

# TEMPO E ESPAÇO NO PALCO GIRATÓRIO DO ROMANCE HISTÓRICO DE HELOÍSA MARANHÃO

Alcmeno Bastos  
Faculdade de Letras-UFRJ

## ABSTRACT:

In the historical fiction of Heloísa Maranhão (*Lucrecia*-1979, *Dona Leonor Teles*-1985 and *A Rainha de Navarra*-1986), the dimensions of time and space are mingled. The text mixes contemporary Brazilian reality with facts and people of remote European history and “dramatizes” the narrations, making use of a continuous present that practically does away with the narrator himself, as if the scenes were shown to the reader on a revolving stage. It also permutes speech and behaviour of characters with very dissimilar space-time origin and context.

Na ficção brasileira contemporânea, sem merecer da crítica a atenção que sua obra na verdade merece, Heloísa Maranhão vem construindo uma insólita ficção histórica na qual as dimensões de tempo e espaço são submetidas a um processo de arbitrária fusão.

No âmbito da temporalidade, passado e presente coexistem unificados, de modo que acontecimentos, personagens, instituições, costumes e linguajares de um quadro são permutáveis pelos seus correspondentes de outro quadro, com o inevitável (na verdade, provocado) efeito de estranheza. E no âmbito da espacialidade, sem o apelo ao recurso verista do deslocamento por meio de um veículo qualquer, ou mesmo sem a recorrência ao maravilhoso, as personagens se movimentam por ambientes distanciados geograficamente uns dos outros.

A par dessas quebras de fronteiras, e superpondo-se a elas, ocorre uma fusão de maior amplitude, que é a das próprias dimensões de tempo e espaço num composto unitário, como se a História, ao invés da linearidade cronológica que a define como sucessividade, pudesse apresentar-se à nossa percepção como simultaneidade, e

como se o distanciamento geográfico pudesse ser apagado em favor da concentração redutora numa espécie de palco giratório. Deste modo, acontecimentos (dimensão temporal) e ambientes (dimensão espacial), por mais separados que apareçam nos registros historiográficos e cartográficos, são-nos oferecidos no mesmo tempo/espaço da escrita do texto.

Embora formalmente apresentados como romances, portanto como narrativas de ficção em prosa, os textos de Heloísa Maranhão de que trataremos alimentam-se ostensivamente do presente contínuo e limitado espacialmente, recurso característico da forma teatral. O palco giratório conjuga e concilia as dimensões da temporalidade - o palco **gira**, o movimento demanda passar do tempo - e da espacialidade - tudo se apresenta no ambiente unificado do espaço, numa radical aplicação do princípio, supostamente aristotélico, da unidade de espaço.

Limitaremos nossas considerações aos três romances caracteristicamente históricos de Heloísa Maranhão: *Lucrecia* (1979), *Dona Leonor Teles* (1985) e *A Rainha de Navarra* (1986).

*Lucrecia*, o romance de estréia de Heloísa Maranhão, anuncia procedimentos narrativos que serão retomados nos que a ele se seguem. A despeito do título individualizador, a protagonista é, na verdade, não uma mulher, mas duas, diametralmente opostas, a acreditarmos no que os registros históricos convencionais nos dizem delas: a devassa Lucrecia Bórgia (1480-1519) e a devota Teresa de Ávila (1515-1582). Em con-

seqüência, o espaço onde decorre a ação é também duplicado: Roma e Espanha, o palácio dos Bórgias e o convento da Encarnação, mundanismo e clausura.

Tudo se resolveria em respeito às leis da verossimilhança dita externa caso o relato fosse feito em contraponto, com o narrador deslocando o foco narrativo de um para outro espaço e de um para outro tempo (pois não foram elas, Lucrecia Bórgia e Teresa de Ávila, a rigor, contemporâneas). Ocorre, porém, que essa mudança é imperceptível. A personagem que se desloca em cena **é** simultaneamente uma e outra dessas mulheres, e o ambiente físico é tanto o espaço mundano do palácio quanto o universo recolhido do convento, sem mudança aparente de tempo. E ainda por cima, o epílogo, separado do restante do relato apenas por um espaço em branco, o que não significa nada, pois o mesmo recurso gráfico é usado em outras partes do texto, transfere a ação para os dias de hoje, centrando-se na figura de uma mulher (uma terceira mulher, portanto) que, a bordo de um avião, prestes a desembarcar no Rio de Janeiro, parece despertar de um sonho, sugerindo, deste modo, a volta à normalidade.

A expectativa de que a lógica enfim submetta ao seu império a fantasia não se confirma, pois o "despertar" não é atestado como tal pelo narrador em primeira pessoa, a própria mulher que tivera o "sonho". É estranho, por exemplo, que ela (a quem um outro passageiro do avião, o guia de turismo João da Cruz - e é de notar-se aqui o intuito parodístico, pois Teresa de Ávila

também teve um **guia**, espiritual, justamente chamado Juan de La Cruz - chama de Teresa, dirigindo-lhe estranhos galanteios), de volta (supõe-se) à realidade, pronuncie uma frase inteira em espanhol: “-No tengo cabeza para escribir más” (p. 168), como se a personagem do sonho, Teresa de Ávila, e não ela, estivesse a falar.

Sonho ou não, as peripécias de Lucrecia Bórgia e de Teresa de Ávila fazem com que o texto seja invadido por uma plethora de nomes, datas, locais e acontecimentos da história européia. Nem por isso, porém, deixa de haver alusões à história contemporânea do Brasil. Alguns estudantes fazem comício em frente às janelas do palácio dos Bórgias, e o cardeal Hipólito, encarregado por César Bórgia de responder aos manifestantes, antecipa de muitos séculos a retórica dos que, no Brasil do tempo da ditadura militar dos anos 60/70, tentaram justificar as restrições impostas ao direito de manifestação política:

*- Só não há liberdade para os irresponsáveis. Dizem que o povo vive triste, privado de liberdade, oprimido e sob o arbítrio da violência. Não creio. A recepção que fazem a César, as fisionomias que o acolhem à beira das estradas, como em outras partes, não concordam. (. . .) Só não há liberdade para irresponsável. Quem quiser trabalhar e possuir habilitação, encontrará trabalho. Aqueles que falam em violência e em sevícia e vivem denegrindo César, têm que sair do cubículo em que vivem e abrir as janelas. Têm que olhar para fora e ver o que se passa no mundo. Roma tem dentro de suas dificuldades a dita de ser a cidade mais feliz do mundo. (p. 43-44)*

A fusão de tempos - o de Lucrecia Bórgia, o de Teresa de Ávila e o da outra

Teresa, a do avião -, a permuta de espaços - Roma, Espanha e o espaço aéreo do Rio de Janeiro -, a mistura de referencialidades - as intrigas da corte dos Bórgias, a clausura do convento e a história contemporânea do Brasil -, tudo em *Lucrecia* dificulta a percepção de uma estória linear, ordenada. Não há, a rigor, uma instância narrativa convencional, isto é, uma entidade **narrador** que, situada num presente de enunciação, recupere os fatos dados como acontecidos e os apresente ao leitor, quer como “realidade” quer como “sonho”. O tempo verbal adotado é sempre o presente do indicativo, mesmo quando se trata da captação de pensamentos da(s) heroína(s), matéria que, por sua natureza abstrata, invisível, parece inadequada à dramatização. Deste modo, a ação vai-se desenrolando no momento mesmo em que é narrada, pois o leitor torna-se “espectador” de cenas que lhe vão sendo mostradas num fluxo ininterrupto. É sintomático que quase não haja cortes no relato, e que o diálogo, tão típico da forma teatral, ocupe tanto espaço do texto. Por vezes, essa carpintaria teatral se explicita no próprio texto, como na cena em que o Papa Alexandre concede audiência a sete cardeais: a fala de cada um desses cardeais é precedida da rubrica indicadora, como na escrita dramatúrgica:

Primeiro Cardeal - A mística, seja ortodoxa, seja heterogênea, é uma das formas de emoção e pensamento religiosos.

(. . .)

Sétimo Cardeal - A mística é aproximação com Deus pela exploração da vida íntima da alma. (p. 76-77)

A adoção desse presente contínuo, **dramático**, distancia Lucrecia do modelo de romance histórico forjado no Romantismo, pois anula o distanciamento temporal ante a matéria narrada que conferia ao narrador a segurança (ilusória) de lidar com uma verdade definitivamente passada em julgado. Se os fatos remotos e os fatos contemporâneos são remetidos a um presente igualitário, a própria História deixa de ser sucessão linear de episódios exemplares. Tudo se confunde nessa espécie de palco giratório no qual passado e presente, Brasil e Europa permutam lugares, momentos e personagens. O anacronismo que assim se instaura permite a livre manipulação do dado histórico. A riqueza de elementos buscados na História, que por si só exigiriam copiosas notas explicativas, se, por um lado, simula a fundamentação histórica, por outro se vê esvaziada desse mesmo rigor documental em favor da livre ficcionalização. Essa falta de rigor permite a conversão, sem o apelo ao recurso habitual da representação alegórica, da Roma dos Bórgias para o Brasil dos anos 70 deste século. O substituto da representação alegórica é a interpenetração dos universos, como se pode observar nesta fala do cardeal Hipólito

- Os estudantes têm direito de se reunir. Eles não podem mais viver sob a ameaça constante do fechamento de seus diretórios acadêmicos e demissões sumárias. Os professores querem o exercício livre para poderem travar com as novas gerações um diálogo não de surdos-mudos dirigidos pela palmatória oficial ou pelo fantasma sempre presente da segurança de César e sim da permuta recíproca de pesquisa e estudo dentro da Universi-

dade, realmente digna desse nome. (. . .) Ah, a tortura policial, essa herança maldita da Inquisição. (p. 38)

Dona Leonor Teles também explora as dualidades presente / passado, personagem ficcional / personagem histórica (de extração histórica, com mais propriedade), espaço brasileiro / espaço europeu. Outra vez a protagonista é uma mulher, que vive nos dias de hoje e nos é apresentada a caminho de um hospital psiquiátrico, no interior de um táxi, na companhia de dois homens que se dizem seu pai e seu irmão. Esta mulher é também Leonor Teles (1350-1386), rainha de Portugal no final de século XIV. A transição espaço-temporal não é denunciada como tal pelo narrador em primeira pessoa, a própria mulher em vias de ser internada. Caberia, é claro, a hipótese de que tudo não passasse de um delírio de doente mental, mas como é a própria doente mental quem se encarrega do relato, como lhe pertence a fatura do texto que nos é dado ler - sem o truque oitocentista da interveniência de um "editor" -, é discutível o privilégio de realidade que queiramos atribuir a um ou a outro desses planos da estória.

Na primeira parte do relato, a protagonista-narradora, convicta de ser realmente a figura histórica de Dona Leonor Teles, manifesta compreensível espanto com os elementos de um mundo que não é o seu, como os dizeres de um grande cartaz que vê no trajeto: "Sandra, Miro, Brizola, Lisâneas e Moreira Franco, hoje na televisão." (p. 3), ou o "coche" no qual é transportada, "todo amarelo, cortado pelo meio por uma larga

faixa azul” e com os “seguintes dizeres: SR 5982 Rio de Janeiro”. A dubiedade dos mundos por ela habitados parece terminar quando por fim a colocam num quarto, trancado por fora, e a ação “histórica” enfim se desencadeia. Logo lhe aparece D. João, “infante de Portugal, filho bastardo d’El-Rei D. Pedro I e de Teresa Lourenço de Galiza” (p. 12), que sucederá Dona Leonor Teles no trono português, como sabemos pela História de Portugal.

Do mesmo modo que em *Lucrécia*, o epílogo parece devolver a personagem-protagonista à realidade: a porta do quarto se abre, entram “duas mulheres vestidas de branco” (p. 112) e uma delas aplica uma injeção na paciente. As últimas frases do texto, porém, reinstauram a ambigüidade: “Mergulho num sono profundo. Agora, não sonho.” (p. 112), diz a narradora-protagonista. Deve ser reiterado que a verossimilhança dita externa não pode ser aqui invocada em termos absolutos, pois a atribuição da função narrativa à personagem-protagonista, inteiramente comprometida com a “alucinação” de julgar-se Dona Leonor Teles, impede a imposição de uma autoridade restauradora da lógica que se supõe presidida o mundo real. Não há aqui um narrador onisciente a recolocar os limites confortadores entre realidade e alucinação. Neste caso, a cena final não é, como usual nos relatos de pesadelos ou alucinações, o despertar, mas, pelo contrário, o mergulho num “sono profundo”. Se o relato se interrompe neste ponto, significa talvez a impossibilidade de narrar o sonho. Mas, então, tudo o que fora contado antes teria sido o quê?

Atente-se complementarmente para a proximidade semântica e fônico-gráfica entre as palavras sono e sonho, como a lembrar a fluidez de suas fronteiras.

A confusão é, sem dúvida, intencional. Somente assim é possível a arbitrária fusão de tempos e espaços tão distanciados entre si. Somente pela delegação da função narrativa à própria personagem-protagonista, imersa na dualidade, é possível o mergulho num passado remoto sem que a contemporaneidade seja apagada. A dupla personalidade da personagem-protagonista permite-lhe “viajar” sem entraves de uma a outra das duas dimensões. Por vezes, a liberdade de trabalhar com um tempo que na verdade faz tábula rasa da oposição presente x passado propicia esdrúxulas antecipações, impensáveis num romance histórico preso à linearidade cronológica. É o caso, por exemplo, de uma intervenção da personagem identificada como O Secretário, que, ao dirigir-se a D. João, irmão bastardo do rei D. Fernando, sugere-lhe atender, sim, ao desejo do rei, casando-se com a irmã de Leonor Teles, acenando, porém, com a compensação de poder, mais à frente, livrar-se da incômoda esposa:

Um de vossos amigos insinua que ela vos trai. Tanto basta para que vós corrais à Coimbra, onde se encontra vossa esposa, dentro do vosso Castelo, e que a assassineis covardemente, no próprio leito onde a infeliz se encontra. p. 27)

A simples previsão dos fatos estaria nos limites da competência do hábil cortesão, mas ele exorbita, pois avança até a previsão de como se dará o registro historiográfico do fato.

Ao depois, o cronista Fernão Lopes contará o modo bruto como o infante, seguido de seus homens, correu à Coimbra, sem mesmo se deter em Thomaz, onde se achava o fidalgo D. Antônio que costumava sempre visitar, até entrar no palácio sub-ripas, de madrugada, e cruelmente matar a desventurada D. Maria, inocente criatura. (p. 27)

Realmente, a citação antecipada é rigorosamente correta, tal como consta no Capítulo CIII - "Como o infante chegou a Coimbra, por matar Dona Maria; e das razões que ouve com ela, antes que a matasse" das Crônicas de D. Fernando <sup>(1)</sup>, escritas por Fernão Lopes, provavelmente meio século depois, devendo ser ressaltado que o cronista talvez sequer houvesse nascido à época do suposto diálogo entre O Secretário e D. João.

Rompida a linearidade, não apenas no nível da enunciação, mas no nível mesmo do enunciado, pois as personagens referem-se com frequência a fatos que ainda vão acontecer, abrem-se as portas do texto à contemporaneidade do leitor de hoje. Para um leitor medianamente informado, o cartaz que anuncia "Sandra. Miro etc." permite datar a ação contada do início da década de 80. E expressões como "dívida externa", "contrato de risco", "destino natural de grande potência", entre outras, são obviamente extraídas de um jargão político contemporâneo do leitor de nossa época. No entanto, estão colocadas na boca de personagens históricas que viveram séculos atrás, e ainda por cima, personagens não brasileiras, pois se trata de figuras da corte

portuguesa de D. Fernando e Dona Leonor Teles.

O processo é o mesmo já adotado em *Lucrecia*, isto é, o de promover aproximação discricionária entre contextos díspares. A Guerra das Malvinas, por exemplo, episódio de 1982 que envolveu argentinos e ingleses é objeto de outra fala cifrada do Secretário:

-Ah, o infante D. João é um traidor. Já escolheu, a indignação me sufoca, Fernandinho, nós devemos ficar de lado. Dizendo coisas que tais: temos razões de sobra para ressentimentos com o Reino do Norte. Razões históricas, razões recentes, como por exemplo esta atitude extravagante do Reino do Norte, apoiando piratas ingleses numa querela sobre determinada ilha. (p. 37)

Em *Dona Leonor Teles*, como no romance anterior, e também no que a ele se segue, uma poderosa convenção do romance histórico, o distanciamento temporal do narrador em relação à matéria narrada, é pulverizada. O recurso usado é a dramatização da ação narrada, com o consequente predomínio do tempo verbal de presente do indicativo. Como já observamos, sequer é adequado falar-se em narração, dado que a voz que fala no texto, abrindo mão da prerrogativa de considerar como já acontecidos os fatos, simula estar contando-os no exato momento em que eles se dão. O discurso é um jorro ininterrupto, sem cortes. Sintomaticamente, a mulher internada num quarto de hospital psiquiátrico está "inteiramente escondida", atrás de "duas cortinas pesadas" (p. 12), de modo que lhe é

1 - LOPES, Fernão. *Fernão Lopes-Crônicas*; por Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: AGIR, 1968: 48-52.

possível ver sem ser vista. Assim, “reconhece” D. João. A voz condutora do relato coloca-se, então, no mesmo nível do leitor, que também “vê”, sem ser visto, a ação relatada. Essa voz não dispõe de um conhecimento sedimentado do objeto do seu discurso. Sua perspectiva, a despeito de ser personagem, de viver a ação contada, é tão externa quanto a do leitor. Daí ser incapaz de desfazer de todo a ambigüidade do texto. O que parece ser tomada de consciência de que a alucinação cedeu vez à realidade - quando a protagonista constata que “a bela sala do trono é outra sala”, na verdade “uma salinha”, menos que isso: “Um quarto... quase uma sala” (p. 107) - resume-se a um nível intermediário de sanidade, pois ela continua convicta de que é a Rainha de Portugal. Os indícios contrários a essa crença não são decisivos ao ponto de permitirem enquadrar Dona Leonor Teles na categoria do estranho a que se refere Todorov (1977) no seu estudo sobre o fantástico.

O epílogo de *A Rainha de Navarra*, como nos romances anteriores, acena com a restauração da lógica que se supõe prevaleça no mundo real. Durante um ensaio de escola-de-samba, explode uma bomba que parece provocar na porta-bandeira a perda dos sentidos e seu mergulho no sono/sonho. De volta à realidade do ensaio, verificamos que as personagens que com ela contracenaram no sonho eram, na verdade, passistas, tanto quanto ela caracterizados de figuras históricas, por imposição do enredo. Seria, em princípio, outro caso de ficção fundada no onírico como tal apre-

sentado ao leitor. No entanto, esse mesmo epílogo está longe de desfazer o insólito das páginas anteriores do relato. As cenas que se passam após o “despertar” da porta-bandeira são tão estranhas quanto as “vividias” antes. E a transição entre os dois planos, na abertura do texto, é feita em breve parágrafo, pouco ou nada elucidativo:

Sinto, de repente, uma violentíssima dor de cabeça. Parece uma coisa rasgando minha testa. Grito:  
-O que é isso? (p. 7)

Daí em diante, num corte brusco, o texto se torna inteiramente “histórico”. Em lugar da porta-bandeira, ocupa a cena a Rainha de Navarra, Margarida de Valois-Angoulême. O que não obsta a que em muitos outros momentos a contemporaneidade do leitor de hoje penetre o mundo remoto da Rainha de Navarra, “nascida seis meses antes do descobrimento da América e no ano do desaparecimento do último Rei Mouro da Europa” (p. 9). Os cinco séculos que separam o “sonho” da “realidade” não constituem impedimento a que o texto seja fortemente alusivo à realidade brasileira contemporânea, ainda que ao preço do mais delirante anacronismo. É o caso, por exemplo, da cena em que o rei se queixa de que o seu mico fora seqüestrado por “um BANDO DE ESTUDANTES” (p. 100), os quais haviam dito que ele não era o rei de Navarra, “mas sim o Rei do Brasil”, para seu completo espanto, aliás, “pois o Brasil não existe”, o que era de todo verdadeiro à época em que se passa a cena - 1500. O rei explica, então, didático:

O que acontece é apenas o seguinte. Estamos no ano de 1500. O Rei de Portugal, D. Manuel, mandou o almirante português Pedro Álvares Cabral às Índias para consolidar a conquista dessa terra, que já tinha sido feita por Vasco da Gama. (p. 100)

Segue-se o relato da viagem até a descoberta e uma breve descrição da terra, “deserta de gente civilizada” (p. 101), após o que o rei conclui, com irrepreensível lógica:

Pois bem. Pois. Esses estudantes dizem que o tal reino do Brasil tem belíssimas cidades chamadas Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Natal, Recife, Pelotas, Manaus e está dividida em grandes estados, e que no estado do Pará, eu, Rei do Brasil, que mentira! Vendi um pedaço da terra a um estrangeiro. (p. 101)

O episódio suscita uma reflexão sobre o peso que têm na ficção de Heloísa Maranhão a matéria contemporânea e a matéria remota. Nos três romances pode-se dizer, grosso modo, que a abertura e o epílogo pertencem à matéria contemporânea: personagens inteiramente ficcionais deslocam-se de seu tempo (que, a julgar-se por indícios de referencialidade, é também o tempo do leitor das respectivas primeiras edições) para um passado distante, tanto do ponto de vista cronológico quanto do ponto de vista geográfico. Por outro lado, o miolo do texto, ocupando cerca de  $\frac{3}{4}$  do total das páginas, corresponde à matéria de extração histórica, e é a parte mais relevante, não apenas em termos quantitativos, mas sobretudo qualitativos. Daí se poderia concluir, talvez, que a matéria contemporânea é apenas enganoso envoltório, réplica moderna do truque oitocentista de justificar a remotividade dos fatos contados com a

existência de manuscritos que chegam às mãos do narrador, às vezes ao acaso, cabendo a este somente a função de os editar. Ocorre, porém, que a postura discursiva na ficção de Heloísa Maranhão está divorciada daquela do narrador do romance histórico tradicional, a começar pela renúncia à onipotência do ponto-de-vista externo. A atribuição da função narrativa à personagem-protagonista por si só já seria limitadora da abrangência da visão, por motivos teoricamente óbvios. A insinuação de que os fatos contados no miolo não tenham passado de sonho ou alucinação - em que pese, como já o observamos mais de uma vez, a restauração da lógica da realidade ser discutível, pela persistência, depois do “despertar”, de elementos insólitos - contribui não apenas para colocar sob reserva a veracidade dos fatos históricos, mas também para apagar a distância temporal (e a compressão é violenta, já que se trata de um abismo cronológico de séculos) -, pois no espaço difuso entre o real e o irreal tudo é permitido. Parece, portanto, ser esse mesmo o projeto estético-ideológico de Heloísa Maranhão: a livre manipulação do dado contemporâneo e da matéria de extração histórica remota, o que corresponde à inserção do contexto brasileiro num outro, maior, que podemos chamar de ocidental. Naturalmente, as formas consagradas do romance histórico eram insatisfatórias, daí a busca de novos caminhos e a estranheza dos resultados obtidos.

É inevitável, neste ponto, falar-se de **carnavalização**. Este conceito de Bakhtin (1981), reduzido a seus termos mais simples,



implica a relativização das fronteiras entre o sério e o cômico. Dentre as peculiaridades da “*literatura carnalizada*”, Bakhtin (1981: 93) aponta o tratamento dado à realidade como “*atualidade viva*”, pois

*o objeto da representação séria (e simultaneamente cômica) é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona do contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos e não no passado absoluto dos mitos e lendas. Nesse gênero, os heróis míticos e as personalidades históricas do passado são deliberada e acentuadamente atualizados, falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada.*

Mais que nos casos anteriores, *A Rainha de Navarra* promove a carnava- lização da matéria de extração histórica. Afinal, a rainha é também porta-bandeira de uma escola de samba, e os que com ela contracenam alternam papéis no presente - o ensaio para o desfile - e no passado - as peripécias históricas de cinco séculos atrás. Além disso, na dimensão do presente, o fato de serem “destaques” de uma escola de samba impõe à porta-bandeira e a seus colegas a condição dúplice de serem reais e serem de fantasia. Como já comentado, o epílogo, momento em que, pelas leis da verossimilhança dita externa, a lógica da realidade seria restabelecida, prolonga di- álogos e situações insólitas. Aqui, o “Anãozinho de Toledo” sobe num tambore- te, beija e morde a ponta do nariz da porta- bandeira (p. 1787); o “Prefeito de Navarra” propõe a ela uma saída a quatro, com tro- ca de casais (p. 178-179); uma “sambista mirim” metralha perguntas sobre vida sexu- al (“Será que eu fico grávida através da

calça”?, por exemplo - p. 180). E as últimas frases do texto exaltam o carnaval justamen- te no que ele tem de instaurador de uma dualidade não supressiva da realidade e da fantasia, do sério e do cômico.

CARNAVAL! É a coisa mais séria que se faz. Tão importante, como é legal o Carnaval para dentro. No fun- do da gente. Ah! o Carnaval!... O CARNAVAL!!! Pensando. Pensando mesmo. O Céu está enganado. Deus não é burro, não. Deus criou... O AMOR. (p. 184)

A atualização do passado a que se referia Bakhtin é radicalizada na ficção his- tórica de Heloísa Maranhão pela troca da ficção estritamente narrativa, que pressupõe distanciamento temporal de parte do narrador em relação à matéria narrada e, quase sempre, postura “superior” frente a essa mesma matéria, por um relato drama- tizado. Também aqui, em *A Rainha de Navarra*, inexistente uma instância estritamen- te narrativa, de modo que os fatos têm ca- ráter de permanente atualidade, tornando sincrônicas as ações narradas (?) e sua per- cepção pelo leitor. As figuras históricas “des- filam” ante os leitores. A projeção em abis- mo da duplicidade de planos narrativos - o ensaio para o desfile carnavalesco e os acontecimentos históricos - corresponde à projeção, também em abismo, na consci- ência de quem presencia um desfile de carnaval, da duplicidade de experiências: tanto a presença **real** dos sambistas, em carne e osso, quanto a ficção que eles en- cenam durante o desfile.

A paródia, não só a paródia no sen- tido usual de inversão de sentido de um tex- to **sério**, tornando-o **cômico**, mas também

no sentido mais próximo do étimo de “canto paralelo”, contribui para apagar a “distância épica ou trágica” responsável pela solenização da matéria de extração histórica, sobretudo quando remota. Tanto a Rainha de Navarra pode soltar um palavrão - “- Porra mesmo!!! Teatro do Oprimido? Quem está oprimido e muito sou eu.” (p. 75) - quanto comover-se com a declamação de um soneto de Camões (p. 162), de modo que a linguagem não conhece comportas, incorporando, pelo recurso freqüente da intertextualidade, registros da mais variada procedência. Assim é que, contra toda e qualquer lógica, o rei de Navarra, em 1500, recorre a conceitos de psicanálise de extrema sutileza e complexidade, como a de uma tal “síndrome do sobrevivente”, que explicaria a perda da capacidade de “qualquer reação emotiva” por parte de um rapaz que teria “escapado do suicídio em massa dos adeptos do Reverendo Jim Jones” (p. 104).

Como esse, muitos outros exemplos de deslocamento contextual poderiam ser mencionados, e não apenas neste, mas também nos demais romances de Heloísa Maranhão, forçando a leitor a partilhar com o narrador um pouco da erudição por ele demonstrada. A eleição da matéria de extração histórica remota no tempo e distanciada no espaço já estimularia o leitor à ampliação do seu universos de referências. A intertextualização, em adendo, torna tal estímulo verdadeira imposição. O leitor do romance histórico de Heloísa Maranhão

bem desejará saber quem foram Lucrecia Bórgia, Teresa de Ávila, Dona Leonor Teles, Margarida de Valois-Angoulême, para ficarmos apenas com as protagonistas. E poderá entregar-se ainda ao trabalho de levantamento das fontes textuais - os diversos poemas que em todos os romances pontuam o texto, as citações cifradas que se escondem nas falas das personagens etc. -, na certeza antecipada de que alguma coisa sempre lhe escapará, do mesmo modo que num espetáculo, o desfile carnavalesco, por exemplo, pela simultaneidade dos elementos colocados em cena, inevitavelmente algo escapará à percepção do espectador mais atento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MARANHÃO, Heloísa. (1979) *Lucrecia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, .
- . *Dona Leonor Teles*, (1985) Rio de Janeiro: J. Olympio.
- LOPES, Fernão. (1968) *Fernão Lopes-Crônicas*; por Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: AGIR.
- TODOROV, Tzvetan. (1977), *Introdução à literatura fantástica*. (Trad. Maria Clara Correa Castelo). São Paulo: Perspectiva.
- MARANHÃO, Heloísa. (1986) *A Rainha de Navarra*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- BAKHTIN, Mikhail. (1981) *Problemas da poética de Dostoiévski*. (Trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense-Universitária.