes.

O natural e o sobrenatural no realismo maravilhoso ocorrem sem causar nenhum espanto ou dúvida – diferentemente do ocorrido em gêneros análogos –, a relação causa/efeito à qual a tradição literária está acostumada, dentro de uma narrativa realista maravilhosa permanece ausente, logo, toda sorte de eventos é passível de advir. As relações de causalidade erigem-se de outra forma: nesse tipo de texto “o regime causal do realismo maravilhoso é ditado pela *descontinuidade entre causa e efeito* (no espaço, no tempo, na ordem de grandeza)” (CHIAMPI, 2012, p. 60). Importa notar ainda que, do ponto de vista da diégese, o fantástico estabelece relações mais instantâneas, lacônicas, possivelmente pela própria brevidade do gênero conto.

Seymour Menton (1998) examina, detalhadamente, a dificuldade apresentada por alguns textos com relação a tentativas de uma vinculação exclusivista a este ou aquele gênero. O crítico em suas considerações acerca do escritor porteño – Borges – convida-nos a perceber como o autor não cabe exclusivamente dentro da etiqueta do fantástico, assim há que se tomar cuidado ao ler e analisar, não apenas a literatura erigida por Borges (da qual Menton se vale para tratar do aspecto estruturador do fantástico), mas qualquer obra literária perpassada pelo insólito. Tal fato explica, conforme indicado acima, a abundância de trabalhos de pesquisa contemporâneos dedicados a ler obras atuais à luz do realismo mágico, mais por não se enquadrarem nas categorias do fantástico do que por outras razões. Como argumento, segue analisando o autor de *Pierre Menard, autor del Quijote*: “Otros conceptos mágicorrealistas típicos de Borges que se encuentran en “*El jardín de los senderos que se bifurcan*” son la coexistencia simultánea del

pasado, el presente y el futuro” (2003, p.45)¹⁵. Assim como Borges não deve ser considerado unicamente fantástico, parece mais adequado reconhecer *Lillias Fraser* como sendo um texto realista maravilhoso. Nesse romance, os eventos portentosos começam “pelos finais de outubro”, quando

Lillias via a construção da casa a desfazer-se. Era a primeira vez que adivinhava o desastre nas pedras, nas paredes. Acordava de noite, ouvindo o inferno a não caber em si, arrebentar, exatamente como percebia quando um tumor buscava uma saída. O chão rosnava. Em breve mostraria as grandes fauces de carvão. E, do seu dorso em fogo, tudo aquilo que estava vivo e formava a cidade dos mortais seria arremessado no abismo (CORREIA, 2015, p. 209).

De maneira geral, não há dificuldades em aderir às explicações de grandes pesquisadores acerca do assunto e explicar/comparar com excertos da obra, entretanto, no *Lillias*, uma análise dessa natureza, simplista, desconsideraria fatores importantes. Requisitando leituras mais profundas, a coexistência de passado/presente/futuro (a não linearidade) e o desmantelamento das relações de causa/efeito tradicionais circunscrevem a estrutura do romance, o qual incluímos no rol do realismo maravilhoso. Essa classificação é orientada sobretudo pela sistematização operacionalizada por Chiampi (transcrita no primeiro capítulo desse trabalho), na qual a estudiosa distingue mágico e maravilhoso. Entretanto, as mesmas relações apontadas – temporalidade, linearidade e causalidade – emergem, além do realismo maravilhoso, da estruturação denominada metanarrativa historiográfica, ambos mantêm essas características em comum. Nesse caminho, uma das hipóteses suscitadas refere-se à possível existência de relações suficientemente sustentáveis entre metaficção historiográfica e a construção do realismo maravilhoso na obra de Hélia Correia, em especial, no romance objeto desse estudo.

Em *Lillias*, o narrador descreve o passado histórico a partir de uma ótica insólita. Nesse contexto, refletir sobre os mecanismos tanto temáticos quanto estruturadores do romance pode ser igualmente complementar, pois, além de possuir eventos insólitos relacionados à história, a narrativa não apresenta a esperada linearidade temporal, expediente responsável pela estruturação do texto e *sine qua non* para o texto historiográfico.

A narrativa segue elaborando diversos jogos de contraste, como acontece na retomada temporal a fim de explicar a rotina do convento antes do abalo sísmico, evidenciando dessa

¹⁵ Outros conceitos mágico realistas típicos de Borges encontrados em "*O jardim dos caminhos que se bifurcam*" são a coexistência simultânea do passado, do presente e do futuro

forma a oposição entre o antes e o agora. Também nessa passagem, acentua-se o jogo de sombra e luz, demarcando um dos traços estilísticos da própria religião. Fica clara a oposição entre a grandeza reafirmada pela memória e a pequenez das personagens no presente. Igualmente, fica latente a insignificância da história, visível pela destruição do convento e de parte de Lisboa pelo terremoto. É como se a memória ruísse junto com a história dos edifícios, em uma espécie de relação metonímica, de natureza semântica no romance. Assim, em meio à filigrana da narrativa, a ruína se estende por todas as relações e espaços, inclusive na vida da personagem que teve seu passado desfeito pelo tecido indiferente da vida, do presente e do cotidiano.

Como se sabe, questões relacionadas à historiografia tornaram-se pontos recorrentes na literatura portuguesa pós Revolução dos Cravos. A abordagem foi empregada por diversos autores contemporâneos ao evento e, de modo semelhante, por escritores mais recentes como Lúcia Jorge e José Saramago, Gonçalo Tavares, José Luís Peixoto, Dulce Maria Cardoso, Hélia Correia e Isabela Figueiredo. Convém ressaltar que a opção por tal enfoque abarcou também outros períodos da sociedade portuguesa. *Lillias Fraser*, por exemplo, coloca em evidência o período traumático durante o qual grande parte da cidade de Lisboa foi destruída pelo abalo sísmico e, posteriormente, pelo tsunami que arrasou significativamente a arquitetura e a história lisboetas, além de milhares de mortes e, quando menos, sobreviventes desolados e sem perspectivas. Em poucas palavras, um período bastante vertical para o país luso.

Seguindo as trilhas da historiografia, Mafra representa, em *Lillias Fraser*, a igreja e a realeza. A bem da verdade, essas duas estruturas governamentais estão amplamente presentes na literatura portuguesa, assim, não foi a primeira vez que o convento foi relacionado ao insólito, ao portentoso na literatura. Pode-se pensar no opulento santuário como se ele representasse aqueles órgãos, quase personificados por eles. Em *Lillias Fraser*, o monumento cristão construído pelo rei desvela o caráter hipócrita da fé e do governo, neste sentido, o realismo maravilhoso “condensa-se em torno de personagens centrais ou de acontecimentos fulcrais ao cerne das narrativas que estruturam a história contada” (NOBREGA, 2013, p. 66). Ainda no campo das relações metonímicas estabelecidas por Hélia Correia, além de *Lillias*, a personagem Awa, de *Um bailarino na batalha* (2019), é um bom exemplo de relação associativa entre “mulher” e morte/dor, flagelo/guerra. As vidas de *Lillias* e *Awa* são marcadas pela batalha e suas consequências, assim, ser mulher corresponderia a estar em permanente estado de guerra. Como se vê, nesses livros, a desgraça tonaliza as narrativas, cujas linhas espelham a condição feminina.

Personagens como Milena, de *Montedemo*, um dos livros de estreia de Hélia Correia, lançado em 1987, *Lillias Fraser* da fase madura e *Awa*, protagonista do romance publicado em

2019, possuem traços constitutivos relevantes. O primeiro é justamente o caráter revolucionário representado pelo modo de vida dessas mulheres, estilo este que as leva a uma jornada de perseguições. Assim, tal como acontecia com as bruxas acusadas a toda sorte de absurdos, Milena, Lillias e Awa são perseguidas em nome da religião. Vistas como subversivas pelo simples fato de possuírem alguma independência, se encontram em constante perigo.

Milena sofre ameaças por ter um filho sem ser casada e negro. Conforme o narrador, o fato de uma mulher ter participado de uma orgia até pode ser ignorado, entretanto, ter concebido um filho negro durante esse ato jamais seria aceitável em uma sociedade arcaica gerida pela religião cristã. O real maravilhoso emerge justamente da analogia instituída entre a personagem feminina e o comportamento subversivo vivenciado pela mesma, assim, em um encontro de Milena com o Montedemo – monte que cria vida e exala luxuria, levando a população a uma noite de libertinagem – o filho negro de Milena é concebido, seu e de Montedemo, posto que não havia nenhum homem negro na comunidade.

Em *Lillias Fraser*, por sua vez, o realismo maravilhoso nasce antes da vida desviada da personagem feminina, em outras palavras, o clã Fraser, além de ser por natureza perturbador da ordem política, traz ao mundo uma garota de olhos, cabelos e pele diáfanos semelhantes aos de bruxas. Uma menina diferenciada por possuir olhos de linhagem de bruxas leva em si o ato revolucionário de sobreviver. Uma agitadora que silenciosamente dobra o destino em seu benefício, confunde as pessoas e engana a própria morte. O realismo maravilhoso se estrutura no fato mesmo de Lillias ser mulher, isto é, surge da necessidade do sexo feminino erigir e viver em uma realidade portentosa, uma vez que a realidade empírica imposta pelo *status quo* não é suficiente para sustentar a existência segura da mulher no mundo, na realidade social do microcosmo no qual está inserida.

A galeria de personagens femininas relacionadas com a materialização do maravilhoso é extensa. Em *Cem anos de solidão* (1967), são as personagens femininas que flutuam entre os lençóis para longe, rumo às nuvens, para outro espaço, já no *Memorial do convento* (2012), Blimunda modifica o real com seus poderes, isto pois, sendo capaz de enxergar a essência e almas humanas, recolhe dessas o material necessário para fazer o milagre de elevar a passarola aos céus. Por fim, em *Lillias Fraser*, o maravilhoso parece se edificar através do fato de a personagem que nomeia o romance precisar se desvencilhar, a todo momento, de relações que a emudecem. Na vida de Lillias, as situações insólitas ocorrem para demonstrar o choque e a violência causadas pela realidade, por isso, o portentoso adquire contornos não com situações inventadas, mas sim com situações corriqueiras da vida da menina escocesa.

2. Outro abalo destrói o lar de Lillias

A literatura não é apenas mimese é também poiesi.

Antonio Candido

A narrativa de cariz historiográfico, devido às discussões da pós-modernidade, estabelece um narrador capaz de deixar de percorrer o documental e dar vazão às potencialidades oferecidas pela observação de dito passado, realizada no presente da escrita. Desse modo, a fidelidade em escrever narrativas biográficas fiéis à história do biografado não é mais, necessariamente, uma obrigação. Logo, podemos nos deparar com autobiografias que privilegiam histórias alternativas ou focalizações inusitadas como, por exemplo, *Adoecer* (2015), de Hélia Correia, ou *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983), de Agustina Bessa Luís. De igual modo, o capítulo dedicado ao terremoto ocorrido em Lisboa, em *Lillias Fraser*, apresenta linha de focalização e trato narrativo descompromissados com a história.

A abordagem utilizada por Correia para tratar um dos mais trágicos episódios da vida portuguesa, o grande sismo de 1755, não busca reproduzir a realidade documental. Seguindo essa dinâmica, o relato seguinte à visão do “desastre nas pedras” não parece ser fruto de minuciosa pesquisa em fontes e arquivos. Em outras palavras, o romance não se debruça sobre a realidade histórica hegemônica, ao invés disso, Lillias apenas perambula, vaga sem rumo pelos destroços da cidade, e esse vaguear, sem direção, possibilita o foco narrativo ajustar seu olhar para questões mais subjetivas, como, por exemplo, o sofrimento das pessoas, a fome, o caos, a sujeira, a barbárie, o oportunismo e, por fim, a morte escancarada nas veias imundas e destruídas da cidade. Curiosamente, nesse cenário de morte, a personagem sente-se bastante à vontade, Lillias sorri leve e tranquilamente enquanto passeia em meio a pilhas de corpos, detritos e sujeira desta destroçada Lisboa.

A inclusão de personagens sem nome nem destino coloca no centro, ao menos literariamente, as ocorrências marginalizadas pela História oficial. Aliás, a própria História fora obnubilada na ocasião do terremoto, especula-se, sob ordem do Marquês de Pombal, um dos possíveis motivos para o então secretário de Estado do Reino obstruir o registro documental a fim de não demonstrar fragilidade frente ao resto de uma Europa melhor desenvolvida naquele momento. Sob o véu da literatura:

O ministro lutava sem descanso para dar o empurrão a um país que os estrangeiros visitavam com a mesma disposição para a curiosidade com que visitariam os selvagens. Oscilando entre medo e indulgência, eles davam conta de uma gente tão vaidosa que os detentores de cargos elevados não abriam a boca nas recepções, com receio de dizerem disparates. Não entendiam nada. (CORREIA, 2015, pp. 290-291).

Em síntese, existe em Portugal uma perturbadora falta de documentos e relatos dedicados ao ocorrido. Em contrapartida, em muitos países Europeus, vitimados igualmente por algum tipo de impacto, o assunto fora amplamente discutido, como por exemplo no Parlamento da Inglaterra ou ainda pelo poeta francês Voltaire, que versificou o desastre no poema *Sur les désastres de Lisbonne* (1756). Abaixo, seguem alguns versos da tradução de Vasco Graça Moura, “Poema sobre o desastre de Lisboa”:

Ó míseros mortais! Ó terra deplorável!
De todos os mortais monturo inextricável!
Eterno sustentar de inútil dor também!
Filósofos que em vão gritais: "Tudo está bem";
Vinde, pois, contemplai ruínas desoladas,
restos, farrapos só, cinzas desventuradas,
os meninos e as mães, os seus corpos em pilhas,
membros ao deus-dará no mármore em estilhas,
desgraçados cem mil que a terra já devora,
em sangue, a espedaçar-se, e a palpitar embora,
que soterrados são, nenhum socorro atinam
e em horrível tormento os tristes dias finam!
Aos gritos mudos já das vozes expirando,
à cena de pavor das cinzas fumegando,
dizeis: "Efeito tal de eternas leis se colha
que de um Deus livre e bom carecem de uma escolha?"
Dizeis do amontoar que as vítimas oprime:
"Deus vingou-se e a morte os faz pagar seu crime?"
As crianças que crime ou falta terão, qual?,
esmagadas sangrando em seio maternal?
Lisboa, que se foi, pois mais vícios a afogam
que a Londres ou Paris, que nas delícias vogam?
Lisboa é destruída e dança-se em Paris.
Tranquilos a assistir, espíritos viris,
vendo a vossos irmãos as vidas naufragadas,
vós procurais em paz as causas às trovoadas:
Mas se à sorte adversa os golpes aparais,
mais humanos então, vós como nós chorais.
Crede-me, quando a terra entreabre abismo ingente,
ais legítimos dou, lamento-me inocente.
Tendo a todo redor voltas cruéis da sorte,
e malvado furor, e armadilhada a morte,
dos elementos só sofrendo as investidas,
deixai, se estas conosco, as queixas ser ouvidas (...)

(VOLTARE, 2012, n/p).

O excerto do poema expõe o quanto o desastre ecoou em diversas nações da Europa ao colocar em primeiro plano o pavor gerado pela catástrofe, sem par até então. Diante desse cenário desolador, muitos países do continente ficaram atormentados pela possibilidade de episódios semelhantes ocorrerem em outras regiões. De acordo com Monica do Nascimento Figueiredo (2009), além de Voltaire, Adorno, Kant e Benjamin também escreveram a respeito do desastre natural cuja consequência irreparável foi vitimar milhares de cidadãos daquele que era um dos países mais católicos da época. Ao lado do poema, Voltaire escreveu o conto satírico de tom filosófico *Candide, ou l'Optimisme* (1759), em português, *Candido: ou o otimista*, empregando no enredo acontecimentos históricos como a calamidade ocorrida em Lisboa, bem como a guerra dos sete anos, tema igualmente retratado no *Lillias Fraser*.

Em 1756, Rousseau compôs a *Carta sobre a Providência*, na qual contesta a visão pessimista e cínica de Voltaire. Para o francês, não há razão para atacar Deus, pois a culpa recai no homem livre e corrompido, desse modo, pondera em sua *Carta* que se a cidade estivesse disposta de forma adequada ou os moradores não tivessem acumulado tantos bens, o dano não teria sido tão severo. Ao eximir Deus de qualquer responsabilidade no ocorrido, Rousseau refuta fortemente a postura de Voltaire e, por extensão, de grande parte da Europa, apavorada pela possibilidade de igual castigo. Percebe-se que o posicionamento dos dois pensadores, bem como o alarmismo da sociedade portuguesa, condiz com a transição de um ambiente atrelado a crenças retrógradas para uma realidade mais próxima dos ideais iluministas, portanto, da razão. Isto porque, Portugal, antes uma nação desenvolvida, um colonizador próspero, era nesse momento um país atrasado se comparado ao restante da Europa. Com efeito, a destruição da cidade deu lugar a grandes planejamentos urbanos e políticos, isto é, pôde-se planejar uma Lisboa mais bem organizada, com ruas e prédios novos e modernos.

Na esteira de outras cidades do continente, sob direção de Marquês de Pombal, a capital portuguesa ressurgiu moderna e mais cosmopolita. Dessa maneira calculada, desastre e homem se fundem em diversos formatos na história portuguesa, cuja formação segue inexoravelmente ligada ao nome do futuro Marques de Pombal: “O povo de Lisboa desfrutava de prazeres novos, graças ao Ministro. Toda a gente da casa de Cilícia se deslocou até ao vale de Alcântara para assistir, sob as arcadas do aqueduto, a um concerto com os mesmos músicos que haviam ido ao barracão do rei.” (CORREIA, 2015, p. 292). De fato, Marquês de Pombal soube aproveitar o infortúnio a seu favor, tanto para estruturar uma política moderna quanto para vincular o trabalho realizado na arquitetura da nova Lisboa ao seu próprio nome. Em suma, a reconstrução aproxima a cidade dos ideais iluministas e capitalistas da Europa no contexto de 1755, apartando o aspecto anacrônico que a afastava dos grandes centros europeus.

Assim, além da literatura produzida para tratar do assunto, duas personalidades implicadas no terrível fenômeno de 1755 foram responsáveis pela interpretação do terremoto e suas consequências: Gabriel Malagrida, padre representado no *Lillias Fraser*, e Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, também presente no romance. Atualmente, no âmbito acadêmico, Gisela Maria do Val e Júlio Groppa Aquino possuem pesquisas detalhadas acerca do episódio, no entanto, embora importantes para o entendimento do tema, o acesso aos arquivos e fontes utilizados pelos estudiosos, reunidos em instituições como a Torre do Tombo e a Biblioteca Nacional de Lisboa, ficou comprometido devido aos protocolos sanitários impingidos pela pandemia de COVID-19. De qualquer modo, importa mencionar a valiosa contribuição desses trabalhos para a compreensão do evento e, consequentemente, para a realização dessa tese. A respeito da documentação produzida pelo padre Malagrida e pelo Marquês de Pombal, vale destacar as:

Memórias secretíssimas do marquês de Pombal e outros escritos, compilação de decretos, bilhetes e discursos editados pelo próprio ao final de sua vida e publicados originalmente em 1861; e *Juízo da verdadeira causa do terremoto, que padeceu a corte de Lisboa no primeiro de novembro de 1755*, opúsculo escrito por Malagrida meses depois da tragédia. (Val, Gisela; Groppa, Julio. 2019, p. 08).

Somado às destruições da arquitetura e monumentos lisboetas, houve o esgotamento de aproximadamente dois terços de habitantes. Rapidamente, isto é, depois de “(...) hum intervallo de 30 até 40 segundos, o abalo foy taõ violento, que as casas principiaraõ a se arruinarem” (PEDEGACHE, 1756, p.3 *Apud* Val, Gisela Maria; Groppa Aquino, Julio, 2019). Outro documento a dar notícias a respeito do ocorrido é, não raro, o relato informal, nele podemos observar, mais uma vez, os efeitos na cidade, nesse aspecto, é interessante perceber como as diferentes narrativas, sejam relatos, notícias de jornal ou mesmo a literatura, como no caso de Voltaire e Rousseau, chamam a atenção para a gravidade da destruição de casas e edifícios, isto é, a completa ruína estrutural da capital do país. Assim sendo, muitas vezes, nessas composições, a devastação material parece causar mais perplexidade que a estimativa de um terço de mortes ou o conseqüente acúmulo de corpos em putrefação espalhados pelas ruas, como fica exposto no poema de Voltaire recuperado acima.

Os efeitos sentidos pela cidade são externados por diversos meios, nesse sentido, podemos pensar em uma humanização de Lisboa ou então, inversa e metonimicamente, numa relação conceitual entre cidade e população, ambas arruinadas, conforme traduzido pelo relato de Joachim Joseph Moreira de Mendonça: “Todo o centro da Cidade ficou reduzido a hum

horroroso dezerto, em que senão vião mais que montes de pedras, e cumulos de cinzas, ficando somente algumas partes dos edefícios levantadas, denegridas do fogo. (MENDONÇA, Joachim Joseph. 1758, p. 123 *Apud* Val, Gisela Maria; Groppa Aquino, Julio, 2019, p. 35).

No *Lillias Fraser*, a reação de Cilícia representa as práticas oportunistas de determinados indivíduos diante desse cenário, ou seja, a personagem aproveita o momento de caos, ocasião na qual o Estado perde a capacidade de vigiar a população, para angariar vantagens pessoais. A começar pela liberdade sexual, Cilícia incorpora os ideais iluministas ao declarar que Deus já não está presente: “Vale tudo, filha. Deus já cá não está.” (CORREIA, 2015, p. 227), fato que valida seu comportamento libertino, antes condenado pela igreja e passível de punição. Paralelamente a isso, ao retornar a Lisboa, a personagem acumula em benefício próprio inúmeros edifícios e começa a utilizá-los como fonte de renda, posto que em meio à desordem social, à destruição e à morte de milhares de habitantes, o Estado torna-se incapaz de exercer o poder e de desferir punição sobre os transgressores. Diante disso, as consequências do terremoto surgem no romance como uma possibilidade para o início de uma nova era, pautada no afastamento do Governo e da Igreja e, conseqüentemente, na medida em que muitos dos edifícios de tais instituições foram destruídos, dos mecanismos de controle do comportamento humano. Em poucas palavras, o sismo representa a ruína de Deus, do Governo, da cidade, da sociedade, da humanidade, enfim.

Sem precedentes, a tragédia não recebeu da História registros fidedignos capazes de fixar no curso do tempo os detalhes desse acontecimento. No romance da escritora portuguesa, a censura empreendida por Marques de Pombal aparece representada, por exemplo, na ausência de comentários e descrições das personagens Lillias e Cilícia. Por analogia, enquanto estas transitam pelos escombros em meio aos cadáveres praticamente sem exprimir palavra, o narrador se ocupa da aridez e destruição presentes em suas mentes, “esquecendo-se”, assim, das consequências externas deixadas pelo terremoto. Quanto à documentação oficial, a crítica especializada chama a atenção para a quase inexistência de notícias e/ou relatos em periódicos da época. Um dos poucos jornais a fazê-lo, a *Gazeta de Lisboa* dedicou ao evento, em tom objetivo e sem mencionar as inúmeras mortes, um pequeno trecho em suas páginas publicadas no ano do abalo sísmico:

Entre os horrorosos efeitos do terremoto, que se sentiu nesta cidade no primeiro do corrente, experimentou ruína a grande torre chamada do Tombo, em que se guardava o Arquivo Real do Reino e se anda arrumando; e muitos edifícios tiveram a mesma infelicidade (GAZETA DE LISBOA, 1755b, p. 9 *Apud* Val, Gisela; Groppa, Julio, 2019).

Resultado da política de silenciamento imposta pelo Estado, as poucas linhas acerca da catástrofe não oferecem pormenores sobre o terremoto em si nem tampouco suas consequências para a população e para a cidade. Nesse contexto, o excerto retirado da Gazeta de Lisboa configura-se quase como uma exceção. Por outro lado, uma quantidade significativa de relatos foi erigida pela população sobrevivente, muitos deles catalogados e disponibilizados para o leitor, porém, esses trazem consigo as implicações do gênero, isto é, enquanto testemunhos, são orientados pela observação e, portanto, regulados pela subjetividade ao invés da ciência. Em meio aos registros, o poder e influência de Marques de Pombal foram materializados por uma estátua construída em sua homenagem no centro da “nova” e moderna Lisboa. Edificado sob suas ordens, o monumento busca difundir-lo como polo das ideais iluministas, um grande salvador e acima de todos os demais integrantes do governo. No romance: “O velho achou Lisboa diferente, tanto devido às construções pós-terremoto como ao estilo do governo do Ministro. Talvez o progressismo lhe agradasse, mas deu mais importância à repressão que se exercia sobre as gentes da nobreza.” (CORREIA, 2015, p. 297).

Nesse ponto, convém lembrar que no texto de Hélia Correia a oposição entre a grandeza de personalidades históricas e a insignificância e opressão vividas pelas personagens excêntricas é abordada concedendo-se evidência e foco aos desvalidos de espaço e possibilidade de expressão. Em consequência, torna-se plausível ver a ocorrência da cena do convento de Mafra como um episódio ímpar no seio de *Lillias Fraser*. Nele, há uma rotura na enunciação e, no lugar do inexpressável, ou seja, a experiência do terremoto em seus amplos aspectos, edifica-se uma cena facilmente comparada a “um quadro”. De encontro ao destaque oferecido pela História oficial posterior, o romance, buscando ressaltar a censura instituída por Marques de Pombal, rejeita debruçar-se sobre o episódio. Ou seja, num movimento contrário, a narrativa oferece caminhos para a construção de um cenário no qual figuram, basicamente, indivíduos renunciados pelos registros oficiais. Concedendo-lhes protagonismo e os equiparando a animais, o discurso narrativo busca denunciar a omissão do Estado e da Igreja frente à população marginalizada.

Trata-se, pois, de seres inconvenientes aos olhos do Poder, tanto que a horda disforme de vítimas anônimas adentra o convento de Mafra somente quando o clero e a realeza abandonam às pressas o local. Nas cenas produzidas pelo *Lillias Fraser*, os humanos são misturados à paisagem espessa, pedregosa, lamacenta, sangrenta, escancarada do desastre, aos seus incêndios sucessivos. Com se depreende, os habitantes tiveram suas vidas tonalizadas pela tragédia e, se antes do terremoto já viviam em situação precária, agora estão aquém do homem, animalizados. A seguir, trecho no qual Lillias e Cilícia são comparadas a “cães vadios”:

O terremoto acabara de acontecer e Lillias conhecera Cilícia durante a fuga desesperada de Lisboa. O cenário é caótico, as duas estão famintas e acabam por chegar ao extremo para garantir sua sobrevivência: *Fazendo frente aos cães vadios, devoraram os restos de uma ave que alguém, por óbvio nervosismo, abandonara. Isto não só lhes consolou o estômago como também lhes restaurou a fé em Deus* (CORREIA, 2015, p. 218, grifo nosso).

Recorrente, o processo de animalização em *Lillias Fraser* ocorre primeiro por meio da personagem Lillias, que desde muito cedo vaga pela Escócia abandonada, permanecendo nos cantos como um animal. Num segundo momento, a parcela da população lisboeta afetada pelo terremoto também é representada dessa forma, as pessoas falecidas são animalizadas, retratadas como criaturas sem importância, verdadeiros empecilhos. Em complemento à caracterização física, observa-se no romance a conjunção entre o silêncio posto à cabo pela historiografia oficial – esta em decorrência da censura calou-se sobremaneira acerca do ocorrido – e o silêncio da personagem que, em consonância com o contexto histórico, nada diz no plano da diegese. Emudecida, Lillias vaga em meio ao mar de corpos putrefatos e das ruínas da cidade, enquanto o narrador descarta a possibilidade de uma análise do zoneamento lisboeta e segue, por meio da personagem, examinando o comportamento humano perante o caos extremo provocado por Deus: “Fazendo frente aos cães vadios, devoraram os restos de uma ave que alguém, por óbvio nervosismo, abandonara. Isto não só lhes consolou o estômago como também lhes restaurou a fé em Deus” (CORREIA, 2015, p. 218). É a voz narradora em terceira pessoa quem nos informa a respeito do percurso de Lillias e Cilícia por entre os destroços e também da rápida degradação da condição humana que, semelhantemente à cidade, desmorona em decadência.

O silêncio histórico encontra o silêncio da personagem, Lillias pouco fala no decorrer do romance, portanto, na maioria das vezes, a descrição da atmosfera, do ambiente, das desventuras e dos pensamentos das personagens cabe ao narrador, voz predominante na narrativa. Talvez fosse expectativa do receptor/leitor da obra conhecer o evento e o cenário por meio da “voz” da própria Lillias, entretanto, a personagem nada exprime acerca dos fatos, cujos contornos advêm quase sempre de uma espécie de memória coletiva. Imersa nesse clima, Lillias chega a Portugal pouco antes do terremoto e, logo após o desastre, vê-se obrigada a (sobre) viver em uma cidade destruída em todas as esferas, com o símbolo da morte a persegui-la. Tragicamente, no entanto, a desgraça não era sua desconhecida, ambas parecem ter construído, de fato, uma relação de convívio “tranquila”, assim, nesse campo nefasto, a morte torna-se quase um membro familiar, o único constante na vida de Lillias.

Além da catástrofe exterior, Lillias convive com a desconfiança e preconceitos em torno de seu aspecto físico e dom adivinhatório. Nesse contexto, ainda que Estado e Igreja já não tenham controle sobre a população, padre Malagrida sente-se forçado a ignorá-la:

Então falou. E o som de sua fala devolveu o presente ao seu lugar./ Que vês que tanto temas, rapariga? Perguntou para Lillias. Detivera-se. Um acólito estendia-lhe o chapéu que ele nunca conservava na cabeça. Tão mirrada e, para mais, tão movediça.

O grito suspendera toda a gente que seguia o jesuíta em procissão. Pareceu que se esperava uma resposta. Mas aquele momento, como um pássaro, desapareceu na direção do rio. Malagrida sorriu, o que era nele tão pouco habitual que a sua cara acionou os músculos da dor.

A senhora Cilícia fez descer o véu por toda a frente de Lillias. (CORREIA, 2015, p. 253).

Contudo, conforme o narrador, mesmo se o padre jesuíta tivesse tomado outro tipo de atitude, o desfecho não seria alterado, pois, tal qual previra Lillias, ele estaria morto, em chamas, pouco tempo depois. Indiferente ao caos, Marques de Pombal seguia com o projeto de construção da própria imagem:

O Ministro tolerava às vezes maiores atrevimentos das mulheres, de modo que hesitavam em intervir.

O Ministro encontrava-se em Oeiras, gozando o verão e o título de conde. Não descurava das coisas do governo, embora despendesse muito tempo com os ministros da vinicultura. O intendente das polícias visitava-o, pelo menos, duas vezes por semana.

Na varanda, tomando limonada, falou-lhe uma manhã da rapariga. Supôs que era um assunto ligeiríssimo.

O ministro, porém, não lhe sorriu. E perguntou: São elas por mim ou contra mim?

Se fossem contra ele, nunca diriam, pensou o Intendente, sem falar:

- Nas poucas vezes em que se revela, o homem põe-se a atacar os jesuítas.

- deixem-nos lá em paz – disse o Ministro. – para isso, prendia-se as inglesas. (CORREIA, 2015, p.280).

O tumulto, a desordem social e a ausência dos mecanismos de controle ocasionam um vácuo, um vazio político cuja implicação maior será a mudança de comportamento entre os indivíduos. No romance, essa mudança de conduta é representada baixo os ideais iluministas, assim, a fala de Cilícia (“Deus está morto”) reflete a atmosfera dessa nova realidade, conduzida sobretudo pelo signo da liberdade. Nessa arena, nem mesmo a confirmação da existência de uma bruxa poderia gerar qualquer tipo de punição, tal eventualidade, ou seja, Lillias ser bruxa, mostra-se irrelevante frente à incapacidade de governar e punir do estado.

3. Pontos verticais da história: Escócia, 1746 e Portugal, 1751, 1755 e 1762

A narrativa tem início em 1746, na Escócia, país de origem de Lillias. No referido ano ocorrera a batalha de Culloden, conflito entre Escoceses e Ingleses por motivos atrelados ao poder político da coroa. A data é uma das mais importantes na Escócia, pois deixou atrás de si considerável sofrimento. Sendo o histórico um dos planos do romance, e este elemento levando em conta importantes reminiscências, a autora trata de alguns eventos verticais que arquitetam o narrado, um deles é o desastre natural que marca a sociedade portuguesa 1755. Assim, essas datas são de suma importância para a arquitetura do texto, uma vez que ambas tratam de ocorrências traumáticas para as sociedades dos dois países.

No estudo realizado por Márcia Gobbi acerca do romance histórico português contemporâneo, a estudiosa chama a atenção para narrativas históricas nas quais “A fidelidade discursiva do romance em relação ao registro historiográfico chega, por vezes, a ser praticamente literal (...) (GOBBI, M. 2011, p.67)”. A assertiva de Gobbi nos leva a refletir sobre a natureza da fidelidade do registro em *Lillias Fraser*. Se por um lado, o registro do terremoto pauta-se menos em notas documentais, por outro, a batalha de Culloden e a fuga de príncipe Stuart são configuradas com base em dados fidedignos, como explicitado no fragmento abaixo:

Charles Stuart, apoiado pelos franceses como era tradição, contra os reinantes no trono de Inglaterra, tinha motivações palacianas e pouca simpatia pelos bárbaros. Fora criado com melindres principescos durante o doce exílio de seu pai, também ele pretendente derrotado, mimado pelas cortes inimigas (...) Charles foi belo, ainda que por pouco tempo. O seu retrato, àquela época, permite-nos ver uma espécie de iluminação que afinal resultava simplesmente da sua pele de rapazinho quase imberbe. Falam do seu sucesso entre as mulheres. Mobilizou-as para a guerra, é certo, com os seus galanteios; mas também homens lhe cantavam a beleza, ao Bonnie Prince, o lindo príncipe, e isto não teve pouca importância na fatalidade. (CORREIA, 2015, p. 155).

Nesse trecho, observam-se verossimilhanças quanto às informações relacionadas à realeza, pois, de fato, houve apoio internacional para que os escoceses deixassem de responder aos ingleses. De acordo com os registros oficiais, o rei Jaime Francisco Eduardo Stuart foi realmente exilado, porém, não foi um “doce exílio”, mas uma expatriação. Sua beleza, embora responsável pela adesão de mulheres e homens em sua causa, a ponto de participarem uma guerra a fim de restituir o trono da Inglaterra, Escócia e Irlanda a casa Stuart, não o salvou completamente. A Escócia seguiu o príncipe na luta por um país livre dos ingleses, bem como da religião anglicana, juntos travaram algumas batalhas vitoriosas: “Antes do inverno, os

escoceses de Charles Stuart haviam-se atrevido a avançar por dentro de Inglaterra. Foi uma marcha triunfal para sul. Pouco faltou para que caíssem sobre Londres, desviando o sentido da História a seu favor (CORREIA, 2015, p. 156)”. Na sequência, o leitor identifica um dos revolucionários empenhados em agitar a inventiva escocesa: “Foi Donald Fraser quem levou pânico à tropa de Lord Loudon e a fez fugir das cercanias de Moy Hall (CORREIA, 2015, p. 169)”, cujo resultado foi o quase extermínio da família e dos demais clãs que se rebelaram contra os ingleses.

Em *Lillias* fica evidente o acontecimento histórico, porém, vale observar o modo como a escritora incorpora subjetividade e sarcasmo ao relato, como por exemplo, no excerto dedicado à fuga do príncipe Stuart. Nele, o narrador conta que o pretense rei fugiu desonrosamente de barco, vestido de mulher, após a derrota de Culloden, e, de fato, essa versão da narrativa condiz com as informações documentais a respeito do acontecimento, no entanto, Correia emprega em cada detalhe a acidez de seu verbo.

Os escoceses não tiveram, já se sabe, em grande conta o jovem Charles Stuart. Mas, se os dados do jogo estavam postos na mão do príncipe, o que haviam de fazer? Alguns relatos de sobreviventes, poucos, que poucos não morreram em Culloden, evocavam a imagem do rapaz rodopiando no cavalo branco. O cheiro a perdição unia os dois. A lenda diz que o Príncipe se empenhou no corpo a corpo, a ponto de ficar ensurdecido para os podidos de prudência; que, finalmente, uns irlandeses o arrancaram, como se arranca alguém enlouquecido, da luta que o cobriu de sangue e pó. Alguns relatos contam que chorava.

Por seis meses errou de ilha em ilha, sempre escondido pelos escoceses, que se gabavam de indiferença quanto à soma que pela sua cabeça era oferecida.

Quando partira para a campanha, ele tinha jurado ao pai que traria as três coroas, da Escócia, da Inglaterra e da Irlanda, ‘para as pôr aos pés de Sua Majestade’. Se não, dizia, se lhe falhasse na empresa, o velho pretendente só tornava a ver o filho morto no caixão. Regressou vivo.

E não gostava de lembrar que fora uma mulher quem finalmente o fizera escapar da tropa inglesa, vestindo-o de criada. [...] a Betty Burke é o Stuart disfarçado. (CORREIA, 2015, p. 158).

Dados verídicos sobre um dos episódios bélicos mais importantes da Escócia apresentam motivações ideológicas contestáveis, pois, se por um lado, temos um príncipe cativante, capaz de mover o povo em direção à guerra, por outro, nos deparamos com um homem frívolo que só pretende recuperar a glória da própria dinastia em favor de reaver a realeza e impressionar o pai, logo, um jogo de interesses comum. Por fim, o pretendente ao trono se revela um homem fraco e sem honra, um menino cujo maior desejo é a aprovação do pai; um suposto líder e salvador que acaba vestido de mulher, portanto, humilhado no intento

de salvar a própria vida. O homem significado pelos escoceses como uma espécie de Dom Sebastião, pois reconstituiria os dias de glória da Escócia, abandona seus combatentes à própria sorte e escapa vestido de mulher. Os relatos tais como são narrados por Correia extraem o peso solene da memória registrada e cristalizada.

A verdade histórica é colocada na contemporaneidade em cheque e discutida constantemente, tanto os historiadores quanto os escritores de ficção admitem a instabilidade do que se toma por verdade. Admite-se, atualmente, que as vicissitudes do mundo narrado podem levar a inconstâncias e reveses e a história não passa de uma ficção que pode ser controlada, revisitada e recontada. Segundo Márcia Gobbi,

Uma de suas formas de combate é justamente o ancorar-se na História na tentativa de perceber a dimensão e o alcance de uma experiência singular inserida na continuidade, nas transformações e nas rupturas – na dinâmica histórica, enfim –, talvez convencida de que a circulação generalizada da percepção histórica constitui não só a especificidade, mas também a identidade do nosso tempo como instala, paralelamente, um desafio, pois a ninguém se permite ficar fora da História. (GOBBI, M. 2011, p.15).

A ninguém é permitido ficar fora da linha da história, como afirma Gobbi e, com relação a essa característica, é importante pensar no modo como após a batalha de Culloden a Escócia sofreu a imposição de não cultivar nada capaz de reforçar a noção de identidade, de sua cultura, de sua história. Diante da imposição dos vencedores – os ingleses – a tradição da nação vencida foi obliterada, este fato só foi modificado cerca de cem anos depois, quando Walter Scott passa a divulgar, enfrentando muita hostilidade, a cultura de seu país de origem. Esse acontecimento nos mostra que ainda sob pressões de natureza hostil, a história em algum momento sempre encontra a maneira de emergir, assim, embora a versão histórica inglesa tenha vigorado por décadas, outra história veio a ser contada: a de como mulheres e crianças foram massacradas impiedosamente na batalha, ou melhor, na carnificina, a partir da qual muitos ficaram órfãos e milhares migraram para a Europa e América.

Dito isso, voltamos nossa atenção para Hutcheon. De acordo com a pesquisadora, vale sempre notar o modo como a história resiste, isto é, a narrativa convertida em hegemônica, é *uma* história, contada e transformada em legítima em detrimento de outras. Neste itinerário de rupturas, a literatura aparece oferecendo um relato possível. Nesse sentido, é plausível afirmar que em *Lillias Fraser*, a menina silenciada por todo seu entorno, tanto em solo natal quanto estrangeiro, pode ser lida – ou ter como uma das leituras cabíveis – como sendo uma representação de seu país de origem. Para Gobbi,

Dessa relação intertextual – que, efetivamente, estabelece um diálogo temporal entre uma ficção contemporânea que torna como tema um determinado passado histórico –, podemos fazer a análise derivar justamente para a questão da perspectiva histórica [...]. essa noção é combatida pelo ponto de vista das teorias da pós-modernidade, que questiona o seu princípio de um passado explicativo do presente com um argumento ontológico: o que é que conhecemos (ou que podemos conhecer do passado, e como este conhecimento se dá? Pode-se, então, pensar que as raízes de determinados cometimentos e comportamentos contemporâneos, ou de certa ideologia nacional, estejam fincadas em um passado que nem ao certo sabemos se é o passado? Qual a intenção de um romance que se propõe a recontar um determinado e significativo evento histórico, ainda que neste recontar pesem sua liberdade criadora e a forma problemática com que essa vinculação entre História e literatura se manifesta? (GOBBI, 2011, p. 72).

A estudiosa reflete sobre o exercício de recontar algo vinculado à história, problematizando-o, isto é, revisitar o passado a fim de convertê-lo em tema de uma ficção e, desse forma, movimentar ideologias nacionais fixadas no curso do tempo. As razões para essa empreitada podem mudar conforme o objetivo de cada escritor, porém, tal qual Saramago ou Lúcia Jorge, a autora do *Lillias* o faz pautada em pelo menos uma razão compartilhada com os mencionados escritores portugueses, a saber: a possibilidade de conceder voz aos marginalizados. Hélia Correia extrai do obscurantismo histórico a vivência de personagens circunscritos na margem, personagens que nunca tiveram suas narrativas analisadas. Ademais da batalha de Culloden, que ilumina a história de uma órfã colocando-a no centro da narrativa, temos ainda o terremoto de Lisboa em 1755. Gobbi esclarece a interpretação de Hutcheon:

Linda Hutcheon (1985) denomina transculturação, ou seja, a retirada da obra de arte – ou de um discurso historicamente definido e cristalizado – de seu contexto original e sua posterior inserção em um novo contexto, que exige nova forma e novo tratamento para que possa preencher-se de sentido mesmo nesse ambiente cultural diferenciado. (GOBBI, p. 110).

A interdisciplinaridade entre narrativa de cunho histórico e literário deve ser entendida em sentido *lato* como espaço de linguagem. Nesta senda, Puga (2012) pondera sobre algumas relações existentes entre história e ficção e, para isso, o pesquisador as sistematiza em quatro partes, das quais destacam-se:

2) através da interdisciplinaridade que convoca o conhecimento da História e da Literatura, entendendo os estudos literários como intersecção do espaço das ciências da linguagem e dos estudos de estética com o das ciências históricas, ou seja, o estudo do relacionamento entre a poética (cenas de efabulação) e a historicidade (cenas de convocação histórica); 3) através do estudo da História

em geral entendida como memória de um passado humano colectivo passível de ser reconstituída e alterada verbalmente e, portanto, tema ou motivo de textualização literária; 4) através da acepção da História como movimento accional de um texto, como intrincado de problemas e actuações, como intriga ou e fabulação, pois contar uma história é remeter para situações idênticas que se reportam a um mundo «real» (circunstancial) e ao imaginário da memória comum. (2012, p. 231-241)

Em *Lillias Fraser*, a narrativa realiza-se como construção de certa visão temática dedicada a privilegiar a memória coletiva da sociedade, e o faz associando poética e história na construção textual, assim, conta uma narrativa plausível, mas nunca fidedigna. Em parte, isso ocorre pela própria dificuldade de realização de um trabalho com esse perfil, já que a história apresenta seus próprios problemas textuais – tais como os de intriga e de efabulação, conforme mencionado acima –, mas sobretudo por não ser a proposta do romance estruturar situações idênticas às do mundo empírico.

Seguindo esse raciocínio, a aflição, a fome, a animalização humana e a morte de milhares de pessoas comuns, consequências do desastre, formam o principal fio condutor do excerto referente ao tratamento do abalo sísmico que acometeu o país ibérico. Esses fatores são costurados por uma fina ironia, própria de Correia, que, não apenas na obra objeto de estudo desse trabalho, mas também em várias outras, questiona e problematiza valores e instituições como a igreja, o Estado, o patriarcado, a família, a mulher e seu papel na sociedade. Litigar as instituições por meio da literatura é traço bastante explorado pela escritora, que constrói personagens femininas insurgentes contra os aparatos de poderio. Parte desse projeto, os dons proféticos de Lillias não a aliviaram do infortúnio causado pela tragédia que vitimou toda sua família, deixando-a, a partir daí, sozinha. Pelo contrário, Lillias vive sufocada pela impotência, já que não pode dizer nada a ninguém e, portanto, não tem a possibilidade de salvar quem cruza seu caminho. O fato de ter os olhos dourados de bruxa, unido ao poder de antecipar as tragédias, aumenta as atribulações e o sofrimento da personagem. Tudo o que Lillias pode fazer é desviar a história em seu benefício, repelindo a morte de si o máximo possível.

Correia emprega a temática da mulher em inúmeros desdobramentos, contudo, o mais extraordinário, a nosso ver, é o modo como a narrativa se estrutura propondo contar fatos históricos em um romance no qual a personagem principal expressa poucas frases, isto é, não expondo o mundo ao seu redor por meio de sua própria voz e foco. Esse recurso pode acarretar pelo menos dois desdobramentos, primeiro: Lillias Fraser, bem como a maioria das mulheres, não tem direito de se posicionar no mundo, de ter “voz”, expressão – essa temática também foi abordada, como dito anteriormente, em outras obras da autora –, segundo: por possuir poderes

sobrenaturais, a personagem sofre perseguição por parte de pessoas de seu convívio, essas orientadas por instituições religiosas (Inquisição). Como se vê, embora a igreja apareça representada na poética de Correia, via de regra, a autora o faz a fim demonstrá-la como mais um entre tantos instrumentos de subjugação do sujeito, sobretudo a mulher.

O narrador em terceira pessoa tão pouco preenche as lacunas deixadas pela personagem que transita na/pela história como expectadora, desviando-se dela nos momentos de maior perigo. Puga, ao avaliar o romance histórico, afirma que “os mundos possíveis da ficção são produto da *poiesis*, ou seja, ao escrever um texto, o autor cria um mundo ficcional que não se encontrava acessível antes deste acto e que não é nem verdadeiro nem falso (2012, p. 14)”. Linda Hutcheon, por sua vez, chama a atenção para o fato de as convenções nas narrativas serem contestadas e terem suas fronteiras borradas:

Em *A morte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, o título já aponta para a irônica inversão das convenções biográficas: é a morte, e não a vida, que será o objeto de enfoque. As subsequentes complicações narrativas referentes à utilização dos três enfoques (primeira, segunda e terceira pessoas) e três tempos verbais (presente, passado e futuro) disseminam, mas também reafirmam (de maneira tipicamente pós-modernista), a situação enunciativa ou contexto discursivo da obra [...]. A terceira pessoa do pretérito perfeito, tradicional e contestadora, corresponde à história e ao realismo, é inserida, e ao mesmo tempo é atingida pelas outras (HUTCHEON, 1991, p. 27).

Os recursos de quebra de fronteiras do romance tradicional são inúmeros, o realismo mágico, assim como o maravilhoso, funciona em muitos textos como desencadeador de tal ruptura. Apeos o capítulo XXIV, o narrador abre o subsequente com o título “Portugal 1762” e circunscreve este como sendo o capítulo I. Com isso, temos dois capítulos “um”, isto é, o que trata da Escócia em 1746 e o que trata de Portugal em 1762. Ambos desenvolvem o assunto da guerra: “Coisa entre reis, chamada pacto de família, veio arrastar Portugal para a guerra (2015, p. 2995)”. Nesse momento, o enredo retrata a guerra dos sete anos e, tanto num episódio quanto noutro, Lillias é apossada e sofre as consequências do conflito: “Nem por momentos se enganaram com Lillias. Ela tremia, sob as mãos carnudas que lhe arrancavam as meias e calções (2015, p. 307-308)”. Nesse trecho, a personagem é despida por uma mulher do bordel no qual ela e Cilícia se abrigam; chamamos atenção para o fato de a menina não encontrar gentileza em parte alguma, estar sempre em sobressalto, insegura e com medo.

No romance *Lillias Fraser*, o tecido histórico ficcionalizado é perpassado por elementos insólitos. Não se trata apenas do poder que possui a personagem de antecipar a morte, temos também a aparição de Blimunda – como já mencionado – importa notar que posteriormente

Lillias habitará o romance de Maria Teresa Horta, *As luzes de Leonor* (2011). Por meio do questionamento do passado, Correia estabelece um diálogo crítico com o mesmo, bem como, com a condição da mulher nesse mundo, assim, ao pegar de empréstimo Blimunda do *Memorial* e ao emprestar Lillias para *As luzes de Leonor*, a autora aproxima as mulheres/personagens, construindo uma relação significativa de comunidade.

Enquanto Lillias antevê o futuro, o narrador manipula um diálogo irônico como o passado e com a sociedade. Por meio da reflexão crítica, propõe o argumento de que apenas uma mulher poderia auxiliar outra: “Lillias sentiu os olhos de Blimunda e acordou. Ela sorria-lhe outra vez. <A criança está bem. De hoje em diante, eu tomo conta de vocês as duas.> (CORREIA, 2015, p. 333)”. Por fim, a respeito do trânsito entre personagens, vale recuperar as palavras de Seymour Menton sobre a presença desse recurso em *Cem anos de solidão* (1967): “Además de los cambios inesperados y nada explicados de los Buendía, *también asombra la introducción igualmente inesperada de personajes de otras novelas como si fueran personajes históricos* (2003, p. 77, grifo nosso)”. Portanto, o convívio entre personagens não históricos/ficcionais, cujas atuações voltam-se à metaficção, ocorre desde algum tempo, e suas consequências tocam nas inovações do romance contemporâneo. Na literatura portuguesa, em romances como os apontados, parece ser um recurso eficaz no auxílio da emersão do insólito.

4. Lillias Fraser: a personagem entre mundos

A personagem Lillias Fraser é bastante e repleta de significados, tanto quanto Blimunda, de *Memorial do Convento* (2012), ou Leonor, de *As Luzes de Leonor* (2011,), com as quais marca diálogo intertextual. Tal como ocorre entre a personagem de Correia e a personagem de Saramago, a relação erigida entre Lillias e Leonor, do romance de Teresa Horta, também acontece de maneira insólita:

De súbito, porém algo indefinível muda à sua roda, e ela detecta um novo perfume (...). Poalha dourada a levantar-se, esparsa por uma aragem equívoca espécie de mansa corrente de ar que a faz virar-se e olhar para trás receosa. Quando volto a cabeça, vejo-a.: nimbada de luz a fitar-me imóvel à entrada da porta. (...) Tem olhos amarelos acusando a linhagem de bruxas e feiticeiras, a pele de uma palidez exaltada e os cabelos do recôndito tom do mel acrisolado (CORREIA, 2001, p. 112).

Assim, temos a interação de Lillias e Blimunda, no romance de Hélia Correia, e de Lillias e Leonor, no romance de Teresa Horta, perpassada pelo elemento extraordinário. Talvez fosse possível afirmar que os dons insólitos das personagens, como antever o futuro, são a marca preponderante da irrupção do real maravilhoso, entretanto, uma análise mais atenta do romance de Correia deixa margem para a percepção de que o trânsito entre personagens, de um romance para o outro – posteriormente continuado com *Luzes de Leonor* – é o ponto preponderante na urdidura do evento maravilhoso.

A citação e recuperação de personagens (históricos ou ficcionais) em textos literários não se configura recurso incomum, contudo, o que ocorre em *Lillias Fraser* circunscreve-se além da mera referência, Blimunda é recuperada do *Memorial do Convento* (2012), mas adentra o livro de Correia sendo ela mesma, com cada uma das características físicas e sobrenaturais estruturadoras da personagem. Assim sendo, quem irrompe no texto é, com exatidão, a personagem saramaguiana, que tem por parceiro Baltazar e é capaz de ver por dentro das pessoas, de adivinhar suas mortes. O encontro das duas bruxas ocorre sem assombro, isso marca a principal característica do realismo maravilhoso, em outras palavras, o evento acontece de maneira natural, o narrador não adverte a respeito de Blimunda irromper no enredo, tampouco que esta é personagem do *Memorial do Convento* (2012).

A capacidade extraordinária de Lillias já foi aproximada do poder de Blimunda e, conforme mencionamos, na ficção de Hélia Correia, as duas personagens se encontram em Portugal. É, sem dúvida, mais comum observarmos personagens extraídas da realidade histórica, no entanto, o recurso empregado por Correia brinca com o jogo ficcional, e, se a ficção nascera como cópia/representação da realidade, aqui temos a ficção representando, sustentando e nutrindo-se e do universo ficcional, de forma a valorizar personagens femininas. E é desse modo, ou seja, com uma forte noção de sororidade, que Lillias também se desvencilha de seu mundo e migra para o universo de outro romance: *As luzes de Leonor* (2011), de Maria Teresa Horta. Esses universos ficcionais que agem impulsionando outros romances podem ser considerados como uma maneira de estruturação do realismo maravilhoso. Abaixo, um exemplo de como Blimunda irrompe na narrativa:

Perdeste muito sangue. Amanhã vejo se a criança está viva na barriga. (...)
 Que nome tem vossemecê?
 Blimunda – disse a mulher. – Blimunda Sete-Luas. (...)
 Lillias sentiu os olhos de Blimunda e acordou. Ela sorria-lhe outra vez.
 A criança está bem. De hoje em diante, eu tomo conta de vocês as duas. Que criança, senhora? – disse Lillias.
 - A que tu, Lillias Frases, vais parir.

- Como pode sabê-lo?
 - Vejo dentro do corpo das pessoas quando estou em jejum – explicou Blimunda.
 - Eu vejo a morte – disse Lillias.
- Blimunda Sete-Luas inclinou-se e tocou-lhe com os dedos na camisa. Então sou mais feliz do que tu és. De hoje em diante só verei este menino (CORREIA, 2015, p. 332-333).

A participação de Lillias Fraser, por seu lado, no romance *As Luzes de Leonor*, é pontuada pelo elemento insólito. Aliás, esse fragmento exemplifica de maneira inquestionável o quanto o lirismo está presente na obra de Hélia Correia:

Mas quando ela me viu recuei, consciente expectante diante da imagem do meu próprio avesso, entregue já à sua fraqueza dútil e nela me reconhecendo: meu outro mesmo lado, sol da minha sombra, lua do meu negrume, rosa-domato ou flor de açucena. Criança delicada e suspeitosa com quem logo me senti irmanada sem nunca nos termos chegado a tocar, apesar do encontro da ponta dos nossos dedos.

Sem entender porquê retrocedi, cada passo para trás contado e medido sem pressa. Foi então que ela andou até onde eu estava, mãos alongadas na direção das minhas, estendidas em meu amparo, voz breve a perguntar-me: «*Como te chamas?*» *E eu da minha antiga mudez atirei fora o susto e respondi-lhe de rouquidão na fala intumescida, a atropelar-se na garganta apertada: Lillias Fraser, e tu?*»

Talvez ela tenha hesitado uns segundos, demorando um tudo-nada a resposta: «*Leonor de Almeida.*» *E coisa alguma mais dissemos pois, sem outro motivo aparente que não fosse o destino, nos completávamos.*

Sabendo eu a partir deste momento tudo o resto, e por isso *pude sem medo a vontade de reparar nos seus olhos de um azul de cinza ardente, onde encontrei intacta, incontaminada do mal*, embora marcada pelo fechamento de janelas, e portas e grades a sua volta, levada que será em breve, por acontecimentos tão devastadores e terríveis que irão marcar para sempre, afastá-la da vida tal como hoje a conhece e entende. (HORTA, 2011, p. 30-31, grifos nossos).

O nome da escocesa, Lillias, passa por uma reformulação gráfica e no romance de Maria Tereza Horta a consoante “n” substitui a letra “s”: Lillian. Em entrevistas, as autoras divulgaram o fato de serem amigas e de Correia ter pedido à Maria Tereza Horta para ser sua “madrinha” nesse romance, em troca, Maria Tereza Horta pedira Lillias Fraser emprestada, tal qual Correia pedira Blimunda de empréstimo a Saramago. Paulo Roberto de Nóbrega nos esclarece os diálogos literários travados entre as escritoras:

Aparentemente, a autora Hélia Correia terá pedido à poetisa e escritora Maria Teresa Horta para ser madrinha deste livro, *As luzes de Leonor*, e, em resposta, Maria Teresa Horta pediu-lhe a personagem Lillias Fraser de empréstimo. Esta «transação» havida entre as duas autoras e amigas, teve como “contrapartida” o pedido de Teresa a Hélia de utilização da sua inesquecível

personagem Lillias Fraser. Ao consenso das duas escritoras, acresceu o facto de Teresa ter ainda consultado Hélia sobre a possibilidade de "aportuguesar" o nome próprio da escocesa. Segundo a própria autora, Maria Teresa Horta apenas tentou com isso denotar uma crescente integração de Lillias na sociedade portuguesa. Também neste caso, Hélia Correia acedeu à sugestão da amiga.

Afinal, quando finalmente ocorre um pensamento de Lillias no decurso da narrativa, a menina-mulher considera o seu lar: «Esta é a minha casa», pensou Lillias. Pensara em Português. Não se lembrava de alguma vez ter dito aquela frase». (NÓBREGA, 2013, p. 241).

Cremos, pois, que tal processo de trânsito entre personagens seja uma maneira de fazer emergir o sobrenatural no seio do natural. No caso, a própria aparição das personagens em outros romances desenha uma forma de narrativa fora do ordinário, maravilhosa. Monica Nascimento Figueiredo (2009) chama a atenção para a questão do cânone/tradição e comenta a respeito da recuperação de Blimunda:

O museu ou biblioteca imaginária “fundamentam-se na ausência de um saber único (a tradição, a certeza, a verdade) e abrem-se ao desejo de saber (a confrontação das obras, o diálogo, a intertextualidade)” (SILVA, 2002, p. 196). Apostando que de certa forma Blimunda também imaginária –, Hélia Correia recupera a personagem do romance de José Saramago para com ela dividir o destino de sua Lillias. Juntas, elas partem em busca de “um espaço fora dos reinos, sem governação” (*LF*, p.281-282), inscrevendo a esperança num mundo que ultrapassa a vida e antecede à morte. Um lugar que só pode existir graças à magia das bruxas e ao poder da ficção. (2009, p. 164).

Reivindicar espaço canônico na história da literatura portuguesa parece-nos uma maneira de apoio entre Correia e Teresa Horta e, ainda que Blimunda seja uma personagem advinda de uma mente masculino, sua importância para a literatura portuguesa é inegável e, como tal, para a desconstrução de certos paradigmas literários. A mesma relação de sororidade existente entre as escritoras estende-se às personagens dos romances citados e, ao lado de Inês de Castro e tantas outras, tais figuras formam a galeria de mulheres fortes da literatura lusitana quicá universal. Talvez, esse “espaço fora dos reinos”, perseguido por Blimunda e Lillias, esse espaço que “ultrapassa a vida e antecede a morte”, seja a própria Literatura.

5. O feminino e o imaginário histórico social

A história da civilização foi e ainda está sendo construída pelo viés masculino, ou melhor, sob o prisma de homens (brancos), heterossexuais, de classe média e de posse da construção filosófico/religiosa. Isso ocorre essencialmente porque as narrativas históricas estão sob seus domínios, controladas por meio do discurso e de ações políticas. Com efeito, narrar é um ato de poder que acompanha a cultura humana desde os períodos nos quais não havia escrita, muito possivelmente desde a existência mesmo do homem na terra. O ato de contar histórias, explicar o mistério da existência, bem como do cotidiano, desenhá-las nas paredes de cavernas, constitui-se característica da raça humana, e ainda que não se possa afirmar cientificamente que o ser humano sempre o fez, parece ser uma extrapolação plausível. Entretanto, majoritariamente, esse contar sempre fora filtrado pela perspectiva masculina.

Inseridas nesse panorama, as narrativas míticas, na maioria das vezes, privilegiam a trajetória de heróis masculinos em detrimento do feminino. A exemplo disso, as narrativas bíblicas, sobretudo a passagem de Adão e Eva, mito no qual a mulher é criada a partir de um pedaço do corpo masculino, subordinando-a ao homem na gênese mesma da criação humana, demonstram como esses discursos podem operar o rebaixamento do feminino. É importante lembrar que esse esquema não ocorre apenas na narrativa judaico cristã, porém, cientes da existência inclusive de narrativas mais antigas, recuperamos esse caso em específico justamente pelo seu alcance e influência exercida no mundo ocidental.

Se considerarmos a literatura clássica, temos como protagonista, via de regra, o gênero masculino, assim, nas histórias épicas ou nas narrativas míticas, a mulher aparece de forma secundária ou é retratada com predicados negativos, como, por exemplo, Medusa e Penélope, a primeira, monstruosa e vingativa, e a segunda subserviente e resignada. No campo teórico, Aristóteles, ao analisar os elementos constitutivos do drama e da comédia n’*A Poética* equipara mulher e escravo, considerando aquela inferior. Segundo Cláudia Passos Alonso, a religião, sobretudo o cristianismo, trabalhou de modo a desconsiderar a importância do feminino nas culturas e, ainda que religiões mais antigas cultuassem o feminino pelo fato de a mulher ser capaz de gerar vida, a “importância masculina” determinou a condição feminina:

Com o advento das religiões mais recentes, quando os homens se aperceberam de que tinham um papel a desempenhar na procriação, a Deusa Mãe foi sendo gradualmente substituída por um Deus masculino. É esse o padrão com a disseminação do Cristianismo. Contudo, o culto antigo de divindades femininas estava tão enraizado que, sobretudo a partir da Idade Média, a Virgem Maria ascendeu a um lugar proeminente, como ícone feminino, para contrabalançar a figura masculina, autoritária, de um Deus Pai Todo Poderoso. Todavia, para servir os interesses da nova ordem, Ela foi arquitectada pelo patriarcado como um ser submisso, passivo e, acima de tudo, como uma

simples intermediária, Mãe do Filho de Deus. Assim, com a transição dos cultos antigos para o Judaísmo e o Catolicismo, as mulheres ficaram aprisionadas em torno da sua função reprodutora e relegadas para um papel secundário. Na realidade tal como a crítica francesa Hélène Cixous sustenta em *La Jeune Née*, a cultura Ocidental tem vindo insidiosamente a desvalorizar tudo aquilo que se associa ao “feminino”. Conceitos antagónicos tais como natureza/cultura, noite/dia, lua/sol, passividade/actividade, sensibilidade/inteligência, sentimento/lógica cristalizam-se em categorias hierárquicas de tal modo que os elementos associados ao feminino são, por definição, encarados sempre como os menos desejáveis. (ALONSO, 1999, p. 110).

De acordo com Benhabid (2018), diversas tradições da cultura ocidental estão passando por reformulações atualmente e, com isso, mitos consagrados estão sendo rejeitados ou minados. Entretanto, inexiste ainda uma efetiva relação de igualdade entre os gêneros na literatura ou nas bases da filosofia. Como aponta Benhabid, a formulação da visão cultural acerca do feminino está em reformulação, isso equivale a dizer que o processo pode levar tempo. Nesse sentido, a literatura exerce papel fundamental, uma vez que, por meio da narrativa ficcional, a realidade pode ser ressignificada. Entre tantos exemplos, convém recuperarmos *Montedemo* (2015), narrativa importante na trajetória de Hélia Correia exatamente por inaugurar um tema fortemente requisitado nos livros posteriores, inclusive no *Lillias Fraser*: a utilização do elemento folclórico da tradição oral a fim de como os mecanismos do patriarcado estão presentes na sociedade contemporânea portuguesa.

O enredo de *Montedemo* (2015) é simples: a pequena e retrógrada comunidade se entrega a uma noite de orgia na montanha aos pés da cidade. Muitos elementos como a opressão religiosa, o papel social da mulher, civilização/natureza e o realismo maravilhoso estão presentes. Nessa novela, existe forte impulso, regido principalmente pelo cristianismo, de controlar a sexualidade. Ao mesmo tempo existe a aceitação de eventos de natureza portentosa. Apesar das tensões do patriarcado branco e religioso, Milena, mulher solteira, dá à luz a uma criança negra, assim, a gravidez previamente aceita pela comunidade como miraculosa perde, no momento do nascimento, seu encantamento, desvelando então os preconceitos daquela sociedade. O próprio “Monte do demo” apresenta certa natureza dupla, pois anteriormente fora terreno de rituais de fertilidade, recebendo por parte de um padre o nome de São Jorge a fim de apagar a identidade pagã que o monte possuía.

No ano dos presságios, contudo, a ruptura com a convenção ultrapassa todos os limites concebíveis. Às três horas em ponto, sob um céu carregado de nuvens, as percepções normais de tempo e de espaço dão lugar a um momento de alucinação colectiva sem precedentes: “pareceu que de repente a música

soava dentro de água, entre os ais do golfinho e os risos da medusa, e ali estava o abismo” (p.17). A hora do dia, três horas da tarde em ponto, remete-nos para a hora da morte de Cristo na cruz. (ALONSO, 1999, p. 112).

Na data de celebração de São Jorge, a população enlouquece em luxúria e gozo como se a aldeia se libertasse de seu sistema de normas castrador, colocando em discussão as matrizes de outras crenças religiosas, não cristãs. Porém, conforme é possível observar no texto, o julgamento, o conceito de pecado e vergonha estão tão profundamente enraizados na figura da mulher que se isola, a si mesma, em penitência e punição, nesse sentido, a tia sexagenária de Milena, tomada pela vergonha e culpa cristã, decide nunca mais sair de casa.

A reacção da aldeia, no rescaldo deste festim orgiástico, é personificada pela tia sexagenária de Milena, D. Ercília. Durante a festa, liberta de todas as inibições normais, ela dançara com o cauteleiro Tó. Isto fizera-a sentir-se viva, como uma mulher jovem e plena de paixão. Mas, ao reviver essas cenas, ela não consegue reconciliar-se com a sua sexualidade, o que a leva a atribuir os seus devaneios com Tó a uma “desbocada inspiração do diabo”. Perante isto, incapaz de encarar a possibilidade de se encontrar com ele à plena luz do dia, decide enclausurar-se para sempre em casa, até que ele morra. Neste momento, o/a narrador/a onisciente intervém, de modo discreto, com uma divertida piscadela de olho ao leitor, para fechar a cena: “o que até hoje não aconteceu”, realçando a futilidade da penitência que a velha senhora impôs a si própria. (ALONSO, 1999, p. 113).

Enquanto estratégia, as personagens femininas em Correia revelam estruturas sociais que desprestigiam e tentam massacrar a mulher, tais como a Igreja, a Família e o Estado. Nesta mesma direção, Yasmin Serafim da Costa, ao analisar questões relacionadas ao feminino, ao masculino e à sociedade em seu trabalho “Prenúncios de uma revolução: feminino, masculino e sociedade em *O Número dos Vivos*” (2014), observa como o realismo e o naturalismo aparecem na obra de *Hélia Correia*. De fato, a autora de *Lillias Fraser* resgata pressupostos ligados a essas estéticas literárias, contudo, o faz para propor questionamentos, não para oferecer soluções tradicionais. Assim, “A autora usa o cânone para criticá-lo, ou seja, implode a tradição literária através da distorção do discurso canônico para romper o silêncio criado por ele (COSTA, 2014, p. 29)”. Em síntese, como o título do trabalho da pesquisadora aponta, a autora portuguesa prediz as revoluções feministas pelas quais suas personagens passam e posteriormente propõem às outras figuras literárias. Dessa atmosfera, emerge Lillias. Para Paulo Roberto Nóbrega:

Esta menina-mulher de olhos dourados como sangue de bruxa integra assim uma considerável galeria de personagens-mulheres, como Branca, em *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, Blimunda, em *Memorial do Convento*, A Sibila, de Agustina Bessa-Luís. É através da sua vivência íntima do tempo e da realidade que o leitor pode filtrar os factos narrados. À linearidade cronológica do tempo do Homem, opõe-se um tempo circular, vivido intimamente pela Mulher. Não é por acaso que o romance encerra com Lillias Fraser grávida e a seguir rumo a um horizonte incerto, para que a sua criança nasça num sítio seguro, guiada por Blimunda (...) (NÓBREGA, 2013, p. 146).

Hélia Correia eterniza na galeria de personagens canônicas portuguesas tanto Lillias quanto Blimunda ao aproximá-las ficcionalmente. O mesmo acontece, como exposto anteriormente, no *As Luzes de Leonor* (2011), do qual Lillias Fraser participa; desse modo, podemos afirmar que existe “um certo apoio” entre as expoentes da literatura feminina. E ainda que Blimunda seja criação de um escritor do sexo masculino, a personagem se tornou referência canônica dentro do conjunto de personagens femininas de Portugal.

A própria figuração de Eva, primeira mulher criada por Deus para fé judaico cristã, guarda a dualidade que representa as mulheres de modo geral, apontada por Judith Butler (2018), ou seja, por um lado a criação divina, – que ganha vida para fazer companhia e servir o homem, – por outro a criação demoníaca capaz de levar a humanidade à perdição. Blimunda e Lillias encontram-se em condição de sororidade e, dessa forma, conseguem sobreviver, numa relação construída em bases diferentes da que a personagem mantinha com Cilícia. Entre esta e Lillias a convivência era difícil, pois a mulher mais velha via a menina de olhos dourados como um animal e como uma bruxa apadrinhada pelo próprio demônio. Blimunda, entretanto, quebra esta relação a qual Cilícia fora ensinada: de competir e odiar a outra mulher.

A despeito da contestação implícita às características (físicas e psicológicas) dessas personagens, Nóbrega analisa como falha de Hélia Correia e Lídia Jorge o mutismo associado à Lillias e Branca, sempre silenciadas pelo entorno social ao qual fazem parte: “(...) não deixa de ser irônico que apesar de ambas autoras serem mulheres as suas personagens sejam praticamente mudas, da mesma forma que o feminismo defendeu o realismo clássico fazia assentar as suas personagens femininas em estereótipos (NÓBREGA, 2013, p. 225)”. A bem da verdade, o comentário do pesquisador pode ser desconsiderado, uma vez que Hélia Correia mostra-se uma escritora coerente e engajada ao conceder protagonismo em seus contos, peças e romances a personagens estigmatizadas pelo patriarcado, numa clara proposta de debate acerca da condição do feminino. Suas personagens sempre demonstram uma coragem interior insuplantável, assim, não existe força social ou da natureza capaz de aquebrantar Lillias. O mutismo nessas autoras surge, pois, como denúncia ao silenciamento impingido às mulheres,

inclusive a escritoras. A esse respeito, vale mencionar o ocorrido com Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta, as três Marias: espancadas, perseguidas e censuradas a fim de calar-lhes a voz.

Parte da galeria, a personagem Awa, de *Um bailarino na batalha* (2019), é apresentada em uma situação extrema: viúva e com filho pequeno se encontra forçada a casar novamente com o irmão do marido morto na guerra, como um sapato velho doado de um irmão para o outro. Novamente viúva, a mulher e seu filho migram com um grupo disforme de sobreviventes de sua aldeia rumo à uma terra melhor, sem mortes e sem guerra. A rebelião de Awa é ainda maior que a de Lillias, enquanto a bravura desta se constrói nas entrelinhas, entremeada à filigrana da narrativa, aquela se rebela *à vera* contra os homens que a cercam em sua errância, aturdida por uma terra desértica e desumana:

O antigo carteiro, que provocava Awa sem provocar consequências, transformou-se num homem que contava histórias de califas aos seus filhos e às outras crianças, procurando que a crueldade ficcionada as confortasse. Gumse subia às pedras e pensava: ‘por séculos e séculos cumprimos a fórmula perfeita, essa limpeza no convívio dos sexos, mais sábios, nós, que qualquer outro povo, cobrindo a cara e o corpo que podiam levar-nos ao acidente do desejo, tal como levam o estúpido animal. Esta gente perdeu a dignidade. Esta gente perde-se. Necessitam de um guia e o guia deles hei-de ser eu.’ E gritou para Awa: ‘Ó tu, viúva, duas vezes viúva, tu que afrontas o que há de mais sagrado numa lei, tu, que nunca o fizeste em sua casa porque temias, como uma mulher deve sempre temer, tu, retoma a tua condição. Debateremos o que havemos de fazer, sem a vossa interferência. Dá o exemplo e esconde essa ele cheia de pecado.’ (CORREIA, 2019, p. 72).

Logo adiante, quando outro homem do grupo tenta defendê-la, Awa responde dotada de certeza e força, como se pudesse falar pela primeira vez na vida e soubesse que nenhum homem poderia ser melhor que ela ou silenciá-la:

Dirigiu-se a Tariq, que lhe sorriu. “Não te atrevas a vir em meu socorro. Não preciso de ti. Peguei em armas, tu, na prisão, denunciaste os teus vizinhos.” Ele disse: “Isso passou. Não passou tudo? Tu não es o que foste. Eu também não.” “não me defendas”, repetiu Awa. Estava desfigurada pelo orgulho. Escondia o seu rugido de leoa, mas escondia-o mal. Na pele escura do rosto transparecia uma cor quase fulva que era a outra natureza a romper. Aiyanna viu aquele esplendor e assustou-se. (CORREIA, 2019, p. 73).

Nesta que é a obra mais recente de Hélia Correia, as temáticas caras ao feminino parecem estar mais intensificadas, no entanto, questões referentes ao feminino sempre tiveram

presentes na obra da escritora. Nesse sentido, podemos comparar as personagens femininas do início de sua trajetória, como dos romances *O número dos vivos* e *Montedemo*, lançados respectivamente em 1982 e 1983, ou mesmo de sua produção teatral, à Awa e Aiyanna, ambas de *Um bailarino na batalha*. De início, Aiyanna se mostra admirada frente ao empoderamento de Awa – “Aiyanna viu aquele esplendor e assustou-se” (2019, p. 73) –, mas acaba mudando seu modo de pensar e existir. Por fim, Awa e Aiyanna tornam-se apoios uma da outra, tal como Lillias e Blimunda no livro *Lillias Fraser*.

O homem apontou para a desgovernada cabeleira de Aiyanna, mudou de assunto: “Tens a cara a descoberto”.
 “Temos todas a cara a descoberto”
 “Se quereis ficar connosco, então há leis que tereis que obedecer.”
 “Queremos ficar e não nos cobriremos”, disse Awa, Walid deu um passo em frente: “Queremos ficar, mas não obedecemos.”
 “Apanhastes a febre do deserto”, exclamou o homem. Estava enfurecido e procurava apoio nos companheiros com um jogo de olhos a que eles não correspondiam. (CORREIA, 2019, p. 105).

A subversão das mulheres as obriga a forjar uma nova identidade, uma na qual as leis do patriarcado ou da religião não as sufoquem ou dirijam. Essa postura era sobremaneira utilizada em relação à igreja cristã, ocidental, contudo, em *Um bailarino na batalha* (2019), Hélia Correia estende a discussão para outra cultura e religião, fato este conectado com sua postura fora da literatura, ou seja, nas conferências e palestras que realiza, a pensadora sempre pontua seus conceitos acerca de questões contemporâneas como migração e os desdobramentos da condição feminina nessas comunidades. Em *Vigiar e punir* (2014), Foucault expõe a relação entre a linguagem e a doutrina da internalização e a consequente sujeição e, embora o autor fale de temas ligados à criminologia e prisão, o pensamento do filósofo pode ser estendido ao processo de sujeição explicitado por Correia.

O mesmo pode ser considerado a respeito da *História da sexualidade* (2020), de mesma autoria, na obra fica claro como mecanismos de dominação e de exclusão são bases na construção de fronteiras no artifício de criação da identidade feminina. As personagens femininas de Correia, principalmente as mais recentes, além de não se encaixarem nos padrões patriarcais, revelam-se revolucionárias. Lillias e sobretudo Awa são a expressão proponente de construção de uma nova maneira de existir, isto é, uma identidade não subjugada ao masculino. Sob esse ponto de vista, o gênero e a sexualidade são evidenciados como elementos cerceadores, tal fato é debatido em praticamente todo conjunto literário de Correia, desde *O separar da Águas* (1981), obra de estreia da autora, até *Um bailarino na batalha*, de 2019.

Tanto nesses livros como em *Lillias Fraser*, Correia problematiza questões entorno da igreja, ou seja, a instituição é retratada como uma organização historicamente impositiva que utiliza o discurso de sexualidade e inclusive de afetividade:

O padre Benjamin fez-lhe um sinal imperioso, a conter seus roucos impulsos de criada. E apontou para o velho que começa a respirar ruidosamente...
- A sua filha, coronel. Pecou. E agora, se morrer, irá para o Inferno. Não tem direito a absolvição. (CORREIA, 1981, p. 31).

E mais adiante:

- Patrocínio, o licor – exclamou o soldado. – Licor e quatro copos (...)
A rapariga mexeu-se ruidosamente, como se lhe custasse articular os gestos. Pegou uma garrafa facetada, onde um licor rosa soltava um cheiro a flores.
- Não são copos. São cálices – disse, ao servir os homens. Tinha a voz muito rouca. – Estes copos pequenos, para beber licores, chamam-se cálices. Pelo menos entre nós, a gente fina.
E, perante o silêncio dos visitantes, sentiu que se vingava para sempre. (CORREIA, 1981, p. 36).

Acreditamos que a rebelião da personagem feminina é menos drástica nos primeiros textos em prosa da escritora, ou seja, nos contos e novelas da década de 1980. Muito embora a personagem Patrocínio se sinta vingada e, de fato, humilhe os homens que a tratam como vassala, sua rebelião não chega a ser tão dramática quanto a de Awa, esta, inclusive, forma o pensamento e atitude de outras mulheres que com ela convivem. De maneira que, em dado momento, nenhuma mulher se deixa dominar mais pela religião cerceadora na qual foram educadas, nem pelos homens do grupo: “Tens a cara a descoberto”. Temos todas a cara a descoberto (CORREIA, 2019, p.105)”. Logo, vale afirmar que é possível entrever determinado percurso de empoderamento das personagens femininas ao longo do trabalho da escritora portuguesa, essa característica fica evidente na comparação de *O separar das águas* e *Um bailarino na batalha*. Para Judith Butler:

Segundo *As estruturas elementares* de parentesco, as mulheres são o objeto da troca que consolida e diferencia as relações de parentesco, *sendo ofertadas como dote de um clã patrilinear para outro, por meio da instituição do casamento*. A ponte, o dote, o objeto de troca constituem “um signo e um valor”, o qual abre um canal de intercâmbio que atende não só ao objetivo funcional de facilitar o comércio, mas realiza o propósito *simbólico* ou *ritualístico* de consolidar os laços internos, a identidade coletiva de cada clã diferenciado por esse ato. Em outras palavras, *a noiva funciona como termo relacional entre grupos de homens; ela não tem uma identidade*, e tampouco permuta uma identidade por outra. Ela reflete a identidade masculina,

precisamente por ser o lugar de sua ausência. Os membros do clã, invariavelmente masculino, evocam a prerrogativa da identidade por via do casamento, um ato repetido de diferenciação simbólica. (2019, p. 77, grifos nossos).

Exatamente como ocorre com a personagem Patrocínio, de *O separar das águas*, condenada pela igreja por ter feito sexo antes de se casar e engravidado e, por isso, foi obrigada, a aceitar um casamento com um homem aleatório, que negocia com o pai e com o padre o destino dela à revelia de sua vontade ou consentimento.

(...) o discurso/natureza normalmente concebe que a natureza é “feminina” e precisa ser subordinada pela cultura, invariavelmente concebida como masculina, ativa e abstrata. Como na dialética existencial da misógina, trata-se de mais um exemplo em que a razão e a mente são associadas com a masculinidade e a ação, ao passo que corpo e natureza são considerados como *a facticidade muda do feminino*, à espera de significação a partir de um sujeito masculino oposto. (...) A análise que supõe ser a natureza singular e pré-discursiva não pode se perguntar: o que se caracteriza como “natureza” num dado contexto cultural, e com que propósito? É o dualismo realmente necessário? Como são construídos e naturalizados, um no outro e por meio um do outro, os dualismos sexo/gênero e natureza/cultura? A que hierarquia de gênero servem eles, e que relações de subordinações reificam? Se a própria designação do sexo é política, então o “sexo”, essa que supõe ser a designação mais tosca, mostra-se desde sempre “fabricado”, e as distinções centrais da antropologia estruturalista parecem desmoronar. (BUTLER, 2019, p.75).

A significação de cultura e razão são emparelhadas com o masculino, por meio de políticas manipulativas há tempos. Nas discussões propostas por Hélia Correia o feminino aparece representado num primeiro momento como uma criatura não ligada à razão e sim à natureza, dessa forma, a mulher supostamente necessitaria de cuidados, punição e controle, como no caso de Patrocínio, Milena ou Awa. A mulher é associada a não racionalidade, isto é, tal qual a natureza, mostra-se irracional e pode ser destrutiva. Esse pensamento, ou melhor, essa imagem, a subordina a discursos dualistas, cujas consequências envolvem ações misóginas e violentas. Nesse contexto, o discurso aparece como um mecanismo de controle que silencia a mulher, fato este evidenciado tanto em *Lillias Fraser* (2015) quanto em *Um bailarino na batalha* (2019), porém, enquanto no primeiro a bravura surge intrinsicamente ao texto, no segundo, a protagonista revela de modo expresso sua rebeldia diante de sistemas como a religião, o patriarcado e inclusive de figuras como a “mãe” e o “filho”. Em suma, Correia vem realizando ao longo de suas obras, a nosso entender, uma importante discussão sobre como o feminino é reprimido pelas estruturas políticas e de poder.

CAPÍTULO IV

A DANÇA DA MORTE

O capítulo procura retomar algumas ideias abordadas anteriormente, com a finalidade de desenvolvê-los em suas relações com o *Lillias Fraser*, mais especificamente as modulações da personagem Lillias em suas principais características, bem como, a proposta de reflexão de um feminismo que se constrói sob as características insólitas. Procuramos, enfim, conjugar os elementos teóricos à personagem feminina,

1. Escapando das entranhas da morte

Esta nossa menina, Lillias Fraser, começa aqui a sua dança do pavor, dá voltas cegas em redor das árvores, chora em silêncio porque não se atreve a misturar sua voz com a da floresta.

Hélia Correia

A trajetória da personagem Lillias começa marcada pelas tônicas obscura, lúgubre e funesta, dito de outra maneira, o macabro fornece o tom do primeiro capítulo do romance: “Lillias salvou-se da carnificina, porque seis horas antes da batalha, viu o pai morto, como realmente ele haveria de morrer mais tarde (2015, p.151)”. O capítulo de abertura possui grande importância estrutural, pois nele o narrador em terceira pessoa quebra o silêncio com a antecipação dos acontecimentos, marcando um recurso estruturador do texto, segundo o qual, a personagem antevê o futuro. Assim, o narrador assinala, na estrutura com o uso da prolepse, a principal característica de Lillias, em outras palavras, o recurso indicia o elemento temporal norteador do romance, ou seja, os saltos temporais, o olhar ancorado no futuro. A antecipação de ações narrativas configura-se recurso raro quando comparado ao “olhar” para o passado, essa característica menos usual erige o texto de Hélia Correia e, como tal, confere contornos e significados à personagem principal.

A narrativa segue com as propriedades macabras e grotescas conformando a vida da personagem. Nesse universo insólito, o narrador interrompe o silêncio enunciando uma realidade deformada ao redor da personagem, cuja mente, imersa nesse ambiente infernal e dantesco, prevê o assassinato do pai, com suas entranhas fora do corpo: “(...) atravessado pelas

baionetas, de modo que os buracos na barriga vertiam sangue, bÍlis e excrementos (2015, p. 151). É interessante como o extraordinário de Lillias e de Blimunda são próximos do grotesco, da morte, vale observar ainda que as personagens não são capazes de tirar muito proveito de seus dons portentosos, ambas antecipam a morte das pessoas ao seu redor, mas não podem dizer nada para salvá-las. Passam o decurso de suas vidas calando as imagens horrendas que lhes chegam: “Via morrer aqueles que a rodeavam, via-os sofrer quando se divertiam e nada suspeitavam do futuro. Mas aprendera a desviar os olhos (2015, p. 152)”.

Assim como fora para o jardim em 1746, na Escócia, sem alertar sua família acerca da terrível sorte de eventos que estava por vir, em 1755, Lillias sai do convento e se refugia no jardim, buscando segurança na imensidão sem avisar as freiras. Nesse contexto, a personagem já compreendia suas visões, no entanto, se encontra obrigada a deixar que as pessoas faleçam: “(...) levantou-se em silêncio do enxergão, fechou a trouxa e foi dormir para o jardim, sem avisar ninguém daquilo que iria passar-se mais à frente, de manhã. Pensou que, se falasse, criaria um estado tal de confusão que os acidentes começariam a acontecer antes de o terramoto os provocar (CORREIA, 2001, p. 151).”

Lillias Fraser é, portanto, amaldiçoada pelo poder incomum de antecipar os acontecimentos ligados à morte das pessoas. Logo, o capítulo aponta para o caráter insólito que permeará o romance, dessa maneira, o texto evidencia que o realismo maravilhoso edificará a estrutura do texto. Se anteriormente, em muitos romances e contos, o gênero era empregado para mascarar a mensagem de forma a escondê-la dos mecanismos censores da ditadura, agora, isto é, num período no qual o escritor não necessita mais ocultar a comunicação, as razões e efeitos de sentido alcançados com emprego da estética parecem ecoar ou dar expressão a uma questão importante para HÉlia Correia: o silenciamento da mulher na sociedade patriarcal.

Ao longo da obra, é possível averiguar como a personagem cresce oprimida, levada à crer que o único meio de conservar sua vida é se comportando com submissão e, assim, guardando sempre distância e silêncio: “«Tivesse-me explicado o perigo que eu corria...» Eram os ossos, as falanges dela quem explicava, quem instruía às pressas a criança, enquanto o grito dos ingleses se tornava cada vez mais audíveis. » (2015, p. 153)”. Por isso, Lillias não se expressa, aprendera desde muito cedo e, de modo violento, que o simples ato de falar colocaria em perigo até mesmo as mulheres mais poderosas. É curioso notar como a primeira vez que a personagem utiliza sua “voz/pensamento” no romance ocorre para justificar a necessidade de guardar silêncio: “Tivesse-me explicado o perigo que eu corria... (2015, p.153)”, a partir desse momento, Lillias aprende a encolher-se perante às situações. Nesse sentido, chama a atenção as questões ligadas ao poder e as relações concernentes desse com o comportamento, as ações

da velha bruxa, salvadora de Lillias, acabam perpetuando o ensinamento de que a mulher deve se encolher e silenciar.

O capítulo primeiro oferece, ainda, as principais chaves de leitura, a saber: 1. marca o realismo maravilhoso como estruturador do texto; 2. indica o teor histórico do mesmo: “Começa ali um fim que há-de atingir *quem se julgava à margem dessa história*, como Lillias, e o monte onde subiu, que se tornará pasto de carneiros e perderá os sentimentos e as trevas (2015, p. 152, grifos nossos)”. Assim sendo, o capítulo aponta para a vertente pós-moderna do romance, ou seja, é perceptível desde o princípio que as pessoas inicialmente silenciadas terão voz no decorrer da narrativa, como no caso de Lillias, cujo protagonismo confronta as sujeições impostas ao feminino, sobretudo a marginalidade impingida pela história hegemônica. Verifica-se, portanto, a razoabilidade da metaficção historiográfica como chave interpretativa do texto.

No capítulo dois, o narrador surpreende saltando de 1746 para 1999: “Estive no campo da batalha de Culloden em 1999, a meio de abril... (2015, p. 154)”. Nesse momento, ocorre uma interrupção brusca na história, a narração é interrompida e outra voz, fora da narrativa e em outro tempo, toma lugar. Essa pausa informa o leitor a respeito das consequências da batalha de Culloden, guerra que abre o romance, utilizando para isso as comemorações realizadas em homenagem ao evento em 1999. Isso chama a atenção, portanto, para a estrutura do texto, isto é, o receptor não contará com uma narrativa tradicional e linear, mas sim com saltos espaço/temporais, recursos estruturadores da metaficção historiográfica ou mesmo do romance pós-moderno. Em síntese, os capítulos um e dois são fundamentais justamente por oferecer tais códigos de leitura.

Velhos americanos percorriam toda a extensão assinalada, procurando marcas do clã de onde pensavam descender, estavam dispostos a fantasiar, *a pagar qualquer preço por um pouco de História, que é aquilo que lhes falta. É fato que o desastre de Culloden determinou a exportação em massa dos escoceses para o novo mundo*. Por certo, alguns daqueles visitantes sabiam com rigor àquilo que vinham (2015, p. 154, grifos nossos).

No excerto acima, a voz que não corresponde ao narrador do romance, uma voz verticalmente distinta da encontrada no primeiro capítulo, comenta acerca dos escoceses que emigraram para a América em consequência da guerra. Esse narrador expõe a ausência de um elemento nos visitantes, falta-lhes “um pouco de História”, a palavra história grafada em letra maiúscula lança a informação de que o texto está mencionando a ciência factual e não um enredo contado. Ironicamente, na sequência a voz deslocada do tempo do romance faz os seguintes comentários: “*Contam* que o tocador, quando acabava, atirava a gaita-de-foles para o

chão, dando ao desprezo o puro material, esse instrumento, literalmente falando, do seu sopro que era onde a música em verdade se formava (2015, p. 155)”. E mais ` frente:

Antes do inverno, os escoceses de Charles Stuart haviam-se atrevido a avançar por dentro da Inglaterra, foi uma marcha triunfal para o sul. Pouco faltou para que caíssem sobre Londres, *desviando o sentido da História a seu favor*. No entanto, voltaram para trás. Tinham saudades, *é o que se diz*. (2015, p. 156, grifos nossos).

Ora, quem diz? Vale notar a escolha pelo vocábulo “contam”, de maneira que a expressão “é o que se diz” e o termo “contam” contrastam com o teor histórico cuja voz presente no capítulo segundo procura, aparentemente, valorizar. Na extensão de todo o capítulo parece haver um jogo, no qual, por um lado, a voz autoral pondera para a história oficial e hegemônica: “Pouco faltou para que caíssem sobre Londres, *desviando o sentido da História a seu favor* (2015, p. 156)” e, por outro lado, ironicamente, pauta sua fala na vertente metaficcional, revelando assim, os mecanismos de produção artística de *Lillias Fraser*: “Aliás, esta guerra é toda ela um terreno propício à literatura” (2015, p. 156)”. Vejamos o excerto na íntegra:

Aliás, esta guerra é toda ela um terreno propício à literatura. Ainda hoje as crianças escocesas aprendem as baladas de Culloden com aquela emoção pelos justiceiros que é própria das leituras infantis. Mas nasceram depois de tudo aquilo. Podem olhar para trás e então vêem como tudo acabou. São exigentes com os finais porque lhe oferecem para as coisas e este está longe de as satisfazer.

Há na internet um site sobre Culloden em que se apela aos pais para que vigiem os seus filhos menores nessa consulta, já que contem relatos de violência. (2015, p. 156, grifos nossos).

O fragmento acima é essencial para o entendimento do romance, lê-se nele que a batalha é um terreno favorável para a ficção, que as crianças escocesas são “exigentes com os finais” quando “olham para o passado”, para a batalha, e ainda, que existe um “site na internet” destinado à informações sobre o conflito de Culloden, ocorrido em 1746. Se até o momento poderia haver dúvida a respeito do conteúdo extra narrativo, agora não há espaço para ambiguidade, pois, o narrador inicia o enredo em 1746 com elementos insólitos, enquanto no capítulo dois uma voz não pertencente a ele informa acerca de elementos históricos, apontando para o código metaficcional, e inclui em elemento verídico da contemporaneidade, isto é, um *web site*, material inteiramente exterior ao enredo de *Lillias Fraser* e incompatível com o período abordado no romance, porém, em consonância com o voz que irrompe no presente, em

1999. Logo, os capítulos um e dois oferecem diversas possibilidades para o entendimento do romance, porém, esse trabalho busca analisá-lo pelos prismas da metaficção historiográfica e do realismo maravilhoso.

2. Silêncio, um tratado da margem (dos humilhados)

No primeiro capítulo, o narrador informa o leitor de que o destino dessa jovem órfã será silenciar para sobreviver. Trata-se, pois, de um desvelamento da condição feminina, ou seja, nos textos de Correia, as personagens são representadas em suas angústias, em suas carências de espaço. Lillias aprende muito cedo a vigiar suas palavras e, inclusive, a chorar em silêncio: “Esta nossa menina, Lillias Fraser, começa aqui a sua dança do pavor, dá voltas cegas em redor das árvores, chora em silêncio porque não se atreve a misturar sua voz com a da floresta (2015, p. 152)”. Para a escritora, a falta de oportunidade de expressão sofrida pelas mulheres é grave e recorrente. Com esta premissa em mente, e de forma sarcástica, a autora retira a expressão de suas personagens principais, isso pode causar assombros e estarrecimento no receptor, pois, como seria possível estruturar um romance no qual a personagem principal não possui falas?

A natureza mostra-se para a personagem como ameaçadora e inóspita, nesse sentido, pode ser entendida como símbolo do mundo a ela reservado ou de modo mais amplo a toda mulher. É com horror e confusão que a infante obedece às ordens: “Não te mexas, não fales. Não fales”, repete. E a criança encolhe-se de horror, obedecendo às instruções, sem querer.” (2015, p.153). Lillias, nessa altura jovem, recebe essa lição confusa e sem compreender conclui, por meio do medo, que é melhor obedecer, manter silêncio e imobilidade: “(...) foi por medo de que a velha lhe batesse que se manteve imóvel sob a turfa, enquanto se morria em seu redor. (2015, p. 153)”. A morte da velha bruxa corrobora a necessidade do comportamento. E assim o comportamento feminino vai sendo moldado. É devido ao silenciamento forçado, ou seja, em decorrência de calar-se mesmo diante de uma conduta brutal, como o assassinato de sua protetora, que a personagem sobrevive. Começa neste momento a noção norteadora da existência de Lillias, a personagem entende a necessidade de calar-se frente aos eventos, do contrário, a certeza da morte. Nada mais perigoso que utilizar a voz, ter algo a dizer.

O capítulo segundo tece, nessa longa pausa do enredo, uma série de considerações a respeito do contexto histórico. Desse modo, os eventos pautados na realidade empírica, fundamentos dos episódios que induzem Lillias Fraser a vagar pela gélida Escócia de 1746, são

descritos. Sobre a batalha de Cullodem, deflagrada em função de C. Stuart desejar reaver o trono à família, a voz autoral diz:

Fizeram-no os franceses casar porque, ainda que o tenham desertado ao sabor dos interesses do momento, queriam dispor de um descendente Stuart coo reserva nas manobras europeias. Pagavam-lhe para isso e ele aceitou, porque se achava à beira da ruína. Afinal, a mulher era bonita e letrada princesa de Stolberg. Anos volvidos, ela conheceu Alfieri, o poeta. Em plena luz do dia começaram a viver juntos, num entendimento a que nem mesmo a morte pôs final. Parece que ninguém a censurou por aquela ousadia. O próprio irmão de Charles, Henry de York, que fora feito cardeal em Roma, apoiou a cunhada sem reservas. (2015, p. 160).

Nesse excerto, bem como no decorrer do capítulo, uma série de informações historiográficas são fornecidas, porém, as descrições são movimentadas por uma visão subjetiva permeada de julgamento e ironia, na verdade, o narrador tonaliza seu discurso com um fino deboche. Além da fuga vexatória, o príncipe encontra-se humilhado frente ao povo escocês e também diante de sua própria família, pois como informa o narrador, o príncipe prometera restituir ao pai o trono escocês, contudo, termina fugitivo e para proteger a vida vê-se forçado a usar vestimentas femininas. Por meio de outro salto no tempo, o leitor implícito é informado de que restou alguma fagulha de esperança em meio a todos esses acontecimentos, a lenda de que um herdeiro de Charles ainda restituiria a honra perdida em Culloden: “Corre entre os escoceses uma lenda, que é uma espécie de sebastianismo, sobre um filho varão de Charles Stuart e a sua secreta descendência que teria chegado aos nossos dias. Mas não a rasto dela (2015, p. 160)”. Entretanto, essa esperança demonstra nada mais que uma espécie de Sebastianismo.

O retorno da narrativa para 1746, após mencionada e longa pausa textual, é estruturalmente marcada pelo uso de verbos no presente do indicativo, pelo pronome pessoal em primeira pessoa do singular e por expressões que marcam a presença da voz autoral como, por exemplo: “Estive no campo de batalha / Há na internet um site / Eu bem os vi, no dia em que lá fui / refugiei-me na cafeteria do pequeno museu / fiquei virada para a entrada principal. Então vi-os chegar / vi como caminhavam”. O dito emprego do pronome pessoal “eu”, presente na extensão do segundo capítulo, marca a distância da voz autoral em relação ao narrador, aqui o pretérito (vi/estive/fui/fiquei), com forte destaque ao verbo “ver”, se refere ao mês de abril de 1999 e sugere (o pretérito empregado com valor de presente) que a voz autoral “viu”, testemunhou as consequências de Culloden séculos depois. Finalmente, a narrativa é retomada com: “Lillias ouviu-os, sem compreender, escondida sob a turfa pela velha (2015, p. 162)”. É

possível notar que as vozes narrativas são drasticamente distintas, ou seja, o modo de enunciar, o vocabulário, o emprego verbal, tudo isso marca a distância entre uma voz e outra. Uma vez retomada a narrativa, o insólito irrompe por meio da ocorrência do maravilhoso:

Margaret Fraser apareceu à porta, riu-se e estendeu os braços para a filha. Lillias correu na sua direção. Porém, a casa, a mãe, e tudo em volta iam fugindo para trás. Voavam rente ao chão nevado da floresta e Lillias nunca mais os alcançava. Não se lembrou, no entanto, de parar e também isso lhe salvou a vida. Os próprios pés perderam o azulado e os arranhões brilhavam, no calor que aquela velocidade produzia. Estava enraivecida com a mãe e era essa raiva que a alimentava. Espere, espere, gritou. Margaret queria dar-lhe um sinal para que se calasse, mas só tinha direito a uma imagem e escolhera a da mãe que estende os braços, para que Lillias visse seu perdão. (2015, p. 163).

A mecânica do realismo maravilhoso fica a cargo da aparição da falecida mãe de Lillias, uma vez que o espectro orienta o caminho à personagem, salvando-a. É notável que a aparição sobrenatural não é fruto da imaginação infantil da personagem, já que o narrador aponta para o fato de o fantasma de Margaret haver barganhado esse breve retorno com limitações, pois a mãe ambicionava “dar-lhe um sinal que se calasse”, entretanto, este ato estava interdito, com isso, podia apenas irromper como imagem para guiar a filha em algum trajeto menos perigoso. É cabível inferir que a imagem fantasmal não pôde silenciar Lillias, isto porque calar a mulher tem seus limites estruturais circunscritos a este mundo, leitura que parece se solidificar com a partida de Lillias e Blimunda para um lugar além do tempo, ou seja, outro mundo, no qual as leis que determinem a existência da mulher não propalem seu silenciamento. Além do realismo maravilhoso, o emprego do verbo “calar” – “a mãe ambicionava dar-lhe sinal que se calasse” – remete para o fato de as literaturas pós-modernas privilegiarem as minorias, assim, Lillias, ironicamente, situa-se no intervalo entre o apagamento da voz e a posse da expressão.

O capítulo três também abona uma série de dados acerca do contexto histórico de Lillias: “A Jenny Cameron, essa, podemos vê-la impressa nos papéis de propaganda, de cabelo curto e calças montanhesas, sustendo o escudo no seu braço esquerdo e empunhando a espada e o punhal. Tinha o comando de trezentos homens (...) (2015, p. 168)”. Desse modo, a implicação de que a voz autoral teria a função de subsidiar recusos não ficcionais fica relativizada, primeiro pelo fato de o terceiro capítulo apresentar este fator de forma muito contundente e, em segundo, por envolver dados historiográficos em uma atmosfera sobremaneira insólita, mágica e irônica, ficcionalizando a historiografia oficial. Os capítulos seguintes seguem urdindo as pistas deixadas pela história nos eventos e o faz evocando o sarcasmo e elementos insólitos.

Algumas personagens se contrapõem ao patriarcado, além de Jenny Cameron e a própria Margaret Fraser, temos o caso de Lady Anne MacIntosh que, constantemente, desobedece às normas sociais:

Depois do esmagamento em Culloden, o traje escocês foi proibido. Anne manteve a alusão às cores do clã. Anos mais tarde, em Londres, convidaram os MacIntosh para um baile onde estaria o Duque de Cumberland. Ela levou um vestido vermelho, debruado a preto e azul. Recuperara o seu sorriso e o seu descaramento. O Duque foi buscá-la para dançar e Anne achou-se nos braços daquele homem que a tentou humilhar com galanteios. A orquestra tocava uma conção que tocava Willie, *o carniceiro*. Lady MacIntosh exigiu desforra, fazendo uso das graciosidades dos salões. Tinha direito a escolher uma música. Os circunstantes empalideceram e quase não ousaram respirar enquanto Anne ia ensinando ao Duque os passos de Auld Stewart's back again. (2015. P. 166).

De fato, as cores e referências à identidade escocesa foram proibidas, dessa maneira, além de Anne ser descrita como uma mulher cheia de orgulho de sua cultura, fica claro que o sangue guerreiro Celta corre nessas mulheres, – como comenta o narrador. É importante notar que Anne oferece uma única orientação à Lillias: “Tens grandes homens na família, disse-lhe Anne. Heróis. Tu tens de ser uma heroína. Vais ser uma heroína, Lillias? Vou sim, minha senhora, prometeu (2015, p. 167)”. A personagem não parece fazer distinção entre homens e mulheres, ela mesma os recrutava para as tropas escocesas e ainda afrontava o outrora inimigo inglês em sua casa, demonstrando com isso ser uma destemida e orgulhosa heroína Fraser.

Ainda tratando do heroísmo dos homens Fraser, o narrador oferece uma breve descrição da matriarca. A mãe de Lillias, Margaret, demonstra sua força ao lutar contra o inimigo que irrompe em seu lar, o que lhe custa a vida. Margaret ficara esmagada pelo mundo masculino até aquele momento: “Nem a si mesma ela o confessaria, mas o ódio que tinha na barriga visava muito mais o seu marido que os militares trazidos da Inglaterra (2015, p. 165)”. A personagem observa como o patriarcado cooptava seus filhos, todos envolvidos em matérias beligerantes:

Margaret via como aqueles dois iam roubando a alma do mais novo, como os olhos doirados de Eavan se desviavam para lhes lerem os segredos. Até que, um dia, o braço de Tom Fraser se abriu e acenou, chamando o filho, e *Eavan transpôs aquilo que o separava do espaço masculino, e que era apenas a transitória proteção da mãe*. (2015, p. 164).

O espaço masculino descrito pelo narrador leva Margaret a certa fadiga, cuja evolução culmina em ódio ao marido e ao próprio ambiente do casamento, para ela pior que o da própria

guerra. Assim, o espaço bélico mostra-se pacificado frente à atmosfera matrimonial, pois, naquele ela poderia lutar, no casamento não. As obrigações conjugais seguem problematizadas pelo narrador, isto é, mesmo após mobilizar centenas de homens para a batalha, no memento em que Anne MacIntosh é rendida pelos ingleses e poupada da prisão, é entregue à sogra, que comenta: “Ótimo”, disse. Agora só lhe resta uma maneira de lutar. Ter filhos (2015, p. 174)”. Mesmo em uma sociedade belicosa, na qual muitas mulheres empreendem papéis guerreiros, existe um forte julgamento ao comportamento feminino. Desse modo, para a sogra, a esposa de seu filho tinha um comportamento inapropriado, e, embora a nora goze de fortuna e seja uma privilegiada castelã, para a mulher, Anne fora mal-educada.

O narrador trata com ironia tenaz o destino da personagem, igualando-o a uma guerra, tal imagem, vale notar, aparece de forma recorrente na escrita de Correia. Assim, as relações de controle da mulher, os mecanismos de imposição disciplinar sobre o corpo e a vontade são desvelados pelo narrador. De um lado, uma mulher que fugira do jugo patriarcal cobra de Lillias a postura de uma lutadora, de outro, o silêncio lhe é imposto. Essas forças contrárias subjazem o fundamento estruturador da personalidade e da identidade de Lillias. As relações de poder entre Escócia e Inglaterra que levaram o país derrotado ao apagamento identitário são evidenciados também na personagem Anne MacIntosh, esta deixa de ser uma mulher empenhada nos assuntos de guerra diante da imposição para ter filhos, evidências essas de que a personagem passará por processo análogo de aniquilamento da identidade.

Por extensão, é possível dizer que a Escócia é calada pelo seu inimigo: “Durante meses, o Duque de Cumberland enviou para Londres relatórios do seu metódico trabalho de extinção do modo de viver dos escoceses (2015, p.176)”. Anne e Lillias Fraser também são vítimas da “lei” do silenciamento, as relações de poder que antes continham algum empoderamento, a saber, ocasião em que Anne aconselha a menina, vai perdendo terreno, inclusive com a própria dominação sofrida por Anne, bastante emblemática: os ingleses, inimigos, após derrotar seu país, seus guerreiros, e a ela própria, saqueiam seu castelo e a entregam para a sogra, cujo veredito a sentença à maternidade: última guerra.

Do mesmo modo, Lillias, pouco a pouco, vai sendo silenciada pelas relações de poder exercidas em seu redor, nesse sentido, mecanismos de submissão são impostos às micro relações cotidianas da personagem: “Fica calada, ouviu? “nunca fales. Não digas nada.” “Nunca fales”, repetiu. E obrigou-a a levantar, puxando-a por um braço. O oficial que a tinha acompanhado e que guardava uma distância respeitosa, aproximou-se, ouvido o seu murmúrio (2015, p. 172-173)”. A personagem, já nesta altura, sofre toda sorte de sujeição, submissão e disciplinarização, isto é, forças visíveis e invisíveis moldam e disciplinam a menina, pois a

vigilância social “(...) permite ver tudo permanentemente sem ser visto – que deve impregnar quem é vigiado de tal modo que este adquira de si mesmo a visão de quem o olha (FOUCAULT, 2017, p.23)”. Desta sorte, é importante observar como, ao longo do tempo, as estruturas governantes impõem o comportamento, e ainda, como uma mulher se encarrega de vigiar a outra, como ocorre na relação entre Anne e sua sogra.

É válido notar que no romance disciplinar não significa instruir, assim, Lillias cresce alheia a todo e qualquer tipo de instrução formal. Esse fator leva a personagem a uma identidade cindida, que rapidamente animaliza a infante:

Lillias dormia no tapete da lareira e, até nisso, causava a impressão de um animal que apreciase o cativeiro houve então uma noite me que chorou. Deram com ela ao outro dia, ensimesmada, como era seu costume, nos degraus de um torreão aberto à ventania. As lágrimas secavam no seu rosto, como fios negros que o aprisionassem. (CORREIA, 2015, p. 177).

A personagem vai se habituando a viver e, principalmente dormir, enroscada como um animal no chão duro e empoeirado, buscando a proximidade das lareiras, nas casas por onde habita. O calor humano, materno e familiar perdidos não é recuperado, tal interdição fica evidenciada, inclusive, na ocasião de sua fuga no dia do massacre de Culloden. Em meio ao excruciante frio escocês, Lillias se aninha no calor da velha bruxa que a salvara, contudo, a mulher morre no meio da noite, negando o calor humano à personagem. A única forma de obter algum calor, sinônimo de vida, é se enrolar perto do fogo, como um animal. Essa temática torna-se recorrente no romance, o que reforça a natureza animalizada de Lillias. Em outras palavras, podemos compreender este fator como uma denúncia de que a mulher cresce, muitas vezes, com uma espécie de ausência do humano, como se significasse dentro da negatividade.

3. Sexo, violência e feminismo mágico

A sexualidade, mais especificamente o sexo, é um norteador de comportamento no romance em análise, mas não apenas nele, pois as relações da mulher com o sexo são tratadas em quase a totalidade das obras de Correia. A questão é abordada de inúmeras formas em seus contos, novelas, peças teatrais e romances, destacamos, além do *Lillias Fraser* – objeto de nosso interesse –, o conto *Montedemo* e também o romance *Um bailarino na batalha*. O conto por ser uma de suas primeiras obras e o romance por ser seu trabalho mais atual.

No enredo do conto, como mencionado no segundo capítulo desse trabalho, os mecanismos de controle social, disciplinadores e cerceadores, são suspensos em uma noite de feriado santo, dando lugar a uma festa orgíaca. Na ocasião, os moradores da vila têm as inibições baixadas e com isso se dirigem ao monte, vivendo uma noite de luxúria e gozo, sem limites nem vergonha. Na noite em questão, o próprio Montedemo parece respirar, dilatar-se de lascívia. Após a noite libidinosa, a população volta aos seus afazeres e convívios normais, assim, por se tratar de uma comunidade campesina, os envolvidos se encontram pelas ruas da cidadezinha, o que leva uma das mulheres do lugar a decidir não sair mais de dentro de casa, envergonhada de suas ações de gozo e liberdade.

Conforme citado, Foucault trata das relações de poder estabelecidas como mecanismos de controle e submissão social, nesse sentido, ao analisar as interações inerentes aos comportamentos sociais importa recuperar a função da igreja enquanto propaladora de princípios sexuais unicamente aceitos. Ou seja, a instituição religiosa impõe a convivência social que as pessoas devem ter com a sexualidade. A saber, em determinado momento da história do catolicismo, o sexo passa a ser regulado e assim proibido pela igreja, dessa forma, o uso do sexo serve apenas para a procriação, por isso, deve durar o mínimo possível e constar de uma regularidade mínima. Em seus inícios, a escritora portuguesa debate a respeito de algumas questões sexuais, tais como o isolamento social da personagem em *Montedemo*, a liberdade de Milena e o nascimento de seu filho, uma criança negra, Em suma, em seu primeiro livro, Hélia Correia suscita algumas discussões que seriam caras a sua escrita.

Em *Um bailarino na batalha*, por sua vez, a escritora demonstra como as mulheres carregam o *status* de mercadoria, por exemplo, na passagem do casamento de Awa com o cunhado, na qual a mulher adquire valor comparado a uma roupa velha e usada, a um sapato gasto, compartilhada entre irmãos. Posteriormente, o próprio filho, um garotinho de pouca idade, tenta negociar o casamento da mãe com um homem do grupo, evidenciando que o papel social masculino veicula a crença de que ao homem, não importa a idade ou o grau de parentesco, reserva-se o direito de decisão sobre o destino da mulher. Convém observar, o debate acerca da sexualidade feminina está presente não apenas nesse romance, pelo contrário, transita em praticamente toda a obra da escritora portuguesa, do primeiro conto ao último texto.

No romance *Lillias Fraser*, chama atenção o momento no qual Lillias desperta para a sexualidade, isto é, na ocasião na qual Jaime, filho de Cilícia, visita a mãe, a personagem sente-se atraída pelo sexo. A moça revela forte atração por Jaime e se entrega a esta força que movimenta sua vontade pela primeira vez. Portanto, a iniciação sexual da protagonista tem início com o jovem viajante – o estupro da personagem quando buscava abrigo no convento de

Maфра por conta do terremoto não deve ser entendido, acreditamos, como iniciação sexual, pois é um evento alheio à vontade da jovem, sem seu consentimento. A partir disso, Lillias torna-se uma mulher desejante na presença do filho de Cilícia. Embora tenha visto como os animais se comportavam, informa o narrador, nunca recebera, de fato, instrução formal, nem para este assunto nem para outros, entretanto, a personagem se guia pelo instinto, pelo desejo de estar com aquele homem. Um desejo simples, que não encontra o ruído da igreja, das outras mulheres ou das demais instituições, uma força espontânea que a movimenta em direção a Jaime.

Enquanto Lillias se envolve física e emocionalmente com aquele homem, ele, por sua vez, entra na relação sem a menor proximidade emocional, apenas fica encantado pelo exotismo da moça luminosa, de olhos dourados que provoca medo e temor nos demais. Como um homem típico do seu tempo, Jaime deixa Lillias em casa e, enquanto transita pela destruída cidade de Lisboa, frequenta prostíbulos em companhia do novo marido de sua mãe, um homem completamente diferente dele. Seria improvável imaginar uma aproximação entre os dois devido à falta de assunto e experiências em comum, por exemplo, Jaime é sofisticado, recebera instrução em diferentes lugares da Europa, mas o companheiro, que a mãe encontrou vagando pelos escombros do terremoto, é um simples andarilho, quase sem nome na narrativa. Não fosse o desprezo compartilhado por ambos pelas mulheres, nunca sairiam juntos. Aliás, o fato de o homem viver na dependência financeira de Cilícia e frequentar casas de prostituição não provoca nenhuma reação de admiração/estranheza em nenhum personagem, nem no filho. Desta sorte, podemos concluir que o narrador demonstra que o mundo lisboeta estava forjado para a satisfação masculina, nem mesmo o contexto de Inquisição – censor da sexualidade desde o Concílio de Trento – interpunha barreiras efetivas ao comportamento do homem.

O narrador exprime em algumas passagens o modo como o sexo gerencia a conduta social, entre elas, destacamos a passagem na qual Lillias é entregue aos cuidados de terceiros e mais uma vez perde o lar, desta vez em função de a sogra de Anne MacIntosh considerar a menina de olhos dourados e cabelos luminosos uma bruxa. Paralelamente, o padre imagina que a órfã seja filha bastarda de Angus, marido de Anne. Essa crença, além de reger a conduta do padre, bem como das donas da pensão onde Lillias passa a viver, norteia a atitude dos hóspedes que passam a observar a órfã, suposta filha de um nobre, com interesse. Sob essa perspectiva, a menina seria fruto de uma relação fora do casamento, por isso, a família se encarregara de dar-lhe um destino longe de casa e da esposa, ou seja, as deduções de todas as personagens desse contexto são um grosseiro engano, porém, crentes de que a menina era uma bastarda nobre, enxergam o procedimento como absolutamente natural. Como se vê:

(...) os dispositivos de sexualidade não são apenas do tipo disciplinar, isto é, não atuam unicamente para formar e transformar o indivíduo pelo controle do tempo, do espaço, da atividade e pela utilização de instrumentos como a vigilância e exame. Além de constituírem uma “anátomo-política do corpo humano”, centrada no corpo considerado como máquina, eles também se realizam por uma “biopolítica da população”, pela regulação das populações, por um biopoder que age sobre a espécie humana, sobre o corpo como espécie, com o objetivo de assegurar sua existência. (FOUCAULT, 2017, p. 29).

Temos questões concernentes à sexualidade feminina discutidas de diferentes maneiras no *Lillias Fraser*, a começar pelo estupro da personagem no convento de Mafra. No contexto da evasão de Lisboa, em decorrência do terremoto de 1755, a personagem é violada, nesta cessão temos a evidência de que basta o menor distúrbio para a ordem social ruir completamente, pois, a violência ocorre dentro de um convento e no contexto de Inquisição, o que desvela também o sarcasmo da autora contra a instituição religiosa. Em resumo, a violência contra a mulher é um problema grave e encontra espaço de denúncia no romance.

O sexo em si é considerado no romance, com isso, existe na escrita de Correia muitas passagens nas quais a mulher interage com a própria sexualidade, como, por exemplo, Cilícia que após viver uma vida reprimida, encontra em ocasião do terremoto a oportunidade de se entregar à atividade sexual, sem medo de Deus ou das demais forças disciplinadoras. Tal qual ocorre em *Montedemo*, a personagem se vê livre para escolher o que fazer com o seu desejo. O estilhaçar das instituições sociais controladoras consente o desejo pelo sexo, com homens diferentes e inclusive em público. A personagem aproveita a janela de liberdade que se abriu, pratica sexo com vários homens presentes nos escombros de Mafra sem sentir culpa ou pudor, apenas aproveitando da possibilidade apresentada: “Só nessa altura as gargalhadas de Cilícia que, no entanto, já se ria havia tempo. Chegaram à consciência de Lillias. Estava deitada. (...) Dois corpos de homem encostavam-se à parede, a cabeça pendida (2015, 226)”.

A quebra de estruturas repressoras ajuda a personagem, já uma senhora, a se libertar sexualmente, pois, não há um Deus para castigar, ou seja, o sexo pode ser praticado em qualquer espaço e com quantos homens desejar, sem problemas legais ou morais, visto que junto com Lisboa, tudo o mais desmoronou. Nesse ínterim, Lillias sofre uma das consequências por ser mulher – crime semelhante ao ocorrido, no mesmo convento, com Blimunda:

Voltara a si, chamada pela dor. O medo de morrer emudecia-a. Os gemidos, os gritos, os sussurros batiam fora dela e não faziam parte daquilo onde ela estava a acordar. Era um estranho assassino a esfaqueá-la entre as pernas, por baixo da barriga, e arrojada a todo o comprimento do seu corpo, como quem busca um sítio inacessível.

Por muito que o punhal continuasse, a náusea de Lillias crescia agora contra o rosto do homem. Tinha os lábios como que corroídos de saliva. A repugnância devolveu-lhe a força. Pôs-lhe as mãos contra os ombros e empurrou-o. ele estremeceu. Parecia fortemente atingido. Descaiu para o lado, suspirando. “então matei-o? pensou Lillias. O seu sangue escorria do buraco que ele fizera, mais abundante que nos dias regulares, e dava-lhe vergonha de se erguer. (2015, p. 226).

Sem dispositivos disciplinadores a controlar o desejo e a liberdade da mulher, Cilícia pode dar vazão às suas vontades. Poderíamos pensar que a falta de mecanismo punitivo leva os homens à depreenderem agressão sexual contra a mulher, contudo, parece-nos mais uma crítica sarcástica de Correia, uma vez que a personagem saramaguiana, também visitante de Maфра (em outro momento), fora estuprada no mesmo convento, em outro romance. O contraponto estabelecido pelo narrador parece mais voltado ao escárnio, pois o patriarcado sempre autorizou tais posturas masculinas, via de regra, sem consequências ao criminoso. Essa informação pode ser interpretada como se a escritora, além de reforçar a denúncia contra a hipocrisia da igreja – crítica igualmente realizada por Saramago em *Memorial do convento* (2012) –, procura apontar os processos de violência impostos *pela e dentro* da instituição.

O realismo maravilhoso se erigiu e desenvolveu-se como arena de transgressão do cotidiano e do discurso hegemônico, assim, liga-se a muitas temáticas pós-modernas, sobretudo, as de natureza periférica, com isso, questões de alteridade relacionadas à personagens marginais são bastante exploradas na intersecção entre narrativa pós-moderna e realismo maravilhoso, dentre as quais, destacamos a narrativa que aborda questões de gênero, em especial a mulher. Esse subgênero, bem como o realismo mágico, surgiu como estética profícua para a manifestação de discursos questionadores de problemas sociais e de regimes políticos, como o franquismo e o salazarismo, que respectivamente em Espanha e Portugal foram palcos para o surgimento de textos cujos conteúdos precisavam ser ocultados a fim de serem aprovados pela censura e somente assim virem a público.

Após o fim dos regimes de censura, tais país mantiveram essa estética. Em Portugal, autores como Lúcia Jorge, Saramago e Hélia Correia, apenas para mencionar alguns exemplos, continuaram escrevendo textos realistas maravilhosos. No contexto atual, o estilo instaura discussões acerca de questões excêntricas, ou seja, privilegia problemáticas relacionadas com o patriarcado e favorece a representação de personagens marginais como a mulher, o homossexual, o negro e a parcela popular marginalizada pelo sistema político, religioso e econômico. A literatura real maravilhosa questiona a ideologia dominante e realoca o centro por meio de um discurso transgressor. De forma restrita, nesse trabalho, procuramos analisar

temas desenvolvidos na escrita de Hélia Correia, com especial atenção ao temário entorno da representação da mulher presente no romance *Lillias Fraser*.

O realismo maravilhoso é empregado em *Lillias Fraser* e, grosso modo, na obra de Correia, de maneira a emergir de um contexto no qual a personagem feminina sofre processos de agressão social, como por exemplo o fato de Lillias ter sido considerada bruxa por ter olhos amarelos. Milena, a seu turno, deu à luz a uma criança negra porque participou de uma orgia no endiabrado Montedemo e, logo, aquele menino não poderia ser filho de nenhum homem da vila: é filho do demo. Awa deixa de usar o véu que esconde seu cabelo e, portanto, é uma mulher indecente, infiel, perdida. Assim, em cada um desses contextos apontados, a mulher passa por processos de agressão. Nesse ponto, o insólito que reside na realidade não causa assombro, mas, de qualquer modo, carrega um teor lúgubre, pois, não deixa de ser macabro e grotesco as realidades de recriminação as quais as mulheres são submetidas e que podem levá-las a situações limite, com prejuízo da própria existência, como no caso de haver julgamento religioso à bruxa Lillias, à Milena por ser mãe solo de um menino negro (do demo) ou à Awa com a censura e, subsequente, ameaça por ter recusado o véu. Enfim, todas as transgressões cometidas pelas personagens de Correia podem levá-las à morte, pois o entorno social, orientado sobretudo pelas normas religiosas, não tolera esses comportamentos.

Em síntese, a escrita de Correia se estrutura nos moldes de uma crítica acerca da “realidade insólita”, macabra e trágica, rotineira na vida da mulher contemporânea e, para tanto, utiliza-se da estética do realismo maravilhoso. Nesse percurso insólito, as situações de discriminação, censura, punição e humilhação não causam o menor assombro, são aceitas como naturais, em diálogo com o próprio mecanismo estruturador do realismo maravilhoso. A nosso ver, trata-se de um jogo estrutural pensado pela autora, ou seja, o sobrenatural é naturalizado (realismo maravilhoso) e, de igual modo, a insólita violência contra a mulher é naturalizada (feminismo maravilhoso).

No *Lillias Fraser*, o narrador tece ponderações sobre o patriarcado, demonstrando a naturalidade com que as ações praticadas pelo gênero masculino são recebidas pela sociedade. A partir de suas descrições, podemos verificar o modo como a permissividade em relação às condutas do homem molda as relações no meio social. Mais detalhadamente, a problemática do adultério é discutida. Nesse sentido, ainda que a igreja se oponha à prática sexual fora do matrimônio ou ao sexo sem a finalidade de concepção, a interdição não chega a atingir efetivamente o masculino, não havendo, inclusive, punição para seus comportamentos extraconjugais. Abaixo, trecho da narrativa no qual observa-se como esses atos são recepcionados, ou melhor, a neutralização deles quando vinculados ao universo masculino:

Que um homem de tanta posição pagasse a criação da rapariga, embora às vezes levantasse ante a frequência com que Gilbert lho lembrava, não poderia significar senão um laço de paternidade, que o mesmo era dizer, uma fraqueza. A bastardinha achava-se elevada muito acima da sua condição, sendo por certo filha de rameira. Mas a mulher do Lord, a Coronel Anne, mais gostava de andar entre os soldados, mostrando as meias, que de conceber. De maneira que o pobre do marido, vendo chegar a idade da impotência, se agarrava ao que tinha do seu sangue, com menos contenção que devia. Pois maior escândalo oferecia aquele apego, que fazia correr quanto dinheiro o criado pedisse, do que o fato da bastardia em si. (CORREIA, 2015, p. 182).

Nessa passagem, o narrador demonstra de maneira irônica como o adultério é reprovado, mas, ao mesmo tempo, deixa evidente que existe um comércio relacionado ao sexo, embora fosse época de censura religiosa e o Concílio de Trento houvesse regulado as práticas sexuais como sendo permitidas apenas para procriação. Sob estilo ácido, evidencia o preconceito infiltrado na opinião das pessoas que rodeavam a personagem, ou seja, se uma menina de oito anos recebia proteção de alguém, certamente era filha bastarda. Diferentemente, o julgamento social desferido contra Angus mostra-se menos corrosivo do que o desferido contra a menina: “Os mais ousados levantavam-na nos braços, e ela ria durante o rodopio, levando a hospedeira a murmurar, pelo canto da boca, à filha Kitty, sobre o gosto por homens que a pequena mostrava já. E, realmente, a sós com elas, nunca Lillias foi feliz (2015, p. 183)”. Embora a criança sinta apenas a alegria natural causada pela brincadeira de rodar no ar, natural em toda criança, a hospedeira e a filha julgam a pequena Lillias de modo impiedoso, sexualizando o comportamento de uma criança de oito anos.

Em suma, o narrador desafia os pesos e medidas empregados nas mais diversas camadas sociais para julgar o universo masculino e o feminino. Fica claro, no contraste estabelecido, como o gênero feminino – independentemente da idade – não escapa ao julgamento mordaz de todas as esferas sociais. Esses pontos da narrativa exemplificam como o realismo mágico e maravilhoso se amalgamaram como poéticas de transgressão dos discursos hegemônicos, daí o surgimento de produções voltadas aos marginalizados. As narrativas de natureza histórica não hegemônica, bem como a literatura de expressão feminina, florescem nesse espaço discursivo. Fala-se, atualmente, em um “feminismo mágico” que procura tratar dos estereótipos que abordam a mulher com subalternidade. Nessa linha, seguem trabalhos como os de Cristina Ruiz Serrano (2011), que analisou *La casa de los espíritus* (1982) e *Los recuerdos del porvenir* (1863), das escritoras Isabel Allende e Elena Garro, respectivamente.

O sexo e a sexualidade são muitas vezes problematizados em obras de escritoras mulheres, de modo que, no nosso entender, personagens como Lillias, Milena, Anne,

Patrocínio, Antígona e Awa, erigidas por uma autora feminista, incorporam questões caras para a sociedade atual, isso porque desvelam o contexto de sujeição imposto à mulher. Para tanto, Hélia Correia adota como recurso a ficcionalização da história e retira a mulher da margem, oferecendo com isso leituras ácidas e tenazes com o feminino em cena.

O realismo maravilhoso, com sua forma controvertida, favorece a realização de uma escrita subversiva, em consonância com as problemáticas verificadas na contemporaneidade, com isso, coloca em xeque o discurso hegemônico. Para Nóbrega, o realismo mágico é espaço privilegiado de expressão literária, por ligar a mulher a dons proféticos e poderes mágicos, entretanto, a nosso ver, essas cores são um pouco exóticas e apenas corroboram para o imaginário antigo e antiquado de que a mulher é uma espécie de criatura angelical, que existe em função de ajudar o próximo, ou seja, é um modo de leitura um pouco pernicioso e maniqueísta, pois desconsidera as camadas de complexidade do humano e, sobretudo, não admite a mulher como possuidora de qualidades sombrias, não é capaz de erigir a mulher como maléfica, obscura, prostituta, sexualizada ou como indiferente ao sofrimento do outro.

Lillias Fraser, por exemplo, deseja antever a morte das donas da pensão que cuidam dela e a maltratam, esta não é uma postura benigna e angelical. Enquanto, por outro lado, se apenas profundamente com a previsão da morte da freira inglesa com quem vive no convento. Lillias não é exatamente indiferente ao destino das pessoas que cruzam seu caminho, mas a personagem vai se insensibilizando com o passar do tempo, e com a consciência de que seu poder profético não é capaz de salvar a ninguém, de modo que, quando antecipa a visão do falecimento de um ser querido, nem mesmo tenta salvá-lo. No pensamento de Nóbrega,

A literatura é uma forma de expressão privilegiada para recuperar a figura da mulher, retratadas muitas vezes como detentoras de dons ou poderes mágicos que têm o condão de influenciar e ajudar as pessoas e o mundo em seu redor. O feminismo na literatura tem sido estudado enquanto um modo de pós-colonialismo, em que o corpo e a pessoa da mulher são vistos como um território dominado pelo homem até há bem pouco tempo (colonização essa que ainda dura em alguns países e culturas). A proliferação destas personagens femininas, detentoras de poderes visionários ou da capacidade de se acharem num mundo interior – onde o homem não consegue penetrar para as dominar e controlar –, surge assim como uma forma de emancipação e revalorização da mulher na literatura, tentando certamente passar essa mensagem para a sociedade. Os poderes mágicos que as personagens de Clara, Branca ou Lillias detêm, além de acentuarem a alteridade destas mulheres e a sua marginalização dentro da sua própria comunidade ou sociedade, são também uma forma de se proteger, de compensar e contestar a tirania que lhes é imposta pelo homem (...). (NOBREGA, 2013, p. 222).

Lillias, Clara e Branca são, de fato, esmagadas pela opressão tirânica imposta pelas figuras masculinas e, por extensão, pela sociedade que as rodeia. No *Lillias Fraser*, essa relação vincula-se, metaforicamente, à colonização inglesa (opressão masculina) exercida em solo escocês (*Lillias*). Assim, os contornos do evento histórico são estendidos à colonização sofrida por Lillias, em outras palavras, Lillias é a Escócia: colonizada e calada. Não é por acaso que Lillias recupera sua voz, sua expressão, somente quando se rebela contra um coronel inglês, ou seja, apenas em confronto com seu colonizador, a mulher recuperaria seu poder, sua alteridade.

Por isso, a capacidade visionária de Lillias não pode ser entendida como elemento emancipatório, nem como forma de valorização, acreditamos que a autora portuguesa esteja, na verdade, jogando com essas ideias ao destinar um poder dependente de comunicação verbal a uma personagem proibida de falar/expressar sua voz, dessa forma, o conteúdo do romance parece indicar que não importa o quão extraordinária seja a mulher, a sociedade patriarcal sempre irá emudecê-la e ameaçar sua vida, nota-se: caso Lillias advertisse alguém seria queimada na fogueira pela Inquisição. Essa ideia ressoa igualmente no romance *Um bailarino na Batalha*, no qual a personagem Awa vive silenciada pela sociedade misógina/religiosa que a circunda, sendo obrigada inclusive a usar um tecido (hijab) para cobrir sua cabeça.

Sob essa perspectiva, o realismo maravilhoso não parece empoderar Lillias ou conferir-lhe o poder de ajudar o próximo, na verdade, a estética institui situações insólitas com a finalidade de questionar a realidade empírica. Desse modo, as circunstâncias tidas como “normais”, ou melhor, não portentosas, são pintadas com cores que despertam o assombroso, o questionamento ‘do que vem a ser normal e sobrenatural’ na vida da mulher. Para Lois Parkinson Zamora e Wandy Faris, a estética favorece uma escrita subversiva voltada a problemáticas entorno do feminino e da desconstrução de discursos hegemônicos: “Community realist texts are subversive: their in-betweenness, their all-at-onceness encourages resistence to monologic political and cultural structures, a feature that has made the mode particular useful to writers in postcolonial cultures and, increasingly, to women (ZAMORA; FARIS, 1995, p.06)”.¹⁶

A resignificação do periférico, no caso específico de *Lillias Fraser*, procura debater sobre os paradigmas patriarcais. Nesse sentido, são de suma importância os contrastes presentes na vida da personagem Anne, que recruta centenas de homens para lutar no exército escocês, aconselha Lillias a ser uma grande guerreira, mas, por fim, submetida a uma espécie de

¹⁶ Textos realistas são subversivos: seu estado intermediário, sua unicidade encoraja a resistência às estruturas políticas e culturais monológicas, uma característica que tornou o modo particular útil para escritores em culturas pós-coloniais e, cada vez mais, para mulheres. (ZAMORA; FARIS, 1995, p.06)

vingança por parte da sogra, para qual fora entregue pelo exército inglês, sente-se obrigada a ser mãe e esposa de um marido ausente. Anne é comparada, ainda, ao marido Angus, porém, a mulher é uma grande, forte e inteligente guerreira, capaz de motivar centenas de homens para as fileiras da guerra, enquanto o marido permanece em outra cidade, evidenciando assim o modo como mulher e homem são valorizados e significados socialmente.

O narrador oferece essas informações sem julgar abertamente as ações, deixa as reflexões ao encargo do receptor, do mesmo modo como, ironicamente, não dá voz à Lillias, quase sempre silenciada. Cabe ao leitor perceber a profunda crítica realizada pela autora, que chega ao extremo estrutural de nomear um romance com o nome de uma mulher – silenciada – e de erigir personagens principais emudecidos. Parece, sem dúvida, um trabalho difícil do ponto de vista estrutural, contudo, o resultado corresponde ao exercício, na medida em que a mensagem adquire mais sentido e valor, dito de outra maneira, se o narrador apresentasse as personagens expressando as violências sofridas, o anulamento sexual ou o uso de seus corpos, a falta de voz e oportunidades aos quais são submetidas, o significado, enfim, não seria tão contundente. Nesse caminho, Hélia Correia discorre sobre a alteridade do indivíduo feminino por meio da ótica normatizada dentro da sociedade patriarcal para, num segundo momento, romper essa ordem, isto é, apresentar a personagem em rebelião, em busca de uma alteridade que não seja ligada ao valor do não-homem, mas sim do feminino.

Cristina Ruiz Serrano (2011) interroga se o realismo mágico realmente constrói a polifonia necessária para a destruição do discurso falocêntrico e conclui que parte da crítica encontra na literatura a reescrita de códigos tradicionais e patriarcais. Utilizando como exemplo o texto mágico realista *A casa dos espíritos*, de Isabel Allende, a pesquisadora afirma que em obras como essa, a escrita: “contribuye a la construcción de la alteridade de la mujer mediante la inscripción reiterativa de estereótipos y arquetipos patriarcales de la figura femenina (2011, p. 865)”¹⁷. Nesse ponto, a reiteração de estereótipos patriarcais também coloca em questionamento a existência de um feminismo mágico, no entanto, adverte a estudiosa, é possível que seja encontrado um certo “fio feminino” em alguns textos dessa corrente, pois, para ela, a estética realista mágica carrega o potencial de erigir discursos subversivos e, assim, romper com a disposição de princípios falocêntricos.

Seguindo seu raciocínio, o feminismo mágico pode ser definido como “(...) una mezcla del mimetismo mágicorealista de García Marquez y el ‘feminismo romántico’ que combina los paradigmas de la super-mujer moderna con los roles de la mujer tradicional (SERRANO,

¹⁷ “Contribui para a construção da alteridade da mulher por meio da inscrição repetitiva de estereótipos e arquétipos patriarcais da figura feminina (SERRANO. 2011, p. 865)

2011, p.866)”¹⁸, esta definição liga-se ao fato de o feminismo precisar possuir a condição indispensável de romper, destruir a opressão naturalizada. Portanto, a construção de personagens que se amotinam é indispensável para a estabelecimento de um insólito feminista. Inclusive, o casamento enquanto elemento mantenedor do *status quo* não aparece reiteradamente nos livros de Correia, e quando um matrimônio se consolida é, via de regra, para colocar em discussão os processos opressores impostos por essa instituição à mulher, como verificado no união conjugal de Awa, Anne, Cilícia e de Patrocínio, tratadas como mercadoria e/ou “negociadas” pelos homens que a rodeiam:

Disse: Quero que sejas o meu pai.
Walid sorriu: eu nunca olhei pra tua mãe. Não a conheço. (CORREIA. 2019, p. 78)

Em *O separar das águas*:

- Ela salva-se – disse. – Mas perdeu a criança, claro está. Toda a gente em Vilerma percebeu. Tem de se descobrir quem é o pai. Obrigar o patife ao casamento.
A governanta pôs-lhe a mão no ombro.
- Obrigada por tudo, senhor Nunes. O pai, eu sei quem é. E não vai ser preciso obriga-lo a casar. Era isso que ele queria, aquele demônio.
O boticário Nunes escancarou os olhos. E perguntou, num espanto feminino:
- a senhora sabia! Então, é bom partido?...
Maria de Jesus compôs a trança:
Não é a Patrocínio que se casa. É Vilerma. E, ou muito me engano, ou não vai ser feliz (CORREIA, 2015, p. 31-32).

[...]

Um guardador de porcos, bem te conheço, eu! Um pé-descalço que nem sequer conhece o seu avô. A casar com filha de um coronel. Um Pimenta Albuquerque! É obra! (CORREIA, 2015, p. 34).

O casamento é retratado, como se pode ler acima, como uma imposição, algo do qual a mulher não participa, não toma decisões. O matrimônio parece um castigo incomparável com qualquer outro, além disso, em muitos casos, como no exemplo de Patrocínio, a mulher é um meio utilizado pelo homem para galgar alguma ascensão social, o homem, – padre, pai, marido – em nenhum momento, pergunta a respeito da vontade da mulher. Essas relações de poder e

¹⁸ “(...) Uma mistura do mimetismo mágico-realista de García Marquez e do ‘feminismo romântico’ que combina os paradigmas da supermulher moderna com os papéis da mulher tradicional (SERRANO, 2011, p.866).”

submissão são recorrentes nas obras de Correia. Podemos vislumbrar a subordinação, a sujeição de uma e outra personagem, nas diferentes obras de Correia. Além disso, a escritora problematiza o “valor” social da mulher, ou seja, nem a mais nobre mulher, como Anne McIntoch, é vista com igualdade, nenhuma tem o direito de escolher seu destino quando se trata de casamento e de concepção. Margaret Fraser, mãe de Lillias, embora considerando o casamento pior que a guerra, deve mantê-lo.

Desse modo, nas narrativas da autora lusitana os estereótipos femininos de casamento não são reforçados, ao contrário, as situações se concretizam de maneira a oferecer circunstâncias nas quais o sistema patriarcal seja discutido. As mulheres, personagens femininas, não permanecem resignadas em seus destinos. O romance *Lillias Fraser* problematiza a relação a dois, sobretudo quando a personagem principal se apaixona por Jaime; nessa passagem, Lillias é retratada como uma mulher que goza dos prazeres do sexo de modo incontrolável, como um fogo em chamas, consumindo tudo que toca:

Jayne deitava-se com Lillias na cozinha. Isso podia ser o vulgar uso de uma criada pelo seu patrão, o que nem merecia comentários. Mas, em lugar de se esconder e ficar pálida, a rapariga refulgia de maneira que o fogo se pegava às suas saias, como se ela emanasse um combustível. Tiveram de afastá-la dos braseiros. (CORREIA, 2015, 277).

Portanto, a maneira de expor a relação entre o feminino e o sexo foge dos padrões geralmente empregados na literatura, cuja linguagem orienta-se muitas vezes pela representação maniqueísta da mulher: prostitua/santa. Conforme Cleide Rapucci, a sexualidade da mulher “(...) é uma ameaça para a sociedade patriarcal, sendo frequentemente pintada como sedutora, bruxa, mulher fatal. Os homens são apresentados como vítimas. Woolger e Woolger chamam esse fenômeno de culpa deslocada, já que as mulheres são as verdadeiras vítimas do patriarcado (RAPUCCI, 2011, p. 92)”. Nesse campo, Serrano chama a atenção para o emprego do silêncio como prática de castigo infringido contra a mulher como forma de subordinar. Impor o silêncio seria, nesse sentido, uma estratégia para exercer poder sobre a existência feminina, uma espécie de arma usada amplamente pelo patriarcado a fim de manter a mulher na esfera doméstica, apartando-a do ambiente público. Desse modo, o poder/conhecimento próprios do discurso e da esfera pública são obstruídos: “(...) la falta de discurso directo y a veces indirecto, responde a lo que se denomina el silencio de los subordinados (SERRANO, 2011, p. 875)”¹⁹.

¹⁹ (...) a falta de discurso direto e às vezes indireto, responde ao que se denomina silêncio dos subordinados (SERRANO, 2011, p. 875).

Realmente, parece acertada a estrutura do romance, ou seja, em consonância com o direito ao discurso negado, a personagem permanece silenciada.

A violência é exercida por meio do ofício da dominação, pela repressão a este espaço doméstico (a esfera privada, escondida), bem apartada do espaço masculino de fala (esfera pública) exterior à casa. No estudo citado acima, Serrano demonstra como a personagem de *A casa dos espíritos* (1994), Branca, deixa, por decisão própria, de falar com o marido, isto é, por ter sido espancada por ele, decide nunca mais falar-lhe, nesse caso, o silêncio é empregado como ação contra a violência patriarcal:

De tal manera, una de las estrategias en la desestabilización del sistema patriarcal que adoptan muchas escritoras hispano-americanas, de acuerdo con Franco, es cuestionar ‘la postura que sostiene que el poder/conocimiento (...) es masculino. También Debra Castillo explica cómo el silencio se ha convertido en una técnica de uso ambivalente en la representatividad de la mujer: (SERRANO, 2011, p. 873).²⁰

Recuperamos os pressupostos de Serrano justamente por constituir importante sistematização do feminismo mágico. Para a pesquisadora, a personagem Branca, de *A casa dos espíritos*, deixa de falar como forma de rebelião, porém, não se rebela totalmente, uma vez que permanece ao lado do marido, seguindo-o em eventos sociais. Assim, “Desde este punto de vista, la polifonía en que se alzan las voces femeninas o el hecho de que el narrador sea una voz de este sexo, como es el caso de *La casa de los espíritus*, supondría la desestabilización del esquema falocéntrico (2011. P. 873)”. Em Hélia Correia, observamos a desestabilização do falocentrismo, apesar de inexistir recorrentes usos do discurso direto na trama.

No *Lillias Fraser*, a literatura feminina edifica-se de duas maneiras, a questão de gênero é, como se pode verificar, dupla, ou seja, é uma obra escrita por uma mulher, na qual, as personagens femininas são protagonistas que levam o receptor a refletir sobre fundamentos patriarcais, sintomáticos de relação de poder, bem como, as repetidas formas de dominação, a submissão da mulher, o silêncio de Lillias – e também de outras personagens – como tática abusiva e de violência, a tirania é tamanha que, ou Lillias deixa de falar, emudece, ou morre. Lillias rompe o ciclo apenas na ocasião na qual responde ao coronel, seu amante. Nessa passagem, a personagem fala e, com isso, deixa transparecer sua identidade, de mulher escocesa, uma Fraser. Por último, a personagem quebra a dominação e inicia o processo de

²⁰ Desse modo, uma das estratégias de desestabilização do sistema patriarcal que muitos escritores hispano-americanos adotam, segundo Franco, é questionar ‘a postura que sustenta que esse poder / saber (...) é masculina. Debra Castillo também explica como o silêncio se tornou uma técnica de uso ambivalente na representação das mulheres: (SERRANO, 2011, p. 873).

recuperação/construção de sua identidade, isto porque, após anos de imposição de silêncio, a protagonista precisa encontrar sua expressão e a si mesma.

O processo de recuperação/construção identitária culmina com Lillias, finalmente, pensando em português, tal ação modela sua identidade como mulher portuguesa, pressuposição reforçada mais tarde no romance *Luzes de Leonor* (2011). Processo análogo ocorre com Awa, pois assim como Lillias, a personagem leva um pouco de tempo para tomar uma atitude ativa e altiva, tarda em impor sua postura em resposta à violência epistêmica exercida pela organização social e pela religião.

À guisa de fecho, após essa imersão à obra de Hélia Correia, importa salientar que a escritora lusitana emprega o mecanismo de silenciamento das personagens “(...) como espacio en el que las mujeres se reinventan a sí mismas o ejercitan una resistencia sin palabras, puede ser una respuesta al discurso hegemónico, distinguiéndose del tradicional silencio oficial que ha velado la voz de la mujer durante generaciones (SERRANO, 2011, p. 875)”²¹. Portanto, não como fora interpretada em algumas leituras verticalizadas de suas obras, isto é, como uma autora que utiliza a linguagem literária como forma de perpetrar submissão feminina, difundindo-a de maneira resignada, pelo contrário, e sobretudo por ser uma autora mulher e feminista, Hélia Correia denuncia os processos de subordinação epistêmicos impostos tanto pela história hegemônica quanto pelo cânone literário.

O realismo maravilhoso, bem como a metaficção historiográfica, trata com maior atenção e de modo lapidar personagens silenciadas pela História, pelas relações sociais, familiares. Assim, ainda que o termo “feminismo mágico” não seja amplamente teorizado, acreditamos na capacidade dessa estética de fomentar o desenvolvimento de questões ligadas ao feminismo na ficção contemporânea. O final de *Lillias Fraser* sugere essa possibilidade ao retratar Lillias e Blimunda em uma cena tonalizada pela sororidade, ou seja, no fim da história da “menina-mulher de olhos dourados como sangue de bruxa”, a personagem do *Memorial do convento* (2012) propõe levar Lillias para um lugar, um mundo diferente do nosso, um espaço no qual os perigos que assaltaram a ambas não as alcancem:

Lillias sofria muito com as ausências de sua protectora. Receava tê-la inventado, com o seu delírio, e não saber magia que bastasse paraa convocar de novo ao pé de si. Blimunda nunca regressava a mesma hora, mas Lillias veio a perceber que ela tentava varrer as pistas que deixava a rapariga. Por fim, disse: o coronel já cá não está. Mas o poder acha-se em toda parte.

²¹ personagens “(...) como espaço no qual as mulheres se reinventam ou exercem resistência sem palavras, pode ser uma resposta ao discurso hegemônico, distinguindo-se do tradicional silêncio oficial que velou a voz das mulheres por gerações (SERRANO, 2011, p. 875)

Estudava, nuns relances de frieza, a recuperação da rapariga. Antes que a gravidez a impedisse, queria leva-la para longe de Lisboa.

- Para longe de tudo. Essa criança há-de nascer na terra-de-ninguém, num espaço entre fronteiras que não seja Portugal nem Espanha – ia dizendo.

- Nem Portugal nem Espanha – repetia, como se a encantasse, Lillias. E perguntava o nome do lugar. Blimunda não sabia responder. (...)

[...]

Certos momentos Lillias duvidava do sonho de Blimunda. De que iriam viver? Onde iam morar? Quem as consentiria na fogueira? Depois, via-a tão firme, tão serena, deixando um rasto de afeição em toda a gente com quem o seu sorriso se encontrara, que a sentia capaz de abrir um espaço fora dos reinos, sem governação. Blimunda respirava com afínco, pelos gelados campos de Alentejo, e uma espécie de raiva a conduzia. Puxava, como a velha na montanha no dia da batalha de Culloden, pelo pulso arroxado de Lillias. (CORREIA, 2015, p. 333-334.)

Com isso, um dos significados mais representativos do *Lillias Fraser* parece apontar para a necessidade de as mulheres se apoiarem. Sob esse prisma, a autora realiza uma importante problematização acerca dos processos de submissão aos quais o feminino está sujeito, de modo constante e em diferentes contextos sociais. Como procuramos demonstrar, o debate a respeito do patriarcado se faz presente nos primeiros textos de Hélia Correia, como por exemplo, *Montedemo* (1983), e percorre toda a extensão de sua obra. Integrando esse conjunto literário, a obra dramática da escritora, ainda que não tenha sido objeto primeiro de estudo desse trabalho, deve ser igualmente destacada devido a seu caráter combativo e, especialmente pela possibilidade de, uma vez dramatizada, isto é, ao ganhar os palcos teatrais, de alcançar um público distinto do público leitor, ou seja, muitas pessoas que entram em contato com a produção teatral, não chegariam a conhecer as ideias da autora não fosse pelo teatro. Esse fator alça a voz de Correia, amplifica sua mensagem. Por último, vale retomar um pensamento da protagonista de *Lillias Fraser*, no qual a problematização contra o patriarcado em favor dos direitos da mulher fica claro. Para Lillias, urge em nosso tempo a necessidade de erigir um mundo diferente, um espaço “sem governação”, onde o pertencimento da palavra estenda-se a todos, pois numa sociedade patriarcal qualquer governo desfavorece, submete e cala a mulher.

PALAVRAS FINAIS

O realismo, movimento artístico e literário surgido no século XIX, desenvolveu-se sob o signo do patriarcado, assim sendo, as manifestações artísticas eram produzidas, fundamentalmente, por homens. Na literatura, essa condição acarretou imagens distorcidas em relação à mulher e seus papéis sociais, isso porque, o realismo, sob perspectiva masculina, representava o feminino como ser inferior quando contraposto ao gênero masculino. Nesse sentido, tínhamos quase “una red de narrativas patriarcales”, conforme nos lembra Cristina Ruiz Serrano. Desse modo representado, o feminino sempre esteve ligado a extremos; de um lado, a figura santificada/pura/virginal/mãe, do outro, Eva, a pecadora capaz de arrastar os homens à perdição. Essa visão construiu um ideário deslocado segundo o qual os homens eram considerados vítimas tal qual Adão, levados, dessa maneira, ao pecado e à ruína, em resumo, a representação da mulher sempre ocorria de forma estereotipada.

No contexto pós-moderno, o realismo maravilhoso, gênero literário amplamente empregado por escritoras, assume, talvez por isso mesmo, posição antagônica frente aos pressupostos defendidos por aquela estética, caracterizando-se dessa forma em um contraponto à corrente literária surgida no século XIX. Nesse campo, o realismo maravilhoso anuncia uma proposta literária pautada menos no factual, na realidade empírica, do que na transfiguração desta por meio do imaginário, valorizando em suas linhas vozes e histórias marginais e conectando-se, nesse exercício, com estruturas de outros discursos, como o *fantástico*, a *fantasia* e o *grotesco*. O próprio contexto de surgimento do realismo maravilhoso viabilizou a expressão excêntrica da palavra, ou seja, seu início na América Latina afastou as letras literárias da influência estética impingida pelo colonizador. Restritamente, o realismo maravilhoso nos importa justamente por propiciar certa ruptura com os modelos realistas, sobretudo por favorecer a desconstrução de estereótipos femininos, desvinculando a mulher de seus papéis marginalizados e transformando-a em protagonista, proporcionando, enfim, a oportunidade de quebra do silenciamento. Em síntese, enquanto o realismo alçou as vozes masculinas e seus ideários de mulher, a nova vertente apresenta-se como terreno fértil à expressão feminina.

Seguindo esse raciocínio, neste trabalho, buscamos compreender os mecanismos utilizados pelo realismo maravilhoso no tratamento do feminino. Para tanto, selecionamos a obra da escritora portuguesa Hélia Correia, em especial o livro *Lillias Fraser*, publicado originalmente em 2001. Nesse caminho, no capítulo de abertura procuramos delinear o conceito entorno do realismo maravilhoso, sistematizar suas características fundamentais e seus

principais representantes teóricos e justificar nossa eleição por esse gênero, reiterando outrossim a diferença entre mágico e maravilhoso. O primeiro termo apresenta desvantagens lexicais quando comparado ao segundo, na medida em que a palavra magia não vincula-se apenas aos domínios literários, logo, possui desvantagem do ponto de vista semântico. O vocábulo *mágico*, importa notar, não se caracteriza pela ordem estrutural, mas sim fenomenológica, ou seja, de natureza temática, portanto, pertencente ao domínio do conteúdo, seu sentido depende do posicionamento do narrador. Em paralelo, o termo maravilhoso liga-se essencialmente ao campo da literatura e, nessa técnica, significa “(...) aquilo que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia* (CHIAMPI, 2012, p. 48)”.

Paralelamente ao surgimento dessa estética literária, as mulheres começaram a conquistar espaço no meio social, ou seja, no mercado de trabalho geral, na arte e na literatura, porém, enquanto no ambiente profissional o preconceito permanecia de maneira avassaladora, nas expressões artísticas, na maioria das vezes, a autoria feminina era suplantada por pseudônimos. Atualmente, no âmbito literário, esses temas, traduzidos pelo apagamento e/ou silenciamento do feminino, são tratados nos caminhos da metaficção historiográfica. Esse recurso, bem como as implicações de seus usos foram examinados no Capítulo II, no qual iniciamos também a análise do romance *Lillias Fraser*. De início, convém ressaltar a complexidade estrutural dessa narrativa, cuja construção, sobretudo a conformação dos elementos insólitos, tornou-se objeto de inúmeras críticas, dentre as quais, algumas a classificaram como obra realista mágica, fantástica ou neofantástica. No começo de nossos estudos, possuíamos a crença de que o oxímoro real *versus* maravilha instituiria o realismo maravilhoso de modo descomplicado, uma vez que os eventos extraordinários aparecem nesse gênero de forma naturalizada, ou seja, sem provocar hesitação, contudo, sentimos a necessidade de considerar a metaficção historiográfica e a relação desse subgênero com a urdidura do extraordinário na narrativa, pois, a tentativa de decifrar o romance fora destas relações mostrou-se insuficiente. Em outras palavras, esses dois elementos estruturais são complementares no romance.

Os episódios históricos, como a batalha de Culloden em 1746 e o terremoto em Lisboa no ano de 1755, são arquitetados no *Lillias Fraser* como pontos verticais de onde o portentoso provém, essa relação pareceu-nos desde o princípio possuir algum teor de ironia, mas é uma nuance delicada, pois, desse insólito surgem também o grotesco e o distorcido atrelados à morte, tema este sempre presente na trajetória da personagem. Neste sentido, os apontamentos de

Linda Hutcheon (1991) foram essenciais para essa pesquisa, pois ofereceram aporte metodológico acerca das características do romance pós-moderno, oferecendo chaves de leitura para a obra objeto de análise nessa tese. Isto porque, ler Correia, tanto o *Lillias Fraser* quanto os demais textos da escritora portuguesa, sob a urdidura linear e tradicional implicaria, no mínimo, em leituras enviesadas pouco ou nada relacionadas à natureza mesma dessas narrativas. De fato, alguns conceitos investigados pela teórica a respeito de temáticas e estruturas do romance pós-moderno ressoam na arquitetura de *Lillias Fraser*. Com efeito, Hélia Correia parece se esmerar no trato de cada elemento estrutural da obra para desvelar as consequências advindas de uma sociedade falocêntrica, na qual o silenciamento do feminino aparece naturalizado. Para tanto, a escritora retira o verbo, subtrai a voz de Lillias, cujo protagonismo contrasta e ao mesmo tempo denuncia o silêncio imposto à mulher.

No trabalho de deslindar alguns aspectos temáticos, verificamos como os assuntos enredados pela narrativa acabaram estabelecendo repercussão nas ocorrências estruturais do romance. A partir desta leitura, isto é, com a reflexão estrutural/temática, compreendemos melhor a maneira como o questionamento acerca do poder eclesiástico, bélico, familiar, enfim, dos contextos patriarcais, se levantam no texto. Em Hélia Correia, no centro de tudo está a mulher, assim sendo, a temática do silenciamento é trabalhada de modo recorrente em seus livros, a estrutura é desenvolvida de maneira a não erigir o discurso em primeira pessoa, por isso, Lillias não fala, o recurso da “cena” não é utilizado, como resultado, a personagem não se expressa diretamente. O expediente temático e estrutural também exemplificam os contextos sociais nos quais o silêncio se converteu em um recurso de emprego ambivalente na representação das mulheres, de maneira que em Hélia Correia, ora o silêncio é imposto ora é escolha da personagem, nesse segundo caso o silêncio tem valor de protesto, isto é, significa insubmissão frente ao regime totalitário imposto ao gênero feminino.

Deste lugar central – do feminino como princípio norteador – despontam as demais temáticas, assim, a problematização histórica edifica-se de modo a retirar a figura feminina da margem. Não fosse pela narrativa de enfrentamento elaborada pela escritora lusitana, a personagem Lillias, como tantas outras o foram, seria esmagada pelo curso da história, isso porque as narrativas hegemônicas não favoreceriam uma mulher anônima, órfã e Fraser, em tais páginas o protagonismo está reservado para a batalha de Culloden com seus clãs e guerreiros. Assim como não haveria espaço para Anne MacIntosh, uma mulher beligerante cuja vida fora sufocada pelas obrigações matrimoniais, nunca desejada para si, porém, nessas produções, o narrador coloca essas mulheres marginalizadas em foco, as transformam em personagens cujas vivências são a força motriz do romance.

É notório como as personagens femininas mantêm relação entre si nas diferentes obras da escritora portuguesa, por isso, podemos aproximar Lillias de Milena e Awa de Lillias. Nesse sentido, o trabalho de Yasmin Serafim da Costa (2014), no qual examina o diálogo estabelecido entre os livros de Correia, cujas personagens femininas parecem traçadas e aperfeiçoadas ao longo do percurso criativo correano, mostrou-se indispensável para a realização dessa pesquisa. De fato, essa leitura nos leva a crer que as personagens femininas de Hélia Correia participam de um processo de amadurecimento, tanto que Lillias torna-se livre apenas quando se rebela e se expressa verbalmente, ao passo que Awa, protagonista de *Um bailarino na batalha*, demonstra esse empoderamento, isto é, reconhece a própria existência, de maneira mais explícita e assertiva: “Quando Awa, com seus motivos secretos, quis impor-se como figura de desequilíbrio, as pessoas fincaram os pés em reação, como se resistissem a um vento (CORREIA, 2019, p. 71)”. É possível re(conhecer) o sofrimento de uma personagem na outra, como também é fácil perceber a postura feminista manifestada por ambas e que as leva à insubmissão no final de suas trajetórias.

Milena, Lillias e Awa parecem coincidir com respeito aos contornos de determinados traços identitários, a saber: as três são personagens envoltas em elementos insólitos, a maternidade é um evento vertical na vida delas e cercado pelo extraordinário em todos os casos. Cabe mencionar ou esclarecer que a maternidade não as torna dóceis. No *Lillias Fraser*, a protagonista afasta-se, junto com Blimunda, do tempo e espaço, rumo a um outro lugar, escapando, assim, das normas e dos perigos impostos à mulher. Fugir desse mundo hostil, abandonar a sórdida (in) existência, mas única experienciada, em direção a outro espaço, traduz o significado mais extremo da rebelião das duas personagens, expõe, pois, a recusa ao silenciamento imposto pelo patriarcado.

Considerando, nesse estudo, o realismo maravilhoso nosso principal instrumento de análise, importa ressaltar que possivelmente o surgimento da personagem Blimunda seja o evento mais extraordinário no decorrer do enredo de *Lillias Fraser*. Nesse encontro, ocorre a aproximação de Lillias e Blimunda, duas bruxas, ambas possuidoras de dons adivinhatórios, porém, essa capacidade visionária revela-se mais como uma maldição do que um poder útil. Além disso, as personagens passam pela experiência do estupro no convento de Mafra e, por fim, o desenlace da vida das personagens é igualmente portentoso, ou seja, as mulheres buscam um lugar seguro, regido por outras regras, por isso, saem do mundo ordinário rumo a uma “terra-de-ninguém”, com a expectativa de viverem em segurança nesse espaço *sem* fronteiras, fora de nosso universo. Em síntese, a própria irrupção de Blimunda é dotada de maravilha, soma-se a isso o desfecho poético/político construído pelas personagens.

Esperamos ter evidenciado, a partir dessa investigação, o modo como os elementos insólitos e extraordinários emergem no romance *Lillias Fraser* e, dessa forma, contribuem para a elaboração da metaficção historiográfica. Para apoiar nossa pesquisa, utilizamos a leitura e sistematização de estudos críticos acerca do gênero fantástico, do realismo mágico, do realismo maravilhoso e, de mais alguns gêneros vizinhos. Nessa senda, teóricos como Todorov (1995), Furtado (1980), Menton (1988), Pietri (1948), Camarani (2014), Irlema Chianp (1991), estruturaram os fundamentos nos quais essa análise se apoiou para atingir a compreensão do insólito no *Lillias Fraser*. Paralelamente, Baumgarten (2000), Esteves (2007), Puga (2012), Gobbi (2011), Hutcheon (2011) e Sarduy (1979) nos auxiliaram quanto ao entendimento dos fundamentos do romance contemporâneo, sobretudo por meio do subgênero histórico, ou melhor, da metaficção historiográfica, especialmente porque esse subgênero oferece leituras diferentes das perpetradas pelos discursos oficiais, hegemônicos.

Judith Butler (2019), Sheila Benhabid (2018), Nancy Fraser (2018), Drucilla Cornell (2018), Foucault (2020) e Serrano (2011) foram os pilares de uma leitura orientada pelo feminismo e, ainda, reflexiva acerca das relações de poder às quais são submetidas a mulher na sociedade patriarcal. Entendimento sem o qual não poderíamos chegar, com êxito, ao cerne do romance da autora portuguesa. Nesse sentido, Serrano nos apresenta o termo ‘feminismo mágico’, teoria sobre o extraordinário, da maravilha que vem à luz em narrativas de autoras mulheres, trazendo à lume debates e problematizações feministas. Serrano expressa não estar segura sobre a terminologia – feminismo mágico –, contudo, a nosso ver, a ideia de o realismo maravilhoso favorecer a tessitura de uma estética na qual o feminino seja central merece atenção. Pretendemos aprofundar essa questão em um trabalho futuro, pois, se existe um feminismo mágico fundado em bases distintas do realismo mágico/maravilhoso, o desenvolvimento de trabalhos mais profundos e detalhados torna-se necessário.

Se por um lado, as personagens femininas de Hélia Correia são capazes de desvendar as nuances da conduta humana (feminina), por outro, a partir delas podemos vislumbrar o modo de atuação de instituições, indivíduos, núcleos sociais em contextos de submissão da mulher. Com efeito, essas personagens são constituídas de forma a trazer à superfície considerações acerca do que é naturalizado no tecido social, a dar vazão ao debate de gênero, desejam conquistar a voz, a expressão retirada das mulheres, por isso, sem importar se é uma castelã, como Anne, ou uma órfã, como Lillias, a mulher empreende um longo labor para conquistar sua autonomia, tomar posse de uma identidade que não fique à sombra de imposições de terceiros. Provavelmente, seja isso o que as personagens correanas desvelem, isto é, o patriarcado é uma estrutura ultrapassada, assim sendo, não faz sentido mantê-la presente na

sociedade atual. Por esse motivo, as pessoas que tentam controlar as personagens, mostram-se urdidas como homens pequenos e fracos. A personagem passa por uma sorte de situações intimidantes e devastadoras, mas, a vivência possibilita à menina de olhos dourados a construção de uma identidade avessa ao patriarcado. Lillias encontra sua voz e já não teme falar, finalmente percebe como a estrutura que a calou por tanto tempo é, na realidade, frágil e, portanto, incapaz de impedir sua voz.

Essa temática, bem como os desdobramentos dela advindos, constitui as raízes dos debates feministas, cujas questões encontram na arte instrumentos de representação. Inserido nesse quadro, o romance caracteriza-se como técnica literária ideal para a problematização de determinados comportamentos sociais, haja vista os textos narrativos voltados a indagações entorno da ciência histórica, cuja hegemonia, sobretudo por meio da representação insólita e portentosa urdida na narrativa metaficcional, tem suas bases questionadas. Exemplo disso, a trajetória feminina ficcionalizada por Hélia Correia considera o percurso de submissão da mulher explicando-o no tempo através da metaficção historiográfica. Assim, no percurso de Lillias, nos é oferecido uma exposição dinâmica, não factual, do percurso que sufoca a mulher, bem como do caminho necessário a ser percorrido para que esta se desvencilhe das ditas estruturas patriarcais responsáveis por levar, por exemplo, um mendigo, como no *Lillias Fraser*, a submeter mulheres mais fortes que ele apenas por ser homem, ou um menino, uma criança, n' *Um bailarino na batalha*, a oferecer a mãe em casamento.

Como se vê, Hélia Correia retrata situações extraordinárias que foram/são naturalizadas, esse labor é realizado sempre com uma dose de fino deboche. O texto da autora portuguesa fomenta, pois, a discussão acerca do feminismo em suas circunstâncias ideológicas, políticas, sociais e econômicas, dessa maneira, as personagens sofrem as consequências por estarem circunscritas em contextos dominados pelos padrões patriarcais; além da rebelião, há que se buscar um novo mundo, como o fazem Lillias e Blimunda, um lugar no qual o ordinário não seja submeter a mulher. As personagens partem, assim, para um mundo fora do nosso, um mundo portentoso, fechando a narrativa em tom maravilhoso. No fim, nessa análise do *Lillias Fraser*, acreditamos haver refletido acerca de como Hélia Correia idealiza erigir uma narrativa que utiliza a escrita literária em favor da valorização do marginal, isso por meio do emprego da metaficção historiográfica, subgênero propício para uma trama realista maravilhosa na qual figurem os esquecidos pelo discurso histórico oficial. Examinamos, portanto, o engendramento entre metaficção historiográfica e realismo maravilhoso, verificando assim que o exercício estético de Hélia Correia constrói uma poética preocupada com a re(significação) da mulher na sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA, José. *História natural y moral de las Indias*. Biblioteca Natural Universal. 2003. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/71367.pdf>. Acesso em: 15/02/2019.
- AÍNSA, Fernando. *La nueva novela histórico latino-americana*. Plural, nº 240, 1991, p. 82-85.
- ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Fios de Ariadne. Máscara de Prometeu. Almedina: Coimbra, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Brasília: Hucitec/editora da Universidade de Brasília. 1993.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno; Pedro de Souza. 7.ed. São Paulo: Difel. 1987.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *O novo romance histórico brasileiro*. In: *Via Atlântica*, n. 4, p. 168-176, out. 2000.
- BESSA-LUIS, Agustina. *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães, 1993.
- Bishop-Sanchez, Kathryn, «Nos interstícios da ficção: Lillias Fraser e a reinvenção da História» in *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*. Porto, 2004, vol. I, pp. 61-64. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6786.pdf>. Acesso em: 03/08/2018.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Ediciones Sur. 1944.
- BRANCO, Isabel Araújo. *A recepção do realismo mágico na literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa. 2008.
- BRIDI, Marlise Vaz. *A sugestão metafórica em José Cardoso Pires*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2012.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 17 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- CALASANS RODRIGUES, Selma. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- CAMARANI, Ana Luiza. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica. 2014.
- CAPEOLA GIL, Isabel. “Espectros literários: *Perdição* de Hélia Correia. Tese. Universidade Católica de Portugal. 2001.
- CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio Roberto. (org.). *Ficção e História*. Leituras de Romances Contemporâneos. Assis: FCL – Assis – UNESP – Publicações, 2007.

CARPENTIER, Alejo. *Literatura e Consciência política na América Latina*. Trad. Manuel J. Palmeirim. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

CARPENTIER, Alejo. *Lo barroco y lo real maravilloso*. Caracas: Ediciones del rectorado de la Universidad Central de Venezuela. 1982. Disponível em: <http://www.panoramadelarte.com.ar/hamal/textos/carpentier%20a%201975%20lo%20barroco%20y%20lo%20real%20maravilloso.pdf>. Acesso em: 30/04/2017.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. *O século XVIII revisitado: Fowles e Saramago entre a ficção e a história*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CIDRAES, Maria de Lourdes. "Memória histórica e literatura: cruzamentos e desvios (na Literatura portuguesa entre 1890 e 1930)". In: *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. vol.2 (maio/2001). Estudos Literários. Estudos Culturais. Universidade de Évora. Évora – PT, 2005 In: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/apres.htm> (p. 1-15).

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2009.

CORREIA, Hélia. *A ilha encantada: versão para jovens de A tempestade de William Shakespeare*. Lisboa: Relógio D'água, 2008.

_____. *Adoecer*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2015.

_____. *A Casa Eterna*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2015.

_____. *Bastardia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2015.

_____. *Lillias Fraser*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2015

_____. *Montedemo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2015.

_____. *Perdição: exercício sobre Antígona*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2001.

_____. *Soma*. Lisboa: Relógio D'Água. 1987.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DIAS, Paula Barata; Ferreira, José Ribeiro (coord.). *Fluir Perene*. A cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos. Coimbra: Minerva Coimbra. 2004

ESTEVES, Antonio R.; MILTON, Heloísa C. O Novo Romance Histórico hispano-americano. In: _____. *Estudos de Literatura e Linguística*. Assis: FCL – UNESP – Assis Publicações, 2001, p. 83-117.

FIGUEIREDO, Monica Nascimento. Ruínas, vestígios e silêncio: *Lillias Fraser* de Hélia Correia. In: Rios Otávio (org.) *O Amazonas desagua no Tejo: ensaios literários*. Manaus: UEA edições, pp. 149-1165, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad, Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2020.

_____, *O nascimento da biopolítica*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2017.

FREUD, Sigmund. *O estranho*. In: _____. Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. V. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 137-168.

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GIRONDO, Oliviero. Manifesto Martín Fierro [1924]. In: SCHWARTS, Jorge (Org.). *Vanguardas latino americanas, polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP/Edusp, 1995.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *A ficcionalização da história*. Mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HORTA, Maria Teresa. *As luzes de Leonor, A marquesa de Alorna, uma sedutora de anjos, poetas e heróis*. Lisboa: D. Quixote, 2011.

HELDER, Herberto. Teorema. In: Os passos em volta. Lisboa: Assírio e Alvim, 1975.

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

ISER, Wolfgang. *El acto de leer*. Teoría del efecto estético. Trad. J. A. Gimbernat. Madrid: Taurus, 1987.

JAMEL, Maíra Contrucci. *Lillias Fraser: um percurso através da memória*. Rio de Janeiro. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras vernáculas). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

JAMESON, Fredric. “O romance histórico ainda é possível?”. Trad. Hugo Mader. In: Revista Novos Estudos. N. 77, Março 2007, p. 185- 203)

JORGE, Lúcia. *O dia dos prodígios*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. 34. ed. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. *La novela histórica*. México: Era, 1966.

_____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011

_____. *O romance como epopeia burguesa*. In: Chasin, J. (org.) *Ensaio Ad HOMINEM*. Tomo II – Música e literatura. Trad. Zini Antunes. Santo André: Estudos e edições D Hominem, s/d

MANOJLOVIĆ, Tatiana. “*Personagens da tragédia grega no drama português contemporâneo: demanda da identidade na tríade de Hélia Correia*”. Lisboa. 2008. Tese de Doutorado Universidade de Lisboa.

MARINHO, Maria de Fátima, «O jogo da encenação do passado em *Lillias Fraser*, de Hélia Correia» in *O Jogo no Jogo*, Ana Alexandra Seabra de Carvalho (coord.), Roma Editora, Lisboa, 2008, pp. 197-207. Acesso em: [FLUP - O Jogo da Encenação do Passado em Lillias Fraser de Hélia Correia](#). Acesso em: 04 de abril de 2020.

MARTINS, Anabela. “Erotismo e natureza: *Montedemo*, *Bastardia* e *Doroteia* de Hélia Correia. Universidade de Aveiro. 2012.

MENTON, Seymour. *História verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de cultura economica, 1998.

MENTON, Saymor. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da Literatura que parece História ou Antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de (orgs.). *Literatura e História na América Latina*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. (p. 115-135).

MILTON, Heloisa Costa. *As histórias da história*. Retratos literários de Cristóvão Colombo. São Paulo, FFLCH-USP, 1992. (Tese de Doutorado).

MOISÉS. Massaud. *A literatura portuguesa*. 21 ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

NAZARÉ FERREIRA, Luisa. A recepção dos temas clássicos na obra de Hélia Correia." In José Ribeiro Ferreira e Paula Barata Dias (coord.). *Fluir Perene*. A cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos. Coimbra, 2004. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/handle/10316.2/2548>. Acesso em: 10/12/2018.

NÓBREGA, Paulo Roberto Serra. *O realismo mágico na obra de Lídia Jorge, João de Melo e Hélia Correia*. Tese (Doutorado em Literatura comparada). Faculdade de Ciências sociais e humanas. Algarve: Universidade do Algarve, 2013.

OWEN, Hillary. Antígonas Antagónicas»: Género, Génio e a Política de «Performance»

em Perdição e Florbela de Hélia Correia. In SILVA, Maria de Fátima Sousa e. (Coord.). *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

OVIEDO, Fernandez. *Historia general y natural de las Indias*. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PIMENTEL, Samarkandra Pereira dos Santos. *Paródia e mecanismo mimético em Perdição: Exercício sobre Antígona*. 225 fl. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014. Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tese/6297>>. Acesso em: 16 jun. 2019.

PAZOS ALONSO, Claudia. Repensar o feminino: O *Montedemo*, de Hélia Correia. » in *via atlântica*, n.º 2, São Paulo: Universidade de São Paulo, p. 108-119. 1999.

PINNHEIRO, Célio. *Introdução à literatura portuguesa*. São Paulo: Pioneiro, 1991.

PORTUGAL, Francisco Salinas. A ficcionalização da História e o romance histórico A gloriosa família de Pepetela. In: *Mar além*. Revista de cultura e literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa. Edições de Publicações nº 1, fevereiro, 2002, p. 55-62.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix-Edusp, 1974

PUGA, Rogério Miguel. *O essencial sobre o romance histórico*. Lisboa: INCM, 2012.

RAPUCCI, Cleide Antonia. *Mulher e Deusa*. A construção do feminino em Fireworks de Angela Carter. Maringá: Eduem, 2011.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo 1950-2010*. Lisboa: Caminho, 2012.

_____. *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2001.

_____. «Hélia Correia. Realismo simbólico». Lisboa: Jornal de Letras, 29 de Março de 2006.

_____. *Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em Memorial do Convento de José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1995.

REISNER, Gerhild. *A transformação dos mitos sobre o feminino na literatura brasileira contemporânea*. Revista Mulheres e Literatura. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: http://www.letras.ufrrj.br/litcult/revista_mulheres/revistamulheres_vol3.php?id=7
Acesso em 7 de maio de 2018.

RICOUR, Paul. *Tempo e narrativo*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus editora, 1997. Vol. III.

ROAS, David. *La amenaza de lo fantástico*. In: ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Rio de Janeiro: Ao Livro técnico, 1965.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

_____. *Memorial do convento*. São Paulo: Companhia das letras, 2012

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SEIXO, Maria Alzira. «Dez anos de ficção em Portugal (1974-1984)» In: *A Palavra do Romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

_____. «O romance de José Saramago: o fantástico da história ou as vacilações da representação» in: SEIXO, Maria Alzira (coord.), *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

_____. «Perspectiva da ficção portuguesa contemporânea» in: *A Palavra do Romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SERRANO, Cristina Ruiz (2011) *Paradigmas patriarcales en el realismo mágico: alteridad femenina y 'feminismo mágico' en La casa de los espíritus de Isabel Allende y Los recuerdos del porvenir de Elena Garro*. Bulletin of Spanish Studies, 88:6, 863-885, DOI: 10.1080/14753820.2011.603492. Acesso em: 10/01/2021. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820.2011.603492>

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. (Coord.). *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

SILVA, Simone Andrea Carvalho da. «Muerte y religiosidad en Pedro Páramo» in <http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/afondo.htm>

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da, José Saramago. *Entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989. p. 193-269.

_____. *José Saramago: a ficção reinventa a história*. Colóquio Letras, Lisboa, v. 120, p. 174-178, 1991.

SOUSA, Maria Leonor Machado. «O conto fantástico português: que tradições?» in SEIXO, Maria Alzira (coord.), *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

SOUZA E SILVA, Maria Fátima (org.). *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Universidade de Coimbra, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

Val, Gisela Maria; Groppa Aquino, Julio. *O grande terremoto de Lisboa e a irrupção de uma nova ordem socioeducativa*. Revista História da Educação (Online), 2019, v. 23. https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S223634592019000100416&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 10/11/2020.

VARGAS-LLOSA, M. La verdad de las mentiras. In: _____. *La verdad de las mentiras*. Ensayos sobre literatura. 2 ed. Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 5-20.

VASCONCELOS, Sandra Guardini; AGUIAR, Flávio (orgs.). *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2002.

Vax, Louis, *A Arte a Literatura Fantásticas*, Biblioteca Arcádia de Bolso/Secção I – Arte e Literatura, Arcádia, Viseu, fevereiro de 1972. Disponível em: <https://sapiencia.ualg.pt>.: Acesso em 17/09/2019.

VOLTAIRE. *O poema sobre o desastre de Lisboa*. Trad. Vasco Graça Moura. Edição bilingue em francês e português. Lisboa: Alêtheia, 2012.

WEINHARDT, Marilene. *Ficção Histórica e Regionalismo*. Estudo sobre romances do Sul. Curitiba: Editora da UFPR, 2004.

Yasmin Serafim da Costa. *Prenúncios de uma revolução: feminino, masculino e sociedade em O Número dos Vivos*. Dissertação (Mestrado em Literatura portuguesa) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

ZAMORA, Lois Parkinson; FARIS, Wandy. *Magical Realism: Theory, History*. Durham: Duke University press, 1995.