

Denise Sampaio Ferraz

A Metaficção Hitoriográfica na Obra de  
José Roberto Torero, Galantes Memórias e  
Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro  
Gomes, O Chalaça

1910000746



**Denise Sampalo Ferraz**

**A metaficção historiográfica na obra de José Roberto Torero, *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, O Chalaça***

**Dissertação de mestrado apresentada  
ao Instituto de Biociências, Letras e  
Ciências Exatas da Universidade  
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho"- Campus de São José do Rio  
Preto, para obtenção do título de  
Mestre em Letras (área de  
concentração: Teoria da Literatura).**

**Orientador:  
Prof. Dr. José Guimarães Mello**



746/98

**São José do Rio Preto**

**maio de 1997**



Ao Weldom, companheiro de longos anos  
que, fazendo parte de todo o meu coração,  
tem me ensinado a olhar a vida com olhos  
límpidos;

À minha mãe Railda, exemplo de força e  
coragem;

Ao meu pai Athemar, que ao me incentivar a  
leitura me abriu amplos universos;

À tia Diva, divina no coração.



agradecimentos

Ao Prof. Dr. José Guimarães Mello, pela orientação, estímulo e interesse demonstrado por este trabalho;

Ao Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves e ao Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar, integrantes da banca de qualificação, que muito contribuíram com suas sugestões para o aprimoramento desta dissertação;

Ao Prof. Sergio Motta pela leitura de muitos trabalhos acadêmicos e “diálogos” sobre literatura;

Ao Prof. Rubens que durante dois anos guardou para mim “Torerinhos”;

Aos integrantes do Núcleo de Literatura e História que formamos nesta Universidade;

Para Márcia Freitas, pelas incansáveis revisões de texto e suas preciosas críticas;

Ainda a Sheila Dias Maciel, pelo incentivo inicial para que eu prestasse o exame na pós-graduação e pelas observações que fez a este trabalho em sua fase final;

A todos os professores que participaram de minha formação nesta Universidade e ao colegas e amigos que compartilharam comigo o árduo mas prazeroso percurso necessário para que se realize um trabalho acadêmico;

Aos funcionários da biblioteca da UNESP e ao Departamento de pós-graduação.



## RESUMO

Este trabalho, realizado na linha de pesquisa “Literatura e História”, parte dos pressupostos teóricos da historiografia contemporânea e do romance metaficcional historiográfico para examinar no romance, *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, O Chalaça*, de José Roberto Torero, uma possível relação de homologia entre o texto histórico e o texto literário. Ao abordar a relação dinamizadora entre literatura e história, questionando suas fronteiras discursivas, questiona-se a representação do real e todo o universo da Teoria Literária.

UNITERMOS - Literatura e história, nova história, romance metaficcional historiográfico, narrativa historiográfica e narrativa ficcional, veracidade, verossimilhança, historicidade, literariedade, representação do real, referente, carnavalização, paródia, polifonia, ironia e dialogismo.

## ABSTRACT

This thesis, written along the “Literature and History” research line, has its theoretical basis on contemporary historiography and the historiographic metafictional novel in order to analyze a possible homologous relationship between the historical and literary texts, in José Roberto Torero’s novel *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, O Chalaça*. Thus, by approaching the dynamic relationship between literature and history and discussing their discourse frontiers, the representation of reality and all the universe of Literary Theory are called into question.

**KEY-WORDS:** Literature and history, new history, historiographic metafictional novel, historiographic narrative and fictional narrative, veracity, verisimilitude, historicity, literariness, representation of reality, referent, carnivalization, parody, polyphony, irony and dialogism.

Narro, logo existo. Houve um homem, de halicarnasso, grego da Ásia, por nome Heródoto, que percorreu muitos países e visitou muitos povos, por amor às histórias que tinha para lhe contar. No Egito, procurou templos perdidos no coração do deserto para ouvir da boca de um sacerdote quase centenário a história de um rei, de um obelisco, de um ídolo ou de um relâmpago. Mas sagradas são as árvores que o relâmpago de Zeus tocou. Muitos anos, Heródoto vagou e peregrinou, subiu e desceu de navios, atravessou desertos e subiu montanhas, entrou em cidades e fugiu de aldeias em chamas. Soube de reis que mataram os filhos e cegaram o pai, de filhos que castraram o pai, de netos que mutilaram o avô, de princesas que foderam com cavalos e de exércitos que evaporaram na neblina da manhã. Durante muitos anos, Heródoto buscou, entre miríades de povos, uma fábula que como o imã fosse o centro e a raiz de todas. Mas as fábulas não tem centro, elas se expandem em todas as direções, entrópicas, autoproliferando-se, alimentando-se do cadáver putrefato das fábulas já esquecidas. Um dia, Heródoto voltou, barbas brancas como a espuma das ondas do mar de atenas. Não trazia a unidade, trazia a dispersão. Terminou seus dias escrevendo suas Histórias, que lla para o povo na ágora da cidade, Histórias, história, verdades, imaginação, não se sabe, não importa, Narciso, Narciso não se importa. ( Leminsk)





## SUMÁRIO

|                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| Introdução .....                                           | 8  |
| A narrativa entre a literatura e a história                |    |
| 1. Preliminares: literatura e história.....                | 17 |
| História nova, nova história e narratividade               |    |
| 1. Problematicando a história.....                         | 28 |
| 1.2. Revendo a história nova.....                          | 30 |
| 1.3. A inteligibilidade histórica.....                     | 33 |
| 1.4. A ponte entre a ficção e o inteligível.....           | 37 |
| 1.5. A literatura “fundadora” no Brasil.....               | 43 |
| 1.6. O rei deposto.....                                    | 44 |
| O retorno à narrativa                                      |    |
| 1. Laços de derivação.....                                 | 48 |
| Literatura e história em <i>Galantes memórias</i>          |    |
| 1. Breve introdução a <i>Galantes memórias</i> .....       | 60 |
| A carnavalização da história                               |    |
| 1. De Menipo à carnavalização da história.....             | 63 |
| 1.2. De pícaros a neopícaros: a dialógica do malandro..... | 67 |



## A estrutura narrativa de *Galantes memórias*

|                                                                            |    |
|----------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. A estrutura narrativa: contracapa, orelha , epígrafe<br>e prefácio..... | 73 |
| 1.2. Memórias: a serviço de quem? .....                                    | 79 |
| 1.3. Seriação episódica.....                                               | 81 |
| 1.4. A viagem como metanarrativa: entrelaços<br>com a história.....        | 88 |
| 1.5. A história é um “folhetim”.....                                       | 92 |

## A paródia alegórica da história

|                                          |     |
|------------------------------------------|-----|
| 1. Parodiando a história na estória..... | 98  |
| 1.2. A poética discursiva.....           | 108 |

|                |     |
|----------------|-----|
| Conclusão..... | 114 |
|----------------|-----|

|                   |     |
|-------------------|-----|
| Bibliografia..... | 120 |
|-------------------|-----|



## INTRODUÇÃO



## INTRODUÇÃO

A estética contemporânea permite focalizarmos um objeto sobre múltiplos aspectos: semiológico, sociológico, psicanalítico, semiótico. O histórico é, sem dúvida, um deles. Entretanto, o enfoque a ser dado na análise literária deve partir da obra ou manter uma relação dialógica com esta. Em nosso caso, propomos uma leitura do romance de José Roberto Torero, *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, O Chalaça*, priorizando a linha de pesquisa que relaciona a literatura com a história.

*Galantes memórias* recebeu o Prêmio Nascente de Literatura em 1992, e surgiu no mercado editorial em 1994. Sendo aclamado pelos periódicos de jornais e revistas, passa a integrar a lista dos mais vendidos (40 mil cópias) e posteriormente recebe o Prêmio Jabuti de literatura (1995).

Logicamente, não é pelo fato da obra de Torero ter sido elogiada pela crítica de periódicos e pelo público, que se pode incluí-la no cânon acadêmico. É preciso ressaltar que conhecemos apenas um ensaio acadêmico centrado nessa obra, o da Prof. Heloísa Costa Milton<sup>1</sup>.

Entretanto, a obra de José Roberto Torero não foi escolhida como objeto de análise por acaso. Primeiramente, queríamos trabalhar com um romance contemporâneo, pouco analisado pela crítica, por considerarmos

<sup>1</sup> MILTON, H. C. O novo romance histórico brasileiro: O Chalaça, de José Roberto Torero. IN: Bessa, Pedro Pires (Org.). *Riqueza cultural ibero-americana*. Belo Horizonte: FAPEMIG, Divinópolis: UEMG, 1996. P. 637.





necessário que obras recentes sejam avaliadas pelo corpo dinâmico da pesquisa universitária.

Em segundo e mais importante, a obra de José Roberto Torero, *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o chalaça*, representa um fenômeno recente da literatura contemporânea que merece ser avaliado pela crítica acadêmica: a metaficção historiográfica.

Considerado como gênero de natureza híbrida, que integra na urdidura de seu enredo, tanto o discurso da história como o da literatura, a metaficção historiográfica diferencia-se do que se tem denominado novo romance histórico contemporâneo, por linhas tênues. É preciso, portanto, assinalar que alguns romances são considerados metaficção por um crítico e novo romance histórico por outro.

Dois grandes estudos desse gênero narrativo se destacam. O de Seymour Menton *La nueva novela histórica de la América Latina*<sup>2</sup> e *A poética do pós-moderno*<sup>3</sup>, de Linda Hutcheon. No estudo de Menton, o gênero é tratado como Novo romance histórico, por se entendê-lo como um subgênero rebelde oriundo do romance histórico tradicional.

Em oposição ao pensamento de Menton, Hutcheon considera como outra a origem da metaficção historiográfica pós-moderna: as grandes reportagens jornalísticas, romanceadas, que procuraram resgatar os fatos e

<sup>2</sup> MENTON, S. *La nueva novela histórica de la américa latina 1979-1992*. México: Fondo de cultura económica, 1993.

<sup>3</sup> HUTCHEON, L. *A poética do pós-moderno*. Rio de Janeiro: Imago, 1991..

acontecimentos recuperando a história das minorias, quase sempre relegadas ao limbo pelos historiadores tradicionais.

Parece-nos, entretanto, que o intercâmbio entre gêneros, que sabemos ocorrer no sistema literário, e a própria condição de romance contemporâneo, não permite, ainda, uma sistematização maior, que diferencie profundamente a terminologia utilizada por Menton e Hutcheon.

Utilizaremos, neste estudo, a terminologia de Hutcheon, por a considerarmos mais abrangente e adequada aos romances que, em seu procedimento narrativo, empregam a auto-reflexão.

Como Hutcheon mesma diz, a metaficção historiográfica reúne, antes de tudo, uma contradição que podemos perceber em sua própria terminologia: a metaficção coloca em confronto e ao mesmo tempo em união o discurso literário e o historiográfico.

A metaficção historiográfica passa por flutuações que não a limitam mais ao realismo, a exemplo do que ocorre na obra do escritor argentino Júlio Cortázar que, valendo-se do realismo fantástico (a consciência boa do positivismo, de acordo com Todorov) acaba por contravencionar a história oficial da Argentina, denunciando a ditadura militar em seus romances e contos.

Vale lembrar, também, Carpentier (*El reino de este mundo*), Cabrera Infante, Mário Vargas Llosa, Saramago (*O cerco de lisboa*), o brasileiro

Antônio Callado (*Quarup*, *Bar don juan e Reflexos do baile*) que, entre outros autores, ao realizarem em seus romances o “turismo temporal” à semelhança do que ocorre no romance de José Roberto Torero, *Galantes memórias*, fazem da aventura da linguagem uma história a contrapelo, organizando na narrativa as contravenções e necessidades de sua estória.

Essas contravenções, nem tão inocentes e inofensivas, muitas vezes rompem as amarras do próprio código literário, remontando à tradição para desconstruí-la, ao colocar em exposição os artifícios da linguagem em sua forma paródica, carnavalizada, irônica e intertextual.

Para Northrop Frye<sup>4</sup>, o romance moderno se origina a partir da formulação de quatro enredos básicos: romance, confissão, anatomia e estória romanesca, que nunca são encontradas em sua forma pura.

Estes quatro enredos básicos são formulados de acordo com um arquétipo, originário da tradição literária. Já que a literatura está inserida dentro de um sistema de comunicação que se dobra e desdobra em meio às suas convenções.

Na realização destas convenções arquetípicas da linguagem literária, a metaficção historiográfica vem passando por uma série de transformações determinadas, principalmente, por uma visão inovadora da historiografia e da literatura quanto às possibilidades da linguagem de instaurar em sua

---

<sup>4</sup> FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.



interioridade a representação do real. Fato que vem sendo questionado tanto por escritores, como por historiadores.

Segundo Hutcheon, a metaficção desestabiliza o senso comum, que pensa ser a história uma referência ao mundo real e a ficção um universo fictício porque “não nega a realidade é (ou foi), conforme o faz esse tipo de construtivismo radical (segundo o qual a realidade é apenas um construto); ela apenas questiona a maneira como conhecemos e como é (ou foi) essa realidade”<sup>5</sup>.

A metaficção historiográfica, ao questionar tanto a ontologia como a epistemologia do que era aceito, comumente, pela historiografia e pela literatura como certeza indiscutível, provoca o confronto entre a literatura e a história, estabelecendo, pela subversão paródica e irônica, uma relação de diferença pela semelhança.

Esta relação representa um desafio às margens bem definidas das convenções sociais e artísticas. Da noção de cultura, passamos à noção de diversidade cultural que não procura centralizar as margens, mas dar continuidade ao processo de descentralização das hierarquias.

O romance metaficcional pode ser observado como uma forma híbrida e inquietante de abordar o discurso da história e o discurso da arte, permitindo que se reveja, em seus limites, a própria ontologia do conhecimento.

---

<sup>5</sup> HUTCHEON, L. *Op., cit.* p. 189.





Neste processo, a produção cultural pós-moderna, contesta as estratégias modernistas e ao mesmo tempo se vale destas estratégias. Contesta por questionar a autonomia da arte, a separação entre arte e vida, a expressão da subjetividade individual; e se aproveita da estratégia modernista quando: faz experimentações auto-reflexivas; se vale de ambigüidades e ironias; desmantela a representação realista clássica.

Esses pressupostos são avaliados por Hutcheon, que acredita só ser possível estabelecer-se relações entre literatura e história se tivermos em mente o conceito de "dialogismo" bakhtiniano, não se procurando reduzir a literatura à história ou vice-versa, pois "no pós-moderno o literário e o historiográfico são sempre reunidos - e normalmente com resultados desestabilizadores, para não dizer desconcertantes"<sup>6</sup>.

Como afirma Hutcheon, é da natureza desse gênero instável devido ao seu hibridismo, problematizar o óbvio, questionar o canonizado, instaurar e dissolver fronteiras e retirar do leitor crítico e voraz o sossego das coisas postas nos devidos lugares, das definições límpidas.

Devido a esse fator, delimitamos nosso trabalho. Não pretendemos dar respostas definitivas em nossa análise. E sim levantar questionamentos e problematizações que na atualidade, com o avanço dos estudos multidisciplinares, tem preocupado teóricos da literatura e da história. Neste sentido, vamos perscrutar os limites e as diferenças entre os discursos da

---

<sup>6</sup> *Idem.* p. 136.



literatura (romance), com a historiografia, partindo de um ponto de vista interdisciplinar.

É certo que uma análise interdisciplinar já implica segunda ambição, ter amplo conhecimento dos objetos envolvidos: literatura e história. Podemos dizer que sim, buscamos este conhecimento, mas que temos consciência que este é um trabalho inicial, sujeito a revisões futuras e também a críticas, todas muito bem vindas.

Por uma questão didática este trabalho será dividido em duas partes. A primeira parte sendo composta por uma introdução teórica que se subdivide em três capítulos.

No primeiro capítulo abordaremos as relações preliminares entre literatura e história e o princípio das diferenças e semelhanças entre a historiografia e o romance.

No segundo capítulo faremos algumas considerações sobre a história nova e quais as transformações que esses historiadores provocaram no discurso historiográfico.

No terceiro, retomaremos a questão das diferenças e semelhanças entre historiografia e romance, partindo do ponto de vista de historiadores que não descartam a narrativa como forma de relato histórico, mesmo que não neguem as diferenças entre o discurso literário e o histórico.



Na segunda parte faremos a análise de nosso corpus de estudo, *Galantes memórias*, procurando mostrar como a literatura e a história se fronteirizam na metaficção historiográfica instaurando, no discurso literário, o questionamento entre o referente e o mundo real histórico, entre real e linguagem, entre estória e história.

É preciso esclarecer que iremos utilizar, como distinção didática entre o discurso da história e o romance, os termos história e estória, nos valendo da distinção entre história e literatura feita pelo romancista João Guimarães Rosa em *Tutaméia*: “a estória não se quer história. A estória, em rigor deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida a anedota”.

Anedota, por definição, no dicionário significa “relato sucinto de um fato jocoso ou curioso e particularidade engraçada de figura histórica ou lendária”. Partindo dessa afirmativa de Guimarães Rosa, que diferencia a estória da história, perguntamos: o que pretende o romance metaficcional historiográfico ao parodiar e questionar todos os pressupostos tanto da literatura como da história?

### **A narrativa entre a literatura e a história**





## 1. Preliminares: Literatura e história

Narrar, percebe-se com os modernos estudos da narratologia, não é um privilégio da literatura. Os mecanismos de enunciação sígnica encontram-se dispersos nos mais diversos códigos configurantes do mundo:

a narratologia, ao contemplar prioritariamente as propriedades modais da narrativa, não privilegia exclusivamente os textos narrativos literários, nem se restringe aos textos narrativos verbais: ela visa também práticas narrativas como o cinema, a história em quadrinhos ou a narrativa de imprensa<sup>7</sup>.

Esta configuração em aberto da narrativa é o primeiro fio da meada que os estudiosos, tanto da crítica historiográfica, quanto da literária, devem desfilar para estabelecer os possíveis elos de diferenciação e aproximação entre romance e história.

Robert Sholes & Robert Kellogg<sup>8</sup>, analisam a narrativa como produto da cultura humana. Para esses autores, sua primeira síntese épica emerge de uma tradição oral para dar origem à epopéia tradicional, resultante do amálgama de mito, história e ficção.

Com o passar do tempo e, principalmente, com a proximidade da história com as ciências naturais, a narrativa divide-se entre duas vertentes: a

<sup>7</sup> REIS, C.; LOPES, ANA CRISTINA, M. *Dicionário de teoria da narrativa*. Ática, 1988, p. 80.

<sup>8</sup> SHOLES, R.; KELLOGG, R. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

empírica e a ficcional. A empírica representa as formas miméticas e históricas de representação do real, e sua antítese é o ficcional, que também se subdivide entre romântico e didático.

No empírico temos o real, e no ficcional, o ideal. O histórico e o mimético prende-se à realidade do fato e não a uma versão tradicional do passado, enquanto ao ideal cabe o fabular. Com a distinção entre empírico e ficcional, provoca-se as primeiras divergências entre o discurso ficcional e o histórico.

Essas diferenças são acentuadas por Aristóteles. Para ele, a distinção entre o poeta e o historiador não ocorre pela “forma” que um e outro utiliza (verso e prosa), mas pelo conteúdo, visto que o historiador deve relatar o que aconteceu e o poeta aquilo que poderia ter acontecido.

Neste sentido, a história, presa ao particular e ao verdadeiro, é vista como um gênero menor, ao se contrapor com a poética, que abrange o universal.

Para Collingwood, em *A idéia de história*<sup>9</sup>, a primeira concepção de uma história científica, diversa da teocrática e mitológica escrita por Homero e Hesíodo, é a história como investigação do passado, proposta por Heródoto.

---

<sup>9</sup> COLLINGWOOD, R. G. *A idéia de história*. Lisboa: Ed. Presença, 1989, p. 29-30.



Ao propor uma espécie de método investigativo da história, Heródoto contrapõe a história à mitologia registrada, na antiguidade, pelos logógrafos (anotadores de narrativas com forte estrutura tradicional).

Tucídides dá prosseguimento a essa ideia e procura purgar o mito da história, preocupando-se com a veracidade dos fatos.

Mas, anota Collingwood, as primeiras sementes de uma história científica começam a germinar realmente no século XIX. Até então, as fronteiras entre literatura e história permanecem envoltas em uma nebulosidade aparente.

Considerada como um ramo da retórica, os teóricos admitiam que o historiador utilizasse, na elaboração do enredo histórico, técnicas oriundas da narrativa ficcional, como observa Hayden White:

Tanto quanto a razão, a imaginação devia estar implícita em qualquer representação adequada da verdade; e isto significava que as técnicas de criar ficção eram tão necessárias à composição de um discurso histórico quanto o seria a erudição.<sup>10</sup>

Bailando entre um e outro movimento de configuração do real e do imaginário, escrever história significava também fabular. Concepção que gera inúmeros protestos por parte de historiadores positivistas no século XIX, que acusam estes historiadores de ignorarem na maior parte do tempo as

---

<sup>10</sup> WHITE, H. *Trópicos do discurso*. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 139.





fronteiras entre o conhecimento exato dos fatos e os feitos da imaginação, ficção ou lendas, e também de utilizarem o discurso histórico “como um ensinamento moral baseado na exemplaridade”<sup>11</sup>.

Por outro lado, o romance realista, em resposta à pretensão da história de ser a única possibilidade de significação da verdade e do real, almeja ser tão científico quanto a história. Como se verifica na obra de Balzac que, considerando-se um autêntico sociólogo de seu tempo, “assumiu, seja como for, a categoria de mestre do romance social, se não de doutor em ciências sociais, como se denomina a si próprio”<sup>12</sup> e, nessa esteira, outros precursores assinalados por Hauser:

O cientismo peculiar do naturalismo atinge o zênite com Zola e começa, desde logo, a reverter ao seu oposto. Até aqui os representantes do naturalismo haviam considerado a ciência como servidora da arte; Zola vê na arte a servidora da ciência. Flaubert crê que a arte atingiu uma fase científica do seu desenvolvimento e não tenta descrever a realidade de acordo com a mais meticulosa observação, mas põe em relevo o caráter científico, e especialmente médico, da sua observação.<sup>13</sup>

Por conseguinte, não será mero fetiche concordar com Stephen Bann:

(...) a história adotou seu paradigma científico e aparelhou-se com as novas ferramentas da análise crítica no próprio estágio em que a retórica deixou de ter um domínio soberano sobre os vários modos de

<sup>11</sup> DRAGONETTI, R. Poeta Mendax. In: *Revista 34 letras* n.5/6, setembro, 1989. Rio de Janeiro: 34 Literatura, p. 246.

<sup>12</sup> HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982. p. 966.

<sup>13</sup> *Idem.*, *ibid.*



composição literária. Um sinal deste processo foi a tendência da própria literatura em adotar o paradigma histórico, como no romance histórico ou no romance realista, ou naturalista. Produtos indisfarçadamente literários faziam-se passar como se tivessem aquela transparência do real que o historiador havia afirmado programadamente.<sup>14</sup>

Temos, conforme observou Luiz Costa Lima, em seu ensaio, *O controle do imaginário*<sup>15</sup>, uma estética realista moldada conforme a ciência positivista, que visa controlar o imaginário. Controlar o imaginário significa garantir a ideologia vigente, restaurar a moral e enclausurar o poder de sublevação da imaginação nos limites estreitos da razão iluminista.

A partir de meados do século XX, a problematização das divergências entre literatura e história é retomada. O cientista passa a reconhecer que a tirania da razão sobre a ciência é um dogma que deve ser desmistificado.

Todo conhecimento é hipotético, um “modelo imaginário” que tem seu contraponto na razão, se aceitarmos, como afirma o ensaísta Pedro Barbosa, que a ficção não deve ser compreendida como “mentira” mas como “algo que se imagina, se modela ou se recria, precisamente para dar a entender melhor a realidade”<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> BANN, S. *As invenções da história. Ensaio sobre a representação do passado*. São Paulo: UNESP, 1994, p. 55.

<sup>15</sup> LIMA, L. C. *O controle do imaginário. Razão e imaginação no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

<sup>16</sup> BARBOSA, P. *Metamorfoses do real. Arte, imaginário e conhecimento estético*. Porto: Afrontamento, 1995. p. 36.

Pode-se inferir, dessas considerações, que o romance, assim como toda a arte, seduz pelas suas “verdades”, fornecendo ao homem possibilidades diversas de decodificação do mundo, que não são necessariamente contraditórias em relação à ciência.

Neste entrelaçar, ciência versus arte, dualidade que o homem vem operando desde tempos primórdios, verifica-se que “arte e ciência criam seus simulacros em busca da compreensão do mundo”<sup>17</sup>.

Devido ao caráter narrativo que o romance e a historiografia compartilham, pode-se dizer que há, entre o discurso da história e a narrativa ficcional, uma relação de homologia porque, embora não se negue as diferenças entre os discursos da história e da literatura, percebe-se que ambos dizem o mundo por meio de “metáforas” que originam suas “verdades”:

Já que é essa linguagem, essencialmente metafórica, que constitui o “material” com que trabalha o “homem da verdade”, o “pesquisador”, e não a “essência das coisas”, o filósofo e o cientista em pouco podem se distinguir do poeta ou do ficcionista. E é somente porque “se esquece” de que nunca partiu de qualquer essência e, sim, da linguagem - que, além de nascer metafórica, é necessariamente arbitrária e convencional - que o homem pode pensar a ciência e a filosofia em termos de descoberta de verdades.<sup>18</sup>

Não sendo pelo testemunho do “verdadeiro” que o romance e a história se distinguem não é, também, difícil para a história firmar-se como ciência

<sup>17</sup> *Idem*. p. 41.

<sup>18</sup> ARROJO, R. A noção do inconsciente e a desconstrução do sujeito cartesiano. IN \_\_\_\_ ARROJO, R. (Org). *O signo desconstruído*. São Paulo: Pontes, 1992. p. 17.



em um momento em que todos os postulados da razão cartesiana se permitem rever seu mais caro conceito: verdade e razão. Em crise, o que postula o historiador moderno? Buscar novos paradigmas que dêem à história, um lugar, porque não dizer, na história?

Entretanto, a questão aparentemente óbvia da relação homológica entre narrativas, que aparentemente atingem fins e objetivos diversos, se valendo da narrativa como único elo em comum, não é tão simples de ser resolvida.

O problema da diferenciação ou proximidade entre discursos da filosofia, da história, e mesmo da psicologia com a literatura, já foi avaliado por teóricos de renome, como Roland Barthes, Derrida e Foucault e, atualmente, vem sendo rediscutido por historiadores e críticos literários.

Respostas fáceis, nesta questão, não são possíveis. Propostas como a do historiador e teórico anglo-saxônico Hayden White, que procura comprovar que “tanto a história é uma forma de ficção, quanto o romance é uma forma de representação histórica”<sup>19</sup>, apenas formulam a profundidade da questão.

Mesmo que se possa considerar o historiador como um articulador de representações verbais da realidade, isto não o aproxima do literário, porque afirmar que a história é ficção e que ficção, em seu sentido *lato*, é invenção, não implica dizermos que tudo o que é invenção é por lógica determinante literatura, justamente porque a literatura não se define somente pela configuração do ficcional. Se é justo dizer que a literatura constrói mundos

---

<sup>19</sup> WHITE, H. *Op., cit.* p. 138.

possíveis com maior propriedade, não é coerente inferir que a ficcionalidade se encontra apenas nos textos literários:

(...) é possível afirmar que são sobretudo os textos narrativos que melhores condições reúnem para encenarem a ficcionalidade por meio da construção de mundos possíveis; mas isto não implica que a ficcionalidade seja uma condição exclusiva dos textos narrativos ou que a ficcionalidade se verifique apenas nos textos literários.<sup>20</sup>

Não sendo a ficcionalidade critério suficiente para diferenciar a literatura da história, nos perguntamos, o que realmente diferencia um discurso do outro? Principalmente quando temos como objeto de estudo romances que carregam, em seu sentido último, a história em sua total significância?

Podemos, a princípio, dizer que o que se problematiza na interpenetração do literário com o historiográfico é não só uma concepção de ciência, como também de representação do real via linguagem. Problemática que a literatura e a história compartilham e que, R. Barthes, em sua análise do *efeito do real*, no realismo literário, e especialmente no discurso histórico, revê com muita pertinência.

Segundo Barthes, o *efeito do real* é perseguido, na estética realista, por meio de recursos de autentificação do discurso. A hora exata de um

---

<sup>20</sup> REIS, C.; LOPES, ANA C.L. *Op., cit.* p.45.



acontecimento, a fotografia, o monumento, o ter estado presente tão próprio da reportagem, passa a gerar a plenitude referencial do discurso.

Esta plenitude referencial, que preenche os vazios da série pura, como diz Barthes, é procurada na estética realista como um reforço de seu significado, ao contrário do que ocorre na modernidade, que procura “esvaziar o signo e afastar infinitamente o seu objeto, até colocar em causa, de maneira radical, a estética secular da representação”<sup>21</sup>.

O historiador M. Certeau, ao dizer que a história faz falar a voz do morto, numa reconstrução que só pode ocorrer escorregando pelas metáforas, pelos tropos configurativos da linguagem, confirma que a grande problemática, que perturba historiadores contemporâneos, é esta mesma “estética secular da representação”, porque o historiador, para recompor a história, deve procurar “a voz do outro”, do esquecido, para rememorá-lo. Retorno que se opera nos “vazios” reconstruídos pela memória:

A ilusão narrativa e teatral consiste num passe ilusionista que transforma em discurso sobre o real a fabricação de um texto a partir de restos documentais ... O simulacro ocupa o lugar dos corpos individuais e coletivos, marcados na dor pela lei do trabalho. Esta dor é o real que o discurso histórico postula mas que nunca penetra. Ela faz falar aquilo que a faz esquecer.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> BARTHES, R. O efeito do real. IN: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 165.

<sup>22</sup> LE GOFF, J., et al. *A nova história*. Lisboa: Ed. 70, 1970. p. 30-1.

[Ao reconstruir a história, averiguando monumentos e restos documentais, o historiador ficcionaliza e pleiteia um real que só nos é *dado* pelo imaginário.]

Vamos observar agora o que os novos historiadores pensam sobre a relação entre literatura e história.



### **História nova, nova história e narrativa**





## 1. Problematisando a história

Sob a ótica de um olhar atento, a nova história nega a narratividade, que privilegia os grandes feitos heróicos dos chefes e reis militares e se propõe a produzir uma história do particular e das minorias, construindo a história secular, de longa duração. Momento em que se aproxima convergentemente, a partir de 1969, do estruturalismo.

Acusada de fragmentária por deixar falar as vozes ocultas da totalidade humana, com sua história do remédio, do marginal, do imaginário, das mentalidades, do cotidiano, a nova história aborda novos temas e passa a se relacionar com outras disciplinas.

Emerge dessa relação, uma transgressão ímpar das fronteiras rígidas da ciência, que provoca rupturas não somente epistemológicas como também metodológicas no conceito de historiografia.

Os novos historiadores se contrapõem ao positivismo, embora dele se valham ao não descartá-lo completamente de seu horizonte. Assim se refere o historiador Jacques Le Goff em relação ao positivismo e a ampliação do campo documental:

A história nova nasceu em grande parte de uma revolta contra a história positivista do século XIX, tal como havia sido definida por algumas obras metodológicas por volta de 1900. No entanto, uma parte das



conquistas técnicas do método positivista na história permanece válida.<sup>23</sup>

O aspecto positivista se revela na continuidade do método crítico utilizado na análise de documentos de arquivo; e sua ruptura pela ampliação da noção de documento.

Documento tanto pode ser uma fotografia, um filme, uma curva de preço, uma ferramenta, um voto quanto uma escavação arqueológica. Mesmo porque a noção de documento se diferencia: ele deixa de ser um “dado” e passa a ser construído:

O documento, o dado não existem mais por si próprios, mas em relação à série que os precede e os segue: é seu valor relativo que se torna objetivo e não sua relação com uma incompreensível substância “real”.<sup>24</sup>

Assim como a história não é o acontecimento ou o fato, mas aquilo que o historiador se pergunta. A história é uma resposta às nossas perguntas, diz o historiador moderno: “pois não são as fontes que definem sua problemática, mas sua problemática que define as fontes”<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> LE GOFF. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 28.

<sup>24</sup> FURET, F. O quantitativo em história. IN: *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 53..

<sup>25</sup> *Idem*. p. 55.

## 1.2. Revendo a história nova

Sendo inegável a contribuição da nova história para uma transformação da teoria histórica em profundidade, historiadores mais recentes como Marc Ferro, Peter Burke e Paul Veyne, estão revendo muitas das posturas teóricas assumidas por esse movimento.

A primeira revisão seria a da história total. O historiador percebe que a história é partícula infinita de muitas histórias:

(...) a intensa pressão da história que está se fazendo, ligada essencialmente à revolta dos povos colonizados, fez com que se percebesse que o discurso unificador sobre a história era um engodo; que a história universal que era uma expressão disso, não passava da transcrição de uma visão eurocêntrica do desenvolvimento das sociedades; que nada mudaria (...).<sup>26</sup>

A segunda revisão seria a da própria concepção de ciência. Pergunta-se Paul Veyne: “A história pode ser objeto de ciência? Surpreende-nos que as pretensões dos historiadores sejam mais elevadas que a dos físicos”<sup>27</sup>.

Peter Burke, ao referir-se à “nova história”, principalmente em sua última fase, diz que só foi possível à história nova negar importância aos

<sup>26</sup> FERRO, M. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 8.

<sup>27</sup> VEYNE, P. A história conceitual. IN: \_\_\_\_\_. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves 1995. p. 65-82.



indivíduos e aos eventos porque os estudos desenvolvidos por esses historiadores estavam voltados para o período medieval e a era moderna:

A abordagem diferenciada da história pelo grupo, especialmente a falta de importância atribuída aos indivíduos e aos eventos, está seguramente vinculada ao fato de concentrarem seus estudos nos períodos medieval e no início da era moderna. Braudel não teve dificuldade em desprezar Felipe II, teria mais problemas em fazer o mesmo com Napoleão, Bismarck ou Stálin.<sup>28</sup>

O rompimento da história nova com o positivismo começa com a negação da história narrativa factual, considerada como ideológica e não científica. O novo historiador refuta a narratividade e o factual propondo que o “lugar do rei” seja ocupado pelo sujeito anônimo.

A história “romanceada” deve ser descartada. A história “política” também. O conhecimento histórico, para ser científico, não pode estar voltado para o indivíduo em particular, no caso os reis e todos aqueles que ao governarem o estado determinariam os acontecimentos.

Essa polêmica, levantada pelo grupo dos *Annales*, afasta a história da tradicional representação do real e provoca intensas mudanças nas formas utilizadas pelos historiadores da nova história para representar o passado.

<sup>28</sup> BURKE, P. *A escola dos Annales 1929-1989. A revolução francesa da historiografia*. São Paulo: UNESP, 1991. p. 124.



Os historiadores não descartam o ficcional do discurso da história, embora assinalem que o discurso historiográfico deve ser diferente da narrativa empregada pela ficção.

Paul Veyne, que faz parte da última fase da história nova, diz que a historiografia é diferente da narrativa romanceada principalmente porque a história não procura recriar fatos, mas sim analisar os fatos:

(...) a história mais do que uma narração, é análise. São os conceitos que a distinguem do romance histórico e de seus próprios documentos; se ela fosse ressurreição e não análise, não seria necessário escrevê-la: Guerra e paz seria suficiente, ou os filmes da atualidade. A realidade existe sem ser concebida distintamente, o romancista a cria ou recria; o historiador dá seu equivalente conceitual: ele não é somente um erudito.<sup>29</sup>

[ Os historiadores da nova história refutam, na historiografia clássica, a *singeleza* da narrativa. Para eles, mais do que narração, a história é análise, e não a transcrição ingênua dos fatos, daí a negação da narratividade na historiografia. ]

Compartilhando com a literatura seu caráter ficcional, a historiografia deve, de acordo com esses historiadores, se diferenciar da narrativa literária: ela não deve representar o real, mas sim analisar os acontecimentos criticamente. A narrativa “mestra” que origina todas as formas de narração da história humana, seria, numa concepção bem próxima da que R. Barthes fez

---

<sup>29</sup> VEYNE, P. *Op.*, cit. p. 70.



em relação ao discurso do historiador clássico, profundamente ideológica e portanto distante de uma história que almeja, em última estância, ser científica.

### 1.3. A Inteligibilidade histórica

A defesa da história não factual, de tratados e batalhas, impulsiona a radicalização do historiador no refutamento da narrativa, como também a diferencia, na visão de Veyne, da literatura: “se a oposição entre espíritos literários e espíritos científicos tem um sentido, trata-se desse. A história não é recriação, mas explicação”<sup>30</sup>.

Veyne direciona sua crítica à narrativa partindo da estética realista do século XIX. Mas não é esta mesma problemática que a metaficção historiográfica abre ao questionar as fronteiras entre literatura e história? Pode-se, de fato, considerar o romancista um sujeito da narração ingênuo? Ou com menos possibilidade de sagacidade do que o historiador? O romance pós-moderno não questiona em sua narrativa essa mesma ingenuidade originada da estética realista? Não são esses pressupostos miméticos que a modernidade e a pós-modernidade coloca em causa?

Georges Duby,<sup>31</sup> numa postura mais contemporânea, e já se distanciando da escola dos *Annales*, em entrevista publicada pela revista francesa *Magazine Littéraire* em 1980, justifica a necessidade de uma certa

<sup>30</sup> Idem. p. 71.

<sup>31</sup> DUBY, G. et al. O historiador, hoje. IN: *História nova e nova história*. Lisboa: Teorema, 1980. p. 10.



modéstia por parte do historiador, ao reconhecer que a objetividade na escrita da história faz permutas com a visão de mundo do próprio historiador, porque, contaminada pela subjetividade inerente a todo discurso, a história é paradoxalmente busca da “verdade” e reconstrução do passado.

Essa busca da verdade e da reconstrução do passado torna-se mais precisa (cientificamente), segundo Duby, devido ao desenvolvimento da história serial e quantitativa. Além disso, a informática permite que o historiador reconstitua com mais precisão os traços históricos conservados do passado<sup>32</sup>.

A precisão da informática, entretanto, não retira do documento seu caráter de construto, diz Duby. É o historiador, com suas idiossincrasias, com suas paixões e ideologias, o formulador do discurso:

(...) o discurso histórico continua a ser uma forma de criação, no qual a sensibilidade e a arte de escrever desempenham, em meu entender, um papel necessário. A elaboração do material é sempre feita de uma forma subjetiva.<sup>33</sup>

Comparar a história à ficção não perturba esse historiador que se nutre das narrativas e obras de historiadores do passado.

---

<sup>32</sup> *Idem., ibid.*

<sup>33</sup> *Idem., ibid.*

A história, para ele, se faz no cadinho das ficções, é também divertimento, e neste sentido cumpre uma função muito semelhante à do romance. Não reconhecer o ficcional e o lúdico do discurso histórico é “enganar-se a si próprio”, afirma esse historiador:

Há, sem dúvida, uma enorme diferença entre a história e o romance, na medida em que a ficção histórica está forçosamente ligada a algo que foi verdadeiramente vivido, mas, no fundo, a forma de abordagem não é muito diferente.<sup>34</sup>

Duby chama de “ficção” a história, mas preocupa-se com a manutenção de uma metodologia histórica, num jogo simultâneo entre o verificável e o imaginável, pelo qual não se pode descartar a crítica das informações recebidas pelo historiador, segundo critérios rigorosamente desenvolvidos a partir do positivismo. A subjetividade e a ficcionalidade não impedem que o historiador se valha criticamente do documento:

Não me faça dizer que eu repudio o método histórico criado e aperfeiçoado com tanto rigor pelos nossos predecessores do século XIX e do princípio do século XX. Pelo contrário, é absolutamente necessário preservar essa preocupação crítica relativamente à informação de que possamos dispor. Mas, repito, nós utilizamos esse material criticamente analisado, com a maior liberdade, tendo plena consciência de que jamais chegaremos a uma verdade objetiva.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> *Idem.* p. 13.

<sup>35</sup> *Idem.*, *ibid.*

Para historiadores como Duby, as diferenças entre romance e ficção histórica tornam-se mais amenas. Preso à concepção do “verdadeiramente acontecido”, o historiador problematiza a “veracidade”, a subjetividade, o lugar e o sujeito da história.

Se a história se vale do imaginário e do ficcional para elaborar uma reconstituição do passado enquanto resgate memorial, como afirmar a “verdade” do acontecido, restituída por um imaginário, seja ele coletivo ou documental, quando se sabe que a “verdade” é subjetividade pelo ponto de vista daquele que escreve a história?

Paul Ricoeur assinala a complexidade do historiador enquanto sujeito da história. O paradoxo da compreensão histórica, em Ricoeur, começa com a dificuldade de se objetivar a própria vida.

O historiador, ao exprimir seu pensamento o elabora segundo uma visão de mundo também histórica, e assim constrói um mundo visível que só é possível de ser inaugurado nas viragens da linguagem. O ser só se dá a outro ser por esta via, porque é “na linguagem que o cosmos, que o desejo, que o imaginário acedem à expressão. Sempre é necessária uma palavra para retomar o mundo e convertê-lo em hierofania”<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> RICOEUR, P. *O conflito das interpretações. Ensaio de hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.p. 15.





#### 1.4. A ponte entre a ficção e o inteligível

Barthes, em *O discurso da história*<sup>37</sup>, numa referência explícita à nova história, pergunta-se se a semiologia, ao realizar sua principal tarefa, uma lingüística do discurso, deve conservar, ao buscar os universais discursivos, a antiga tipologia do discurso. Diante do estruturalismo, será possível, pergunta-se Barthes, continuarmos a opor o poético ao romanesco, o ficcional ao histórico?

Barthes questiona se a historiografia, sob a caução do real, se diferencia realmente do discurso literário:

(...) desde os gregos, a sanção da “ciência” histórica, colocada sob a caução imperiosa do “real”, justificada por princípios de exposição “racional”, essa narrativa difere realmente, por algum traço específico, por uma pertinência indubitável, da narração imaginária, tal como se pode encontrar na epopéia, no romance, no drama?<sup>38</sup>

Analisando a estrutura discursiva do historiador clássico, Barthes subdivide-o em três níveis: enunciação, enunciado e significação. No nível do enunciado temos os embreantes de escuta, ou testimonial de que se valem os historiadores clássicos para darem veracidade ao discurso.

<sup>37</sup> BARTHES, R. *O discurso da história*. IN \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

<sup>38</sup> *Idem*. p. 145.

São as menções de fonte, o “ouvi dizer”, “pelo que é do nosso conhecimento”, entre outros emblemas, que aproximam historiadores (como Heródoto) do etnólogo. Esses emblemas também são encontrados com frequência na conversação e no romance.

O segundo tipo de emblema do discurso são os dêiticos temporais compostos pelos tempos da enunciação e do enunciado, que permitem por um ato de preenchimento das séries puras, o surgimento do sujeito da enunciação.

O enunciatário, pretendendo tornar seu discurso “confiável”, se ausenta para deixar que a história se conte sozinha, visando uma objetividade histórica que, para Barthes, não passa de uma substituição da pessoa subjetiva para a pessoa objetiva:

A nível do discurso, a objetividade - ou carência dos signos do enunciado - aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que poderia chamar de “ilusão referencial”, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só. Essa ilusão não é exclusiva do discurso histórico: quantos romancistas na época realista imaginam ser “objetivos” porque suprimem no discurso os signos do eu.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> *Idem.* p. 149.



Essa substituição do eu, por um agente impessoal, dá ao discurso histórico, segundo Barthes, uma aparência de discurso esquizofrênico no qual ninguém está presente para assumir o enunciado.

Já no nível da significação, o discurso histórico visa preencher *o vazio da série pura*: reconstituição do documento e do acontecimento preenchido pelo historiador através da memória ficcional.

Notemos que Barthes coloca sempre entre aspas “ciência”, “objetividade”, “racionalidade”, numa conotação imperiosa do que significa para ele o discurso histórico em sua própria estrutura:

(...) por sua própria estrutura e sem que haja necessidade de fazer apelo à substância do conteúdo, o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica, ou, para ser mais preciso, imaginário, se é verdade que o imaginário é a linguagem pela qual o enunciante (entidade puramente lingüística) “preenche” o sujeito da enunciação (entidade psicológica ou ideológica).<sup>40</sup>

O paradoxo do discurso histórico se reafirma: não passando de uma textualidade, ele pretende-se real e assim visa um referente externo. Ao mesmo tempo que percebe não ser possível atingir este real em sua exterioridade a não ser percorrendo sua entidade discursiva:

---

<sup>40</sup> *Idem.* p. 155.





Esse discurso é, sem dúvida, o único em que o referente é visado como exterior ao discurso, sem que nunca seja, entretanto, possível atingi-lo de fora do discurso.<sup>41</sup>

Relacionando o discurso histórico com o estruturalismo, por meio da história quantitativa, da história de longa duração, da arquitetura estrutural de Fernand Braudel, Barthes conclui que:

(...)o apagamento (senão o desaparecimento) da narração na ciência histórica atual, que procura falar das estruturas mais do que das cronologias, implica muito mais do que uma simples mudança de escola: uma verdadeira transformação ideológica: a narração histórica morre porque o signo da história é doravante menos o real do que o inteligível.<sup>42</sup>

Stephen Bann, retoma em seu ensaio, *Analisando o discurso da história*, o texto de Barthes. Para Bann, era a retórica que estabelecia o elo entre os discursos da história e a narrativa literária. Com o banimento da retórica, o historiador perde seu lugar junto aos literatos.

Banida de seu centro de atuação, a historiografia passa por uma transformação dialética que faz três movimentos, segundo Gosman, citado por Bann: 1- a retórica domina estudos literários com a história entre eles. 2 - a retórica é renegada, e o texto é avaliado por sua capacidade de mostrar uma realidade além de si mesmo. 3 - volta à retórica.

---

<sup>41</sup> *Idem., Ibid.*

<sup>42</sup> *Idem.* p. 157.

Com Barthes, para Bann, há um questionamento do discurso histórico, “se não como literário, pelo menos como discurso”<sup>43</sup>. Mas isto não significa que há realmente um retorno da retórica simplesmente, como se fosse possível retroceder o processo dialético desenvolvido, porque este retorno só pode ocorrer com uma roupagem nova e devido ao desenvolvimento da lingüística e da semiologia<sup>44</sup>.

Bann afirma que o estruturalismo, em sua revisão do discurso histórico, expondo “as estratégias lingüísticas de uma historiografia que se definiu por sua relação privilegiada com o real (...) torna-se, inevitavelmente uma desmistificação da forma mítica da historiografia”<sup>45</sup>.

Isto ocorre porque os historiadores tomam consciência de que “não existe um único e privilegiado processo para exprimir a realidade do passado”<sup>46</sup>.

Ao se referir aos historiadores modernos, diante da análise do historiador clássico desenvolvida por Barthes, Bann diz não ser necessário, ao novo historiador, a utilização dos testemunhos ou mesmo de uma autoridade demiúrgica para autenticar o seu discurso porque, inserido em uma estrutura de classe, ele adquire um *status* profissional que confere ao seu discurso validade e autenticidade:

---

<sup>43</sup> BANN, S. *Op. cit.*, p. 56.

<sup>44</sup> *Idem.* p. 59.

<sup>45</sup> *Idem, Ibid.*

<sup>46</sup> *Idem.* p. 61.

O historiador profissional moderno despreza essa menção no texto porque é convencionalmente presumido que ele tenha coberto todas as fontes primárias disponíveis e não há necessidade de insistir neste ponto, além do discreto fornecimento de referências.<sup>47</sup>

O que parece ser salientado pelas revisões do discurso da história em sua relação com a literatura é que, ao contrário do que se pode pressupor, há um retorno a uma narratividade histórica, defendida por seguidores da historiografia francesa e da historiografia anglo-saxônica.

Estes últimos com maior proeminência, principalmente com os estudos teórico-críticos desenvolvidos por Hayden White. Além disso, se os historiadores não conseguiram escrever uma história cuja inteligibilidade se distanciasse profundamente da narrativa, por outro lado, os signos da história sempre estiveram presentes na forma romanesca, numa união híbrida da história com a ficção:

(...) veremos mais uma vez que Literatura e história estão fadadas a não se separarem muito facilmente: o discurso literário pode perfeitamente assumir por vezes a forma analítica, já que o escritor tem o mesmo direito que o historiador de tentar encontrar as relações entre os fatos e as estruturas subjacentes de suas representações sociais; nesse caso, se essas representações coincidirem com as dos livros de História, o

---

<sup>47</sup> *Idem*. p. 79.



discurso literário terá incorporado um dos objetivos da pesquisa histórica, qual seja, o de emitir conceitos sobre a história.<sup>48</sup>

Pode-se dizer que a eleição da “inteligibilidade”, na escrita da história, não é privilégio do historiador. O romancista também estabelece elos de relação entre as estruturas e os mananciais da história e instaura, em sua escritura, conceitos sobre a história.

### 1.5. A literatura “fundadora” no Brasil

No Brasil, até a década de 20, a evolução da história perpassa pelos caminhos limitados da tradição positivista do século XIX, e somente com o advento do movimento modernista o conhecimento histórico é proposto dentro de uma concepção filosófica, estética, temática e ideologicamente renovada da realidade, que não deixa de debater-se com concepções tradicionalistas da história<sup>49</sup>.

Teóricos como Antônio Cândido<sup>50</sup> demonstraram, em vários ensaios, que a intensa necessidade de afirmação cultural, provocada por um estatuto de país colonizado despertou, nos escritores nacionais, vínculos profundamente enraizados entre produção literária e construção da nacionalidade.

<sup>48</sup> FREITAS, M. T. *Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986. p. 13.

<sup>49</sup> LAPA, J. R. A. *Historiografia brasileira contemporânea. A história em questão*. Rio de Janeiro: Vozes, 1981. p. 79-83.

<sup>50</sup> CÂNDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 109.

É válido assinalar que o romance brasileiro, desde o século XIX, se entremeia com a história, operando recortes na realidade nacional e contribuindo para revelar e sondar a brasilidade, sem que esse fator determine a perda do elemento ficcional, estético e literário, porque “é o romancista, porém, como intérprete de um complexo cultural definido, quem confere validade literária ao documento”<sup>51</sup>.

De Monteiro Lobato a Jorge Amado e Érico Veríssimo e ensaístas como Gilberto Freire, os exemplos de firme associação estética-social na forma literária são múltiplos.

### 1.6. O rei deposto

Em *Os nomes da história*, Rancière<sup>52</sup> transforma a morte do rei em uma metáfora que daria, supostamente, à história nova, na sociedade democrática, um lugar e uma voz ao interrelacionar saber, narrativa e política, alertando para a alegoria da história que, matando o rei, experimenta as augúrias de uma história que precisa estar ao lado da sociedade de massas, o que transforma a poética do saber histórico em:

uma questão de política do saber que poderia enunciar-se na sua candura ou na sua brutalidade: como dar aos reis uma boa morte, uma morte científica?<sup>53</sup>

<sup>51</sup> FILHO, A. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. p. 11-2-3.

<sup>52</sup> RANCIÈRE, J. *Os nomes da história. Um ensaio de poética do saber*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994. p.30-1.

<sup>53</sup> *Idem*. p. 31.

Não será a morte do rei, então, a morte da supremacia do poder na sociedade de classes? E esta morte realmente vem ocorrendo? Não corresponderia a morte do rei na história à categorização do anti-herói no romance? Já que a morte do rei é uma ironia tão profunda quanto observar a história apenas sob a custódia e/ou ponto de vista do herói, ou seja, do “Estado” denegrindo a história das minorias.

A história, a contrapelo da história oficial e, portanto, das ideologias vigentes, é a emergência de uma história que não pode deixar no limbo a heterogeneidade do mundo, ao custo de se deixar ser escrita realmente pelo romancista, principalmente nas sociedades onde imperem regimes totalitários.

Enveredando pelos caminhos da nova crítica, ao escrever o ensaio *As escrituras falsas são*, Silviano Santiago<sup>54</sup> desconstruiu o estatuto de romance documentário e expôs, para lembrar Paul de Man, “os pontos cegos” que permanecem inalterados nas concepções nacionalistas, sem negar as características de formação da literatura brasileira.

Para Santiago, chegou-se, nos anos 80, pós ditadura militar, ao fundo do poço da história e da ficção<sup>55</sup>, o que torna preciso um resgate literário e possivelmente histórico da tradição e da ruptura, ou seja, dar continuidade à antropofagia do modernismo brasileiro da década de 20 por meio de uma consciência-mundo deglutidora e inovadora:

<sup>54</sup> SANTIAGO, S. *As escrituras falsas são*. In: *Fraude, 34 letras*. Rio de Janeiro: 34 literatura/Nova Fronteira, set., 1989, n. 5/6.

<sup>55</sup> *Idem*. p. 306.



tentando-se resgatar o que poderia ter acontecido à nossa narrativa ficcional se ela não tivesse se colado de maneira tão insidiosa aos acontecimentos históricos e aos sentimentos pessoais.<sup>56</sup>

Mas esse resgate só pode ocorrer, de acordo com Santiago, ao

tentar-se liberar - com o próprio material utilizado pela tradição - o que ficou recalcado no processo de constituição do padrão legitimador, ou seja, a própria história nacional cuja voz lhe é dada pela ficção e a própria ficção nacional cuja voz lhe é dada pela história.<sup>57</sup>

No Brasil, a literatura vem cumprindo, em muitos momentos da história nacional, papel que caberia ao historiador. O romancista brasileiro recupera a identidade nacional, comprometido com uma "visão de mundo" desviante da historiografia oficial.

Esta recuperação da história, no entanto, tem suas vozes (ocultas) que, para Santiago, devem ser libertas por um movimento dialético que integre história e literatura numa estrutura homóloga. Estará o romance histórico nacional cumprindo esta função? E o historiador?

---

<sup>56</sup> *Idem.* p. 305.

<sup>57</sup> *Idem.* p. 306.

### **O retorno à narrativa**

## 1. Laços de derivação

Ricouer repassa em *Tempo e narrativa*<sup>58</sup>, todos os pressupostos teóricos que diversificaram a historiografia da narrativa literária ficcional e refuta tanto a semiologia, que vê no texto o sentido último de uma possível configuração do mundo, quanto as modernas teorias históricas tanto de origem francesa (nova história), quanto as neopositivistas que provocam o eclipse da narratividade na escrita da história.

Ricouer considera que a defesa da narrativa realizada pela corrente anglo-saxônica (Hayden White), não chega a atingir o cerne da questão por explicar formas de historiografia cuja relação com a narrativa é direta, logo visível. Em contrapartida, este fenomenólogo afirma que a história pode manter seu estatuto de ciência mesmo se valendo da narrativa em sua escritura.

Embora não discordando que é no ficcional que o ato configurante, na medida em que se vale do imaginário para se constituir, ocorre com maior pertinência, Ricouer prefere manter em suspenso as fronteiras entre literatura e história, dando à ficcionalidade um espaço menor do que o adotado por inúmeros teóricos da atualidade e reservando o termo ficção para as narrativas literárias que não possuem ambição à verdade como ocorre na historiografia:

---

<sup>58</sup> RICOUER, P. *Tempo e narrativa*. (Tomo I) Campinas: Papirus, 1994.





(...) reservo o termo ficção para a das criações literárias que ignoram a ambição característica da narrativa histórica, de constituir uma narrativa verdadeira. Se, de fato, considerarmos configuração e ficção sinônimos, não temos mais termo disponível para justificar uma relação diferente entre os dois modos narrativos e a questão da verdade.<sup>59</sup>

É preciso nos atermos à qualificação de *ambição à verdade* dada por Ricoeur para não descartarmos de imediato a negação da “ficcionalidade” na historiografia.

Segundo Ricoeur, a inteligibilidade, instaurada pela historiografia moderna, em busca de uma pressuposta cientificidade, não destitui a compreensão narrativa, que continua a ser realizada por um laço de derivação.

Esse laço de derivação afasta-se: 1- da historiografia estruturalista inaugurada por Fernand Braudel em contrapartida ao ataque de antropólogos como Lévy-Strauss: o tempo plural e imóvel, as estruturas profundas do social, as grandes séries e o quantitativo e econômico que fazem, segundo Ricoeur, uma historiografia sem apoio no tempo da narrativa e no tempo da narração; 2 - a que estabelece entre história e narrativa uma relação de espécie e gênero a ponto de reduzir história a literatura e literatura a história.

---

<sup>59</sup> RICOEUR. P. *Tempo e narrativa*. (Tomo II). Campinas: Papyrus, 1994. p. 10.



Classificando como um semi-sucesso a teoria narrativista, Ricoeur amplia o conceito de intriga aristotélica subdividindo-o em uma tríplice mimética: mimese I, mimese II e mimese III.

Na mimese I nos deparamos com a prefiguração narrativa elaborada no campo prático cultural envolvendo a simbólica social e o caráter temporal da narrativa. Nós só passamos a elaborar uma compreensão do mundo configurado pela narrativa porque o que ela elabora já está prefigurado no mundo prático.

Sua “inteligibilidade”, tão aclamada pelos historiadores, se faz a partir dos componentes da ação que exige um “ser” e um “fazer” ser agenciados por uma elaboração do discurso. Então, “compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do “fazer” e a tradição cultural da qual procede a tipologia da intriga”<sup>60</sup>.

Esta compreensão sofre a mediação configurativa de um “mundo possível”, que se abre no reino do “como se” ou digamos, da ficção, a realizar-se na mimese II, que, por sua vez, se plenifica em uma reconfiguração realizada pelo leitor na mimese III.

O leitor passa a ser o organizador dessa dialética perene entre o mundo da vida e o reinado do “como se” das ficções, terreno em que se adentra os modernos estudos teóricos críticos desenvolvidos pela estética da recepção.

---

<sup>60</sup> RICOEUR, *Op., Cit.* (Tomo I). p. 91.

Com a eleição da “inteligibilidade” histórica, o historiador não só autonomiza sua explicação histórica como desfaz os laços de ligação com as configurações narrativas de ordem ficcional. Além disso, ele preocupa-se com uma “objetividade” mesmo que limitada: “O historiador dirige-se a um leitor desconfiado, que espera dele não somente que narre, mas que autentique sua narrativa”.<sup>61</sup>

Ela não pressupõe o acordo tácito, realizado entre o escritor de ficções e seu leitor, de crer no narrado. Para Ricouer:

conceitualização, busca de objetividade e repetição crítica marcam as três etapas da autonomização da explicação em história, em relação ao caráter “auto explicativo” da narrativa.<sup>62</sup>

Quanto à temporalidade histórica, na historiografia temos a referencialidade a um passado que, tendo deixado de ser, continua a ser por meio de seus vestígios, formulando um presente-passado (defendido por Santo Agostinho em suas *Confissões*). Para o historiador, entretanto, diferentemente do romancista, “permanece que o passado ocorreu”<sup>63</sup>. Seu paradoxo, entretanto, é só ser possível sua reconstituição por intermédio do imaginário.

---

<sup>61</sup> *Idem.* p. 253.

<sup>62</sup> *Idem.* p. 254.

<sup>63</sup> *Idem.* P. 125.



A literatura também polariza esta relação passado-presente por ser contada num tempo passado, como se tivesse ocorrido, o que de certa forma caracteriza seu pacto ficcional com o leitor.

A esse procedimento de reconstituição do passado pelo presente, que integra a temporalidade histórica à temporalidade da ficção, Ricouer chama de referência cruzada. Lugar em que a história se inspira na ficção e a ficção na história.

Respondendo aos ataques desfechados pela nova história e pelos neo-positivistas à narratividade na escrita da história, Ricouer sujeita estes discursos da história a um questionamento às avessas, como ele mesmo denomina, elegendo a “intencionalidade histórica” como seu corolário.

Para Ricouer, a intencionalidade histórica é:

o sentido do desígnio poético que constitui a qualidade histórica da história e a preserva de se dissolver nos saberes aos quais a historiografia vem se juntar, por seu casamento de conveniência, com a economia, a geografia, a demografia, a etnologia, a sociologia das mentalidades e das ideologias.<sup>64</sup>

Esta intencionalidade é o que chamamos de historicidade da história, ou seja, o que faz com que a história permaneça uma entidade autônoma mediante outras entidades, assim como na literatura nos deparamos com a

---

<sup>64</sup> *Idem*. 257.

literariedade ou o que determina que a literatura se diferencie ou não se esvazie perante outras formas de saber.

Seu paradoxo e sua complexidade se engendra na mimese II, ou no “reino do como se” que abre a brecha para o fabulário colocando a narrativa como intermediária entre dois mundos, o pré-configurado e o reconfigurado (mimese I e mimese III). Paradoxo que se amplia na historiografia porque, sendo narrativa, a historiografia remete a uma fábula, mas sem poder perder de vista o mundo pré-configural (o simbólico, o estrutural, a tradição cultural da sociedade de onde se origina), e tem também que autenticar sua narração, dar-lhe um valor de “acontecido e verificável”.

Mas os acontecimentos históricos não podem, para Ricouer, diferir radicalmente dos acontecimentos enquadrados por uma intriga porque, se a “inteligibilidade” na historiografia dissimula os pressupostos da “tessitura da intriga” em busca de uma “cientificidade”, não o pode fazer sem permutar com sua configuração do mundo da vida, textualizado pela linguagem<sup>65</sup>.

No percurso instaurado por Ricouer, os agentes integrantes da dialética narrativa que constituem sua “tessitura”, encontram-se de forma “derivada” na “inteligibilidade” historiográfica.

Esta relação por derivação permanece em germe nas teses em defesa da narrativa (Hayden White), que demonstram com prodigalidade que a narrativa não é algo dado e pressuposto ingenuamente.

---

<sup>65</sup> *Idem.* p. 295.





A intriga, por força de sua estruturação, é composta por agentes que configuram ações ocorridas num tempo e num espaço reconstituídos pelo imaginário, revelando nesta configuração o “ponto de vista” do narrador. É este “ponto de vista” do narrador que permite, segundo Sholles & Kellog, fazermos a passagem do narrador ao historiador.

Para Ricouer, a ação desenvolvida pelo personagem nominal da história é substituída, na história nova, pelo sujeito anônimo da história, gerando a idéia de um quase-personagem que se diferencia, logicamente, do herói ou anti-herói ficcional, mas que não deixa de ser um personagem, como preconizado por Rancière (a morte do rei); ao tempo imóvel e plural da nova história preocupada com as estruturas mais profundas, Ricouer, neste questionamento “às avessas”, responde com um “quase-acontecimento” também constituído no cadinho dos mundos possíveis elaborados pelo “como se” da mimese II, em sua contínua relação com a práxis e sua reconfiguração, somente possibilitada pelo imaginário a preencher as lacunas do tempo memorial (passado-presente e presente-presente do historiador).

Peter Burke<sup>66</sup>, paralelizando narrativa *versus* estrutura, dá razão a Paul Ricouer quando este salienta o eclipse da narrativa na historiografia contemporânea, dizendo que mesmo a história “estrutural” assume uma narratividade implícita. Entretanto, Burke chama atenção para a diluição do conceito de narrativa:

<sup>66</sup> BURKE, P. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. IN: \_\_\_\_\_. *A escrita da história. Novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 328.





O problema de tais caracterizações, pelo menos para mim, é que elas diluem o conceito da narrativa, até que ela corra o risco de se tornar indistinguível da descrição e da análise.<sup>67</sup>

Para Burke, não é necessário que se dilua a narrativa e muito menos que se deixe no limbo os avanços que os historiadores estruturais fizeram, podendo-se, perfeitamente, vincular narrativa e estruturas em um único núcleo. O debate, que se trava entre estruturalistas e narrativistas, leva Burke a propor rupturas da historiografia com modos de representação narrativistas que pertencem ao século passado (o realismo do século XIX) que de há muito foi reciclada pelos romancistas experimentais do século XX.

A forma tradicional de historiografia deve ser superada para dar ao leitor a potencialidade de perceber que pontos de vista diversos podem ser utilizados na escrita da história. Mesmo o narrador picaresco deveria, para Burke, ser aproveitado na historiografia. Desde que se deixasse claro sua potencialidade de “narrador nada confiável”.

Burke conclui dizendo que o historiador pode utilizar todos os recursos de que se valem os romancistas para escreverem suas “estórias”, inclusive de temporalização, seriação episódica, dialogismo, pontos de vista múltiplos, etc. O que significa não um retorno à narrativa, mas uma regeneração da historiografia.

---

<sup>67</sup> RICOUER, P. *Op., Cit.* (Tomo I). p. 295.

Lloyd S. Kramer<sup>68</sup> revê a teoria historiográfica de Dominick LaCapra e White. Kramer percebe que a história cultural tem convergido multidisciplinarmente para uma abordagem muito próxima à da crítica literária.

Texto e linguagem são supervalorizados e reúnem, como em Burke, estrutura e narratividade, intermediadas pelas metáforas discursivas. Tendência determinante na historiografia pós-moderna, a dissipação das “fronteiras” rígidas da ciência, e a consciência de uma dimensão imaginária dos fatos e acontecimentos transpostos pela linguagem, dualiza uma tensão ambivalente do sujeito em relação ao objeto.

Tanto White, como LaCapra, salientam a relação texto e contexto, configurados pela linguagem e a necessidade desta percepção crítica pelo historiador.

Estes historiadores percebem, também, que a representação do mundo pela linguagem, parte de uma multiplicidade de fatores que a determinam e a levam a uma permanente abertura para a contestação. Multiplicidade que o dialogismo de Bakhtin produz na interioridade do discurso.

Como já referido, a cada movimento desfechado pela literatura e pela história, correspondeu uma resposta de campo. Quando a história é colocada em xeque pelo estruturalismo etnográfico dos antropólogos, responde com

<sup>68</sup> KRAMER, L. S. *Literatura, crítica e imaginação histórica: O desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra*. IN: \_\_\_\_\_. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

uma arquitetura estrutural semelhante, que leva à desforra com outras disciplinas, a história. Por outro lado, a narrativa, ao ser acusada de ingênua, também elabora suas respostas, procurando em suas estruturas profundas uma “elevação de seus recursos explicativos”<sup>69</sup>.

Acordo tácito ou não, qualquer mudança na epistemologia ou na metodologia histórica e na própria concepção de ciência, assim como nos modernos estudos crítico-literários e da linguagem, resulta em transformações tanto para a narrativa literária quanto para a história.

---

<sup>69</sup> *Idem.* p. 255





***AH, QUEM ESCREVERÁ a história  
do que poderia ter sido?  
Será essa, se alguém a escrever,  
A verdadeira história da humanidade***



### **Literatura e história em *Galantes memórias***

## 1. Breve introdução a *Galantes memórias*

A poética pós-moderna na metaficção historiográfica é ambivalente em sua linguagem instauradora dos signos da história. Inaugura-se descentralizando todos os centros focais que elegeram a representatividade do mundo por meio da linguagem: é fragmentada, dialética, irônica, paródica e carnavalizada.

Refletindo sobre o pós-moderno, voltamos nosso olhar para dois discursos que se entrecruzaram por meio da narrativa: o literário e o histórico. Agora, centralizaremos nosso olhar sobre a obra *Galantes memórias*.

A trama histórica, na obra de Torero, serve de pretexto para uma ampla viagem textual. Oposta ao romance histórico tradicional, esta obra se vale de personagens que possuem uma ancoragem referencial historicamente determinada: Gomes da Silva, D. Pedro I, D. Leopoldina, Duquesa Amélia, D. Maria II, D. Miguel, etc. são partes de uma "história" que "reconhecemos".

A metanarrativa, que faz a volta do texto para dentro de si mesmo, desestabiliza a caução do real ao desreferencializá-lo: 1) por termos um narrador "Galhofeiro" e nada confiável; 2) pela "plurivocabilidade" que entretece a narrativa: memórias, diário, filosofias, teorias, são as várias vozes do discurso; 3) porque o narrador é constantemente "desmentido" pelo "transcritor".



A “escritura” da obra possui “traços” que a inserem na modalidade de romance pós-moderno: os fatos históricos são distorcidos propositadamente; várias personagens são historicamente conhecidas; a “tradição” literária é retomada dialogicamente; a linguagem é ambígua (irônica); a história é dialógica, polifônica, paródica e carnavaalizada; passado e presente se fundem provocando a flecha invertida do tempo e sua simultaneidade; o herói é o único herói possível ao pós-moderno: um anti-herói.

Esta composição em forma de mosaico da história, desconstrói a história memorial e sua tradição, contravencionando-a, ao carnavaalizar os fatos. Visão de mundo irônica que traspassa por toda a obra de Torero.

Ao analisarmos a obra, pretendemos mostrar como esta composição, que chamamos de “mosaico”, entretence literatura e história, e em segundo, até que ponto as transformações conceituais na historiografia e na literatura se interagem interdisciplinarmente, permitindo que possamos olhar para os limites que cada “discurso” propõe, como maneiras homólogas de dar voz à prática humana.



### A carnavalização da história

## 1. De Menipo à carnavalização da história: a estória

Menipo, o zombetelro, o Cínico vadlo,  
Ia fazer, enfim, a última viagem.  
Mas ia sem temor, calmo, atento à paisagem  
Que se desenrolava à sombra do atro rio.

(...) Em seu lábio cansado um sorriso luzia.  
E era o sorriso eterno e sutil da ironia,  
Que triunfara da vida e triunfava da morte.

(Manoel Bandeira)

Bakhtin propõe, em dois textos teóricos - *A cultura popular na idade média e no renascimento, o contexto de Rabelais* (1987), e *Problemas da poética de Dostoievski* (1981), uma nova concepção do discurso romanesco. Para Bakhtin, o romance possui um caráter dialógico e polifônico que o diferencia da épica e do discurso científico que proliferou desde a antigüidade clássica como sendo o discurso revelador da “verdade”.

Na antigüidade clássica, segundo Bakhtin, o cômico, diálogos socráticos, mimos, simpósios e a sátira menipéia coexistem em franca oposição aos gêneros sérios: a épica e os discursos da “ciência”, por exemplo.

Esse procedimento de provocação do sério pelo cômico, colocados em oposição um ao outro, que caracteriza muitas das obras desenvolvidas na Grécia e na Roma Antiga, representa, para Bakhtin, uma desarticulação e



desmistificação das verdades ideologicamente demarcadas: da “verdade” oficializada por uma autoridade, estatal ou religiosa.

Para Bakhtin, a sátira menipéia se caracteriza principalmente por enfocar, em tom mordaz, a atualidade ideológica. Por sua transposição da problemática carnavalesca ao âmbito da literatura, ela elimina leis e proibições, inverte nosso olhar sobre o mundo da vida, desestabiliza as hierarquias, combinando “o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo”<sup>70</sup>, o que provoca transformações na própria linguagem literária.

A sátira menipéia, ao intercalar vozes de discursos variados, parodiando textos e rituais sagrados, satirizando modelos estáticos da literatura e da filosofia e contrapondo ao sério o riso ambivalente e provocativo, prepara o percurso necessário para o surgimento da “polifonia” e do “dialogismo” no discurso, como também para o “realismo” e a sátira de costumes.

Kristeva<sup>71</sup>, divulgadora das idéias de Bakhtin, afirma que mesmo uma obra “aparentemente” monológica, (como verificamos em *Galantes memórias*), pode ser dialógica e polifônica. E, inversamente, uma obra aparentemente dialógica e polifônica pode ser monológica.

<sup>70</sup> BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p.106.

<sup>71</sup> KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: \_\_\_\_ *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61-90.

Há portanto que se diferenciar as modalidades de discurso resguardados dentro de uma concepção unívoca, para se perceber que dialogismo e polifonia são instâncias enunciatórias que se distanciam, notadamente por possuir o dialogismo, inerente à “linguagem viva”, uma ambivalência: ser ao mesmo tempo recuperação, réplica e reduplicação, absorção de outros textos e de outras vozes (daí sua polifonia), que resultam nos arquétipos literários.

Na modalidade discursiva monológica se encontram os discursos de “corte linear vertical e hierarquizante”<sup>72</sup>, que contrapõem verdade e falsidade, dentro de uma concepção de lógica que vai de 0-1 (determinação e causalidade) que, para Kristeva, não permitem a transitividade tensiva da linguagem poética, sua dialética entre linguagem e mundo da vida.

A narrativa realista (o romance histórico tradicional, possivelmente) estaria vinculada, neste aspecto, ao discurso monológico por sua subordinação às definições hierarquizantes e a pontos de vista unificantes. Em contraposição, assinala Kristeva,

o único discurso onde a lógica poética 0-2 se realizaria integralmente seria o do carnaval: ele transgride as regras do código lingüístico, assim como as da moral social, adotando uma lógica de sonho.<sup>73</sup>

A historiografia e a metaficção historiográfica assimilam, nesse contexto, a concepção de dialogia e polifonia. A historiografia ao recusar o

---

<sup>72</sup> *Idem.* p. 68.

<sup>73</sup> *Idem.* p. 69.

monologismo discursivo inerente às ciências ditas “duras”, a partir da crise da razão iluminista, e o romance ao se integrar a sub-gêneros discursivos como a sátira menipéia e a picaresca clássica espanhola, que englobam uma cosmovisão carnavalesca do mundo, regida por suas próprias leis.

Bakhtin, diz Kristeva, eleva a uma tríade (que forma sua voz polifônica) o discurso que se contém na narrativa: a palavra direta (do autor); a palavra objetual (discurso da personagem), que se distânciava do discurso do autor e elabora suas próprias tarefas; a palavra de outrem de que se vale o autor para nela intensificar novos significados, embora conservando o sentido que a palavra possui<sup>74</sup>.

Na terceira esfera desta tríade, há uma ambivalência do texto, que mantém um diálogo aberto entre as diversas vozes do discurso, relativizando a palavra do outro, provocando réplicas, polemizando, ironizando ou intertextualizando esta voz que “se diz”, sem nunca sobrepujá-la, ou tomá-la como “verdade” única.

Nesse corpo a corpo com o discurso e suas entidades enunciativas, a estrutura carnavalesca desconhece a ribalta, “é cena e vida, jogo e sonho, discurso e espetáculo”<sup>75</sup>, à semelhança do que ocorre com sua sucessora: a sátira menipéia e a picaresca.

---

<sup>74</sup> *Idem.* p. 72.

<sup>75</sup> BAKHTIN, M. *Op., cit.* p. 78



Colocamos em uníssono menipéia e picaresca, por termos estabelecido entre estes sub-gêneros relações estreitas. Pode-se até dizer que o romance picaresco, em sua forma clássica, se tornou possível a partir da estrutura satírica carnavalesca da menipéia.

O romance de José Roberto Torero retoma, dialogicamente, a estrutura picaresca de origem espanhola. Esta dialogia com gêneros diversos é própria da ficção pós-moderna, como nos certifica Linda Hutcheon.

Esta retomada de um gênero, não significa, entretanto, uma nostalgia do passado. Ao contrário, permite-nos justapor e rever criticamente o passado (a tradição) e o presente devido à atualização crítica que opera no sistema literário, pois essa reescritura intertextual com gêneros diversos, sempre é desviante em relação ao modelo que toma de empréstimo.

## 1.2. De pícaros a neopícaros: a dialógica do malandro

□ O romance picaresco teve início no século XVI na Espanha, no ciclo do ouro, com a novela *Lazarillo de Tormes* seguida de *O Gusmán de Alfarache* e o *Buscão*. Em ordem progressiva, essas três novelas constituem um núcleo estrutural que demonstra a evolução do gênero<sup>76</sup>.

◁ Na Espanha, a novela picaresca surge num momento de empobrecimento do país e ao mesmo tempo de aparecimento da burguesia. A estrutura de governo burocrática e parasitária da Espanha, no reinado de

<sup>76</sup> GONZALES, M. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988a. p. 5-6.

Felipe II, origina um herói às avessas, um anti-herói nacional, que ao narrar suas aventuras e desventuras, denuncia a sociedade que contempla satirizando-a.

Com o tempo, este narrador-eu foi denominado por críticos e teóricos “picaresco” em referência aos criados de cozinha, lacaios e parasitas da corte. Pícaro vem a significar, no contexto histórico, trapaceiro, embusteiro. O que leva Valbuena a ressaltar em seu *Estudio preliminar de la novela picaresca espanhola* a conveniência de se “distinguir el pícaro en la sociedad histórica, y el pícaro como creación literaria española”<sup>77</sup>, devido à carga pejorativa que o termo “pícaro” carrega em seu sentido histórico.

O picaresco se prolongará por longo período na Europa e posteriormente na América-latina e no Brasil. Profundamente enraizado na sociedade onde se origina, assume, durante o percurso de sua difusão por outros países, características diversas. Sempre mantendo um diálogo aberto com a sociedade em que se insere.

A picaresca espanhola se diferencia da neopicaresca com personagens malandros que surge no Brasil com *Memórias de um sargento de milícia*, de Manuel Antônio de Almeida, *Macunaíma*, de Mário de Andrade ou, entre outros *O cogitário*, de Napoleão Sabóia e *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna.

<sup>77</sup> PRAT, A. V. *La novela picaresca*. Madrid: Aguilar, 1956. p. 18.

Para o estudioso Mário González, a neopicaresca, na sociedade brasileira, está entremeada por dois movimentos consideráveis. Primeiro como transgressão do gênero que, peculiarmente, incorpora a auto-renovação em sua estrutura e, segundo, por seu elo com o capitalismo contemporâneo e a nova burguesia emergente, que produz uma sociedade escassa em oportunidades de trabalho, na qual o indivíduo é anulado e reificado, permanecendo à margem da sociedade, o que gera a luta de classes, e uma estrutura social carnalizada. Tornando-se o Brasil, nesse contexto, solo fecundo para que se engendre o equivalente do pícaro Espanhol: o malandro nacional<sup>78</sup>.

Esta dialógica do malandro, percorre a narrativa de *Galante memórias*, numa distensão da obra para seu extratexto, o imaginário simbólico cultural da sociedade brasileira.

Gomes da Silva pode ser denominado, sem dúvida, como um estadista que, na passagem do tempo, fez e faz parte de nosso imaginário histórico-cultural.

Sua ética da malandragem, exposta ironicamente na obra, estrategicamente denuncia e ao mesmo tempo fornece uma identidade às avessas (carnalizada) da fundação da nacionalidade brasileira.

---

<sup>78</sup> GONZÁLES, M. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994b.





Heloísa Costa Milton, em artigo sobre o romance de Torero<sup>79</sup>, ressalta sua qualidade de narrador-eu neopícaro enquanto gênero, ou neopicaresco, devido à sua estrutura episódica, carnavalizada, intertextual, metalinguística, paródica e irônica. E por conter, o romance, alusiva referência ao Lazarrillo de Tormes, novela que inicia a picaresca espanhola na Espanha do século XVI.

Costa Milton se refere em seu ensaio, ao diálogo intertextual que o romance de Torero faz com o personagem “Chalaça” descrito por Paulo Setúbal no romance histórico *As maluquices do imperador*<sup>80</sup>, que já denota as características do narrador-eu neopícaro de *Galantes memórias*.

Como indica Costa Milton, no romance de Setúbal é dedicado ao “Chalaça” um capítulo especial em que o narrador descreve com minúcias e, aparentemente baseado em documentos históricos, a origem do personagem e suas peripécias, desde sua vinda para o Brasil.

Inclui-se nesta descrição, seu encontro com D. Pedro I, as passagens pelo bar do “corneta”, sua participação na elaboração da constituição brasileira, sua influência junto ao imperador e por último sua derrocada e partida para o exterior como “ministro diplomático em Nápoles”, nomeação que o imperador lhe outorga com o intuito de amenizar sua expulsão da corte brasileira, devida à “trama” em que é enrodilhado pelo Marquês de Barbacena e D. Amélia, a esposa de D. Pedro I.

---

<sup>79</sup> MILTON, H. C. *Op., cit.*

<sup>80</sup> SETÚBAL, P. *As maluquices do imperador*. São Paulo: Saraiva, 1953.

✓ A “intertextualidade” com outros autores é constante na obra de Torero, determinando a inscrição em “palimpsesto” do romance. Os “fatos” e “acontecimentos” históricos são distorcidos, transgredidos, recuperados ou omitidos, de acordo com a “boa vontade” do narrador, mas sempre funcionam como uma reescritura paródica das obras a que se referem (como também à picaresca e à sátira menipéia) contextualizando-as dialogicamente e fornecendo a base estrutural que sustenta a narração histórica em sua correlação com a “estória romanceada”, como se estivéssemos diante da imensa biblioteca de babel borgeniana. ]



### **A estrutura narrativa de *Galante memórias***



## 1. A estrutura narrativa: contracapa, orelha e prefácio

**Fatos não se explicam com fatos, fatos se explicam com fábulas. A fábula é o desabrochar da estrutura, arquétipo em flor.**

**(Leminski)**

O título do romance de José Roberto Torero, *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça*, já denota o que se seguirá na narrativa. “Chalaça” que no dicionário significa “gracejo”, frase graciosa e satírica, é o apelido do personagem que narrará suas memórias e aventuras, e já indica o caráter não confiável do Conselheiro Gomes.

Embusteiro que joga com o aparente do ser e do parecer ser, O Chalaça adquire, no percurso narrativo, características ideologicamente demarcadas de denunciador sócio-histórico. Os termos “galantes”, “admiráveis” e “virtuoso”, ao serem contextualizados na narrativa, configuram a estrutura do discurso: a ironia e a sátira social representadas pelo personagem.

Contracapa, orelha, dedicatória e prefácio categorizam a primeira estrutura dialogizante do romance de Torero. Na contracapa, os “editores” apresentam a obra como sendo “os diários pessoais do secretário particular de D. Pedro I, Francisco Gomes da Silva, vulgo Chalaça”. Chalaça, segundo o autor da obra, José Roberto Torero, dizem os editores, “seria um pícaro por

excelência (...) teria escrito algumas das páginas mais elegantes e divertidas de que se tem notícia sobre os tempos do Primeiro Império”.

No segundo parágrafo, os editores expressam suas desconfianças quanto à veracidade do narrado ao dizerem que, embora os diários do Chalaça tenham sido apresentados como autêntico documento histórico, desconfia-se que na verdade “seja fruto da mais pura liberdade ficcional”.

Ao mesmo tempo, os editores colocam o leitor menos avisado em dúvida: não é interessante a eles, editores, que os fatos narrados sejam “verdadeiros” ou originados de uma descoberta feita por um pesquisador de “raridades histórico-literárias”, mas sim que se tenha descoberto um “autor”.

A ambivalência da narrativa, sua ambigüidade enquanto “relato histórico” é contínua e prossegue na orelha do romance, lugar onde o próprio D. Pedro escreve uma apresentação “psicografada” do livro do Conselheiro Gomes, num intróito abusivo que faz com o leitor um ousado pacto ficcional.

A “psicografia” de D. Pedro I coloca em jogo o duplo do verossímil com a veracidade, ou uma pressuposta verdade, ao trabalhar com um espelho da linguagem. D. Pedro I é supostamente o escritor da orelha que “autentifica” o discurso do narrador, garantindo a veracidade do narrado. Dupla vertigem que modela o acontecimento conforme a liberdade do narrador de entretecer e contar sua “história” e sua “estória”.

A história, em *Galantes memórias*, parece adquirir um *status* diferenciado. Disseminando os signos da estória na história, que se vale do paródico e irreverente ato de carnavalização, Torero coloca em relevo justamente a anedota eufórica do riso, da artimanha da linguagem a debruçar sua irônica irreverência sobre a história.

História e literatura são entretecidas pela polifonia de vozes dispersas na interioridade do romance, como uma proposta de leitura ficcional que só não é “verdadeira”, isto é, de acordo com a historiografia oficial, devido ao fracasso da memória em reconstituir os fatos conforme eles são.

A “objetividade” do narrador, que se pretende confiável é questionada, problematizando-se tanto as “verdades da história”, como a objetividade da narrativa, o que coloca em causa a questão contemporânea da possibilidade ou não de se representar o “real” no discurso da história. Por isso, diz D. Pedro I em sua psicografia:

Pode ser que o Chalaça falte com a verdade em alguns trechos, mas não o julgemos mal. Se há exageros e omissões em sua narrativa, é porque assim funciona a memória, prolongando vitórias e dissimulando derrotas. Talvez por isso ele seja acusado de imprecisão histórica, mas o leitor há de convir que a ciência da história fica ainda mais bela se enfeitada pela arte de mentir, e nisso o autor deste livro mostra-se inigualável. Um maganão esse Chalaça. (orelha do livro)



A psicografia de D. Pedro ironiza toda e qualquer pretensão de veracidade do documento, mostrando que o que se pretende realmente é “enfeitar” a história com a arte de mentir.

Intermediando a orelha e o prefácio, tem-se uma citação, em latim, de Sêneca, *Quae fuerunt vitia, mores sunt* e uma dedicatória:

Agradeço ao meu amigo Marcus Aurélio Pimenta, autor de tantos palpites e sugestões que, fosse eu honesto, lhe creditaria metade dessa obra.

A dedicatória dialoga com a orelha e o prefácio ao deixar-nos em sobreaviso para com o próprio autor da obra, tão “honesto” quanto a personagem “chalaça”, e propõe-nos a leitura da metaficção historiográfica, em sua intrínseca feitura metanarrativa, como anedota: uma intrigante, farsante e folhetinesca brincadeira do “maganão Chalaça”.

No prefácio, o autor se autodenomina historiador e pesquisador, dizendo ter sido o diário do Chalaça encontrado, após inúmeras pesquisas, nas mãos de Marineide Garcia, tataraneta de Gomes da Silva, residente em Paracambi, Rio de Janeiro:

Ela possuía ainda um baú de couro que pertencera ao tataravô, onde tive a felicidade de encontrar cartas, bilhetes, algumas anedotas rabiscadas e nada menos do que parte do procurado diário, conservada sob uma sólida encadernação de papelão, em cuja capa distinguem-se ainda

algumas letras que parecem ter tido a cor dourada. Exames grafotécnicos preliminares indicam que a caligrafia destes papéis muito se assemelham àquela que encontramos em diversos documentos redigidos pelo secretário Gomes. ( p. 10)

O prefaciador informa ao leitor, a título de atestar a veracidade do que diz, que o diário de Gomes da Silva foi citado em dois livros portugueses do século passado, *Meus cavalos e meus amigos*, de João Carlota (1794-1859), e *Minha vida na corte de Portugal e as boas maneiras que nela se devem praticar*, de João da Rocha Pinto (1795-1866).

Os dados históricos, a datação, o referencial externo da cidade, a comparação grafotécnica, garantem a autoridade do narrador e a autenticidade documental habilmente colocada em dúvida pelas inversões irônicas que ocorrem no contexto da narrativa.

O autor assume, neste prefácio, a categoria de “histor”, ou de narrador de histórias verdadeiras, preocupado-se em garantir a veracidade dos fatos que relatará, ao firmar sua autoridade na opinião de “notáveis acadêmicos” pertencentes à Faculdade de Letras de Lisboa e de História do Porto:

O professor Emanuel Rodrigues, da Faculdade de Letras de Lisboa, afirma que o vocabulário do diário traz expressões pouco frequentes nos textos da época em que pretensamente teria sido escrito, e o professor Segismundo Rocha, da faculdade de História do Porto, notou alguns equívocos de datas e nomes. Porém, creio firmemente que a natureza



informal que se imprime a um diário possa explicar a coloquialidade e os eventuais erros históricos do texto. (p.10)

Com essa afirmação, que se junta ao fato de ter-se um sujeito da enunciação em forma autobiográfica, um narrador-eu, o jogo entre ser e parecer, história e literatura, veracidade e verossímil se concretiza. O prefaciador, que será o transcritor do diário, retira do leitor qualquer ilusão de ingenuidade. A história, reescritura em palimpsesto, está sujeita a verificações e revisões.

Segundo Linda Hutcheon, esse jogo de aparências entre imaginário e real instaura e subverte o confronto entre a literatura e a história. À história, tradicionalmente, pertence a realidade dos fatos acontecidos e à literatura cabe o ludismo ficcional, ou sua recriação, mas a auto-reflexividade, própria da metaficção, desmantela os subterfúgios que a ficção realiza para comprovar o verossímil e questiona os limites entre acontecimento “real” e imaginário, demonstrando que o acesso ao passado é sempre intertextual, ou seja, condicionado por sua textualidade, quando utilizado como referente para a arte.

Os diários foram encontrados por um pesquisador, mas quem é este pesquisador? Um historiador, um romancista? Os documentos são “verdadeiros” e foram apenas transcritos pelo autor do romance que os comprou de uma tataraneta de Gomes da Silva? Ou foram criados pela imaginação do autor? Dúvida que se torna ainda maior quando se sabe que, realmente, Gomes da Silva existiu em determinada época, participou





efetivamente da história do Brasil e, por fim, escreveu suas memórias após ter sido expulso do país, como atesta referências encontradas em enciclopédias históricas.

## 1.2. Memórias: a serviço de quem?

Em *Galantes memórias*, o ficcional se intensifica numa superposição de discursos emoldurados. As memórias, revivência do passado, surgem das “cinzas”, diz o Chalaça memorialista, “para fazer as vezes do presente”(p.55). O relato memorialístico é interpolado por títulos grandiosos enunciados em forma impessoal:

Memórias Para Servir à Grandeza da Humanidade Onde se Relata o Inédito Nascimento que Teve Francisco Gomes e dos Ensinamentos que se Tiraram Desse Mesmo Fato.(p.58)

Como crítica e sátira paródica da história oficial, a personagem textual “Chalaça” representa uma desconstrução cética da história, feita por um narrador nada confiável, que joga com o leitor fazendo-o desconfiar da “veracidade” de suas afirmações. Diz o Conselheiro:

Creio firmemente, de toda a minha alma, que, acima de qualquer outro interesse pessoal, presente ou póstumo, a verdade deve pairar majestosa. Digo isso antes de começar este capítulo porque quero deixar clara a minha intenção de não enfeitar os eventos ocorridos na minha vida depois que conheci D. Pedro.(p. 65)

No parágrafo acima descrito, grifamos “verdade” e “enfeitar”. A concepção de verdade na história é tão antiga quanto a idéia de história. A história, ao se aproximar da “ciência” se distânciava do mito, considerado como uma versão tradicional do passado, e se afirma como a busca da essência e da verdade em franca oposição ao ficcional e ao mitológico. Os “enfeites” da história remetem à história anterior ao século XIX, considerada um ramo da retórica. Ambos os termos, “verdade” e “enfeite”, procuram distinguir a história da estória, garantindo a veracidade do narrado.

Ao ressaltar e firmar “a verdade” como propósito, “acima de qualquer interesse pessoal” e que não “enfeitará” os capítulos, o narrador está chamando a atenção do leitor para a realização do jogo textual, da ambigüidade existente entre os relatos descritos na memória e os relatos descritos no diário, entre a história e a estória que se narra.

O diário tem a função de colocar à mostra os procedimentos narrativos e os “enfeites retóricos”, que retocam a “verdade” da história relatada em suas memórias, ou seja, como a historiografia, assim como a narrativa no romance, pode elaborar verdades pré-condicionadas pelo imaginário simbólico cultural.

O que é a história do Brasil? E quem são os personagens desta história em construção? O “parto” da história é seu princípio fundamental. Perseguir o fio que conduz o processo histórico que se instaura é seguramente desvelá-lo em sua total significância.

### 1.3. Seriação episódica

*Galantes memórias* obedece a uma estrutura episódica de sessenta e três capítulos, compostos pelo diário e pelas memórias do Conselheiro. Esta divisão serial é intercalada por variações temporais de espaço e tempo. Diário, memória e epístolas estruturam a narrativa e dão-lhe vitalidade. O tempo narrativo é dilacerado pela sobreposição dos relatos, que se distinguem por meio dos dêiticos temporais e pela utilização de tipos gráficos diferenciados entre diário e memória.

No jogo de espelhos realizado entre diário, memórias e epístolas, Torero elabora, na narrativa, três tempos distintos entre si, mas que ao se entrelaçarem dão forma ao romance: no diário os acontecimentos são narrados num “agora” que diz o que acontece à personagem em seu tempo presente. São empregados os advérbios de tempo (dêiticos) “agora”, “hoje”, “amanhã” que atualizam a narrativa, não sendo utilizado recursos de temporização que indiquem ser o narrado ficção.

No diário, em nenhum momento tem-se o pretérito como indicador de um tempo atualizador da ficção. Já nas memórias e nas epístolas o tempo pretérito é enunciado, reatualizando o passado e fundido-o com o presente, gerando a idéia de passado presente agostiniano, ou a flecha invertida do tempo, que se torna a-histórico no sentido linear, para dimensionar-se e fundir-se numa estrutura narrativa temporal maleável, devido ao seu movimento cíclico, refeito pelo leitor.





O caráter episódico da narrativa, aparentemente desestruturada, obriga o leitor a fazer e refazer a leitura para poder interligar os fatos narrados ou mesmo perceber os movimentos de inversão irônica que o narrador realiza quando translada os fatos do diário para suas memórias e vice-versa.

A primeira fase episódica (capítulo primeiro ao oitavo) é rememorada por Gomes da Silva no capítulo final de suas memórias quando o narrador, perfazendo um círculo narrativo, faz a junção entre memória e diário.

O narrador, nesta primeira série episódica, após ter sido expulso do Brasil, reside em Paris, numa pensão de quinta categoria. Preocupado em manter seu *status* de “Conselheiro” Gomes da Silva intenta casar-se com uma rica viúva, a baronesa.

O primeiro episódio transposto pelo Conselheiro, em seu diário, ocorre quando ele tenta convencer seu cocheiro Calimério sobre as vantagens de unir-se a uma mulher de sessenta, fato que provoca uma enorme refrega entre um e outro, e se torna motivo para que se introduza na narrativa a carnavalização: baixo corporal e alto espiritual entram em contraposição por meio de paródias, máximas populares e citações bíblicas:

“Qual, senhor. Isso nunca. Ainda outro dia fiz uma visita à mulher do queijeiro - foi um pecado que deus há de perdoar - e eu jurei por São Vicente de Fora que nunca mais poria os meus pés lá. Oh, não senhor. Aquilo eram tantas pelancas e dobras que eu nem sei como consegui...”

“Esse é um exemplo infeliz e de um só exemplo não se faz uma lei.”  
(p.12)

O relato de seus amores com a viúva do banqueiro, uma carta de “seu amo” D. Pedro I, a morte da baronesa, as conversas com Calimério seu cocheiro, e as constantes inversões de humor do Conselheiro, que passa da euforia para a disforia rapidamente, mostram o personagem exposto aos sabores e dissabores da “boa sorte”, mas desenvolvendo um programa bem definido: casar-se por interesse tendo por finalidade manter seu *status* e a realização de seu projeto final: alcançar o baronato e as honrarias de uma vida fácil e bem afortunada:

(...) tenho me persuadido de que distinção, refinamento e porte valem muito mais do que um corpo bem-feito. Como contragolpe à costureira, vali-me das escrituras: “Enganosa é a graça, vã a formosura...” (p.13)

Aforismos, “baixo calão” e citações bíblicas são utilizados de forma paródica, produzindo no leitor o riso irônico e carnavalesco que desarticula convenções e hierarquias. A ironia, por sua vez, é tecida no texto por meio da realização de inversões de perspectiva e ponto de vista:

“Francisco, tu tens sido tão bom comigo que eu só peço a Deus que me dê mais tempo de vida para te retribuir todo esse afeto.”

“sempre há um modo de retribuir os favores, minha querida, estando nós aqui nesta terra ou não.”

“Eu sei, tu estás a falar naquela nossa promessa de deixarmos alguma coisa um para o outro depois que morrermos.”

“De ti só quero amor. É toda riqueza que um pobre como eu pode desejar.”

“Tu brincando novamente. Como pode ser pobre o conselheiro de um rei como D. Pedro?”(p. 17)

O que a viúva toma como falsa modéstia do conselheiro, se esclarece na continuidade da narrativa e é, na verdade, a realidade que ele, em busca da fortuna que pertence à baronesa, oculta.

Neste sentido, afirmação e negação se dualizam quando contextualizadas na textualidade narrativa que é “invertida” pelo narrador Gomes da Silva: ele aparenta ser o que realmente não é, num jogo de desvelamento que revela sua penúria apenas ao leitor:

A baronesa nada suspeita das enormes dívidas que fizemos para organizar o nosso pobre exército. Nem tampouco sabe que a minha pensão anual se havia convertido - oh, por que tenho que me lembrar disso? - em fundo para as despesas de guerra. (p.17)

Resulta dessa formação antifrásica do discurso emoldurado pelo narrador, uma estrutura semântica que diz o que é de forma paradoxal. A ambigüidade narrativa se instaura nos vazios tensivos existentes entre o que se escreve e o que se pretende que o outro (o leitor, os personagens) apreenda como significado, num constante entrecruzamento de vozes que se dizem e desdizem conforme as intenções do narrador.



Tão miserável quanto no início de sua carreira pícaro, Gomes da Silva se torna o pícaro maduro, galhofeiro e zombeteiro que acaba, por um golpe de má sorte, tendo que aceitar o convite de retorno a Portugal que D. Pedro lhe faz por carta, pois a viúva morre antes de realizar-se o casamento.

A sátira risível e provocativa é invocada no texto no episódio da morte da baronesa. O Chalaça espera receber uma “recompensa” pelo esforço de conquistar o coração da viúva e vai assistir à leitura do testamento. Metaforizando sua presença no escritório do tabelião, Gomes ouve todo o testamento tão atentamente que poderia ouvir o barulho de um rato (p.31).

Contrariando suas expectativas, a viúva deixa-lhe apenas uma gargantilha de ouro que ele lhe dera nos tempos de conquista amorosa, dizendo ser como um espelho das coisas que viveram (p. 31), o que provoca no Chalaça uma explosão mista de choro, urros e gemidos indiscretos, a tal ponto que o padre se apieda:

“É de se admirar”, disse ele. “O senhor, que nem era parente, parece sofrer muito mais que todos os filhos juntos. É triste, mas é só no dinheiro que se pensa nos dias de hoje.”(p. 32)

Da relação entre texto e contexto surge a ironia ambivalente que estrutura a narrativa de *Galantes memórias*. O ritual se torna uma pantomina social, onde o *ethos* satírico se confirma como ampla carnavalização da morte e da vida, unindo sagrado e profano e desatando o nó risível do ridículo

humano, vindo a confirmar a teoria da “Bestofilosofia” pregada pelo mendigo que o Chalaça encontra antes de ir ao testamento da viúva:

“o senhor é um homem ilustre”, disse ele, “e certamente já observou a perfeita analogia que há entre a ordem dos homens e a dos animais. Foi exatamente essa maravilhosa semelhança que me fez considerar que cada um de nós tem um correspondente seu no reino das bestas.”

(...) “uns são corajosos como leões, outros são obtusos e fortes como jumento (...) a verdadeira sabedoria consiste em identificar essa alma animal e conhecer-se através dela.”

“E que animal és tu?”

“O melhor deles; uma hiena.”

“O tal lobo que ri?”(p. 29)

A comparação entre o homem e a hiena, o lobo que ri, inverte a relação homem-animal. O homem, dizem os teólogos de todos os tempos, é o único animal que ri. Nesse riso grotesco do homem-animal que come restos de refeições deixadas por outros, se metaforiza a personagem pícara do Chalaça, porque, em sua passagem da marginalidade para a ascensão social, o pícaro vai deixando suas marcas, sendo uma delas a ascensão pela trapaça.

Com a decisão de Gomes da Silva de retornar para Portugal encerra-se a primeira seriação episódica:

Hoje pela manhã, quando vesti minha casaca verde e remexi nos bolsos, acabei por encontrar a carta de meu amo e duas moedas ... como não

poderia deixar de ser, uni as duas coisas na mente e as interpretei como um aviso do céu. Amanhã inicio minha volta para Portugal. (p. 33)

Viajando, Gomes da Silva vai em busca de um programa pessoal, qual seja, a vida vivida com galardia, mas, narrador cosmorepresentativo e não apenas auto-representativo, o que enseja, em seu retorno à terra natal, é a rememoração dos fatos históricos.

“O motivo de viagem”, contextualizado na narrativa, transforma Gomes da Silva em itinerante da história, no sentido benjaminiano: “quem viaja tem muito que contar”.

O narrador “itinerante” subdivide-se em dois grupos: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, que se interpenetram e dizem o mundo conforme sua vivência. O pícaro, neste aspecto, muito se assemelha ao narrador benjaminiano.

À semelhança deste, que “reúne o mestre sedentário e os aprendizes migrantes”, o pícaro “é um aprendiz ambulante” que muito viaja para depois se fixar em sua pátria ou no estrangeiro, o que gera o caleidoscópio social satirizante realizado pelo narrar de suas peripécias:

A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levamos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os



aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram.<sup>81</sup>

Pode-se inferir, por essas considerações, que o “motivo de viagem” é a base da narrativa, não apenas no sentido de dar-lhe (ao pícaro) condições para a realização de sua ascensão social (que seria o motivo de serviço), mas porque o narrador deve ser, antes de tudo, um viajante: viagem duplamente significativa por ser ela a “motivação” para que se textualize a história e a estória.

#### 1.4. A viagem como metanarrativa: entrelaços com a história

(...) mas, como tinha naquele tempo - e ainda tenho hoje - um natural entusiasmo por qualquer tipo de viagem...  
(Torero)

A história é uma construção que *Mnemosine*, a memória, desenvolve como retorno ao “passado que já não é mais” ao engolir os filhos de *Cronos* (o tempo). A temporalidade e a memória se realizam no fazer narrativo: a linguagem propulsiona este “fazer” já que quem diz narrar diz “memorar” como mostra Walter Benjamin em *O narrador*: “a rememoração é a musa do romance e a memória a musa da narrativa”<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> BENJAMIN, W. “O narrador”. IN: \_\_\_\_ *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.198-9.

<sup>82</sup> *Idem*. p. 211.

No retorno a Portugal, o narrador Chalaça enseja a viagem de busca: numa primeira instância ao mesmo tempo interna e externa, processo pelo qual se instala a analogia entre o particular e o universal.

Refletindo sobre sua origem plebéia (pícara), transcende suas particularidades para se tornar alegoricamente o narrador "histor" memorialista. Diário e memórias se entrecruzam, provocando as rupturas de temporalidade e a estrutura folhetinesca do romance. O diário emoldura, dentro de uma primeira narrativa, uma segunda, memorial, engendrando a narrativa em abismo.

Gomes nasce de uma união "expira" de sua mãe, ao que se conta tão pícara quanto o filho. Passa vários anos em um seminário de "Santarém" onde aprende algumas "coisas" bastante úteis para que realize sua performance pícara com perfeição: O trivium e o quadrivium - "o Latim serve para afetar sabedoria, a Retórica é útil para convencer as casadas, a Argumentação é um conhecimento mui precioso na política e no comércio de cavalos; no quadrivium: a Astronomia é bom assunto para iniciar conversa com as damas, a Aritmética é essencial para os negócios, a Música, um conhecimento indispensável para brilhar nos saraus, e é fundamental o aprendizado de Geometria para bem jogar o eight ball" (p. 40-1).

Aprendizagem e seminário, igreja e apostolado são satirizadas nesse parágrafo, invertendo-se a ordem de valores: profano e sagrado coexistem abertamente no universo fictício instaurado.

Por ocasião da guerra entre Portugal e a França, foge do seminário e muda-se com a família real para o Brasil, aqui permanecendo durante longos anos.

No retorno a Portugal, temos a “visão” madura do pícaro, provocada por sua revisão do passado. Momento em que o anti-herói rememora fatos e acontecimentos, fazendo de sua “estória” a “história”, construção da memória humana e reflexão irônica sobre a matéria histórica narrada.

A aprendizagem do pícaro maduro se concretiza. Seus signos estão dispersos na narrativa que Gomes enseja, assim como os signos da história do Brasil e de Portugal, que passam a se entremear em meio a “folhetins” amorosos, visitas à casa de “lady Bloomfield”, teorias e máximas com as quais o narrador faz o jogo lúdico com o leitor.

Numa estrutura análoga, os fatos se sucedem e se interagem no diário e nas memórias. A história do Brasil e de Portugal entram em sincronia. Gomes da Silva reencontra amigos, revê inimigos (seu passado ressurgue das cinzas para fazer as vezes do presente) e retoma sua vida *ab ovo*, pelo início, fazendo um enunciado que leva a uma enunciação: metadiscurso que se volta sobre si mesmo em dobradura, jogo lúdico.

A metanarrativa surge devido ao retorno de Gomes da Silva à sua interioridade. Sua “viagem” é, portanto, interna e externamente realizada na



temporalidade narrativa confessional que se elabora nas veredas construídas pelo “palácio da memória”.

Nesse jogo com o leitor, a personagem mostra como se elabora a história que narra, define suas intenções e faz o leitor observar sua tessitura textual: capa, título, dedicatória, introdução.

O narrador faz a enunciação do relato de suas memórias e dedica sua biografia ao filho Francisco Gomes da Silva que deixou no Brasil. O “transcritor” do diário de Gomes da Silva realiza sua primeira interferência explícita no texto, numa nota de rodapé que procura provocar no leitor “o efeito do real”, autenticando o documento:

Esta dedicatória pode ser considerada mais uma evidência da autenticidade do texto. Acredito que Francisco Gomes da Silva tenha enviado o texto para seu filho através de João Carlota, que esteve no Brasil em 1838, segundo jornais da época (p.57).

Esta autenticação aparece na narrativa ora para invocar a verdade dos fatos, ora para desmascarar as falcatruas de Gomes da Silva: voz polifônica que desestabiliza a centralização do ponto de vista do narrador-eu.

A passagem do retorno a Portugal. Seu reencontro com amigos e com inimigos, tem como função pré-anunciar a alegorização da história, tornando ambivalente história e estória.

A metalinguagem, discurso que se volta para si mesmo, fica patente no diálogo que Gomes da Silva trava com lady Bloomfield no capítulo vinte e dois. A estória que Bloomfield conta sobre a família da Duquesa de Leuchtenberg, cujo pai se enamorou de uma jovem princesa, remete à estória folhetinesca das aventuras de D. Pedro na corte brasileira. Ouvindo-a, Gomes exclama:

Que folhetim desgraçado!

Dos piores, senhor da Silva.

E a história acabou em sangue?(p. 79)

O folhetinesco fica explícito neste parágrafo, e é acentuado pela tonalidade fragmentada das aventuras narradas, que são carregadas por uma “história” maior, a história do Brasil.

### 1.5. A história é um “Folhetim”

**Eu responderia que, entre as minhas crenças, há uma de que a verdade deve ser comparada a uma mulher feia, a qual sempre se deve enfeitar com os vestidos da imaginação.**

**(Torero)**

“A história é uma eterna loureira”. Machado de Assis, em capítulo de Memórias póstumas - A idéia fixa - afirma que a história, gloriosamente

enfeitada, assemelha-se a uma loureira, referindo-se às artimanhas da retórica, às vezes dissimuladora, que formula as “grandes verdades da história”:

(...) mas cumpre advertir que a natureza é uma grande caprichosa e a história uma eterna loureira (...) Viva pois a história, a volúvel história que dá para tudo (...).<sup>83</sup>

Numa metáfora ampliada, a “loureira da idéia fixa” machadiana se encontra muito bem vestida e ornamentada na obra de Torero. O “Folhetim” fabulário entrecruzado com a história, em conjunção com o anti-herói libertino, o maganão “Chalaça”, caleidoscópio social e histórico, como dissemos, enformam uma “visão de mundo” na qual predominam as ambigüidades venturosas da escrita literária colocadas a nu pelo narrador polifônico e dialógico.

No diálogo entre diário e memória, o diário atualiza a narrativa presentificando-a, enquanto a memória faz o retrocesso de busca, jogando com o temporal.

Anterioridade e presentificação do discurso se entrecruzam no diário e nas memórias numa vertiginosa reconstrução cósmica do universo ficcional.

O nascimento de Gomes da Silva na corte brasileira é “metafísico” poupando, ao leitor, longas digressões sobre as pequenas sutilezas da vida pois, ao narrar suas peripécias, o Chalaça reflete sobre a essências das coisas

<sup>83</sup> ASSIS, M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. IN: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1971. p. 516.



e suas causas primeiras, afinal, suas memórias são admiráveis e exemplares, à semelhança da história tradicional que se baseava em ensinamentos morais, procurando mostrar a “verdade” para as gerações futuras.

Sua “infância” corresponde ao seu longo aprendizado pícaro em meio às vicissitudes da corte brasileira. Criado do paço, sua partogenese pícaro aí realiza sua performance no convívio com a sociedade fluminense. O alcoviteiro Chalaça realiza “altas missões diplomáticas” como “embaixador” de D. Pedro. Virtude e volúpia são valores de “compra e venda”, cada homem tem seu preço, e aos puritanos “não faltam comendas ou promoções”:

Esta não era uma tarefa que me fizesse suar. A maioria das mulheres dava-se por muito honrada em ser convidada a deitar com o imperador, e os maridos, quando não se sentiam orgulhosos por emprestarem suas esposas *ad usum regis*, protestavam apenas para tentar ganhar algumas patacas.

(...) Não poderei sem desonra da justiça, deixar de nomear alguns dos casos que mais exigiram dos meus dotes de embaixador:

Clemência Saissat, mulher de Pedro Saissat, lojista francês;

Adozinha Ferreira, verdureira, enteada de Luís Adelmo Ferreira;

Noemi e Georgette Vallency, bailarinas francesas irmãs de Jean Vallency;

Maria do Rosário, Maria das Dores e Maria das Graças, filhas do roupeiro Cauper;

Luizinha Albuquerque, esposa do tenente José Severiano de Albuquerque, e Maria Joana Sodré, filha do sargento Theotônio Sodré.

(p. 67)

Em nota de pé de página, o narrador extradiegético, (o histor do prefácio) anota:

Pedro Saissait era comerciante de roupas e foi nomeado fornecedor oficial do paço. Apesar de ser apenas o roupeiro do paço, Antônio Cauper deixou oito casas de herança para suas três filhas. José Severiano e Theotonio Sodré morreram com a patente de general. ( p. 67)

A referencialidade externa é fornecida pelos nomes citados e a autentificação do referencial são provocadas pela notação do “histor”, que interfere na narrativa provocando o “efeito de realidade” e expondo a hipocrisia social da burguesia ascendente. A irônica observação sobre o enriquecimento ilícito deixa em aberto o caráter ambivalente da própria sociedade a que pertence o personagem Chalaça.

Enquanto, por um lado, seu nascimento “metafisico” lhe permite ampla abertura tanto para o espaço social como para sua escritura memorial, por outro, sua “infância” é a progenitora de sua “visão de mundo” invertida.

É ali, realizando as falcatruas e trocas mundanas que o pícaro amadurece e apreende sua filosofia desencantada, fruto da inversão de valores de uma sociedade que se inicia corrupta e ideologicamente já demarcada.

Profano e sagrado, nesta transposição pícara que inverte o mundo da ordem e da desordem, conforme Antônio Cândido, interagem no universo da

narrativa ficcional. Passagem entre o ser e o parecer social que alimenta a disforia e a euforia mundana do Conselheiro.

Sua “conversão” pícara, que acaba por igualá-lo àqueles a quem satiriza com sua ironia mordaz, ocorre com a chegada em Portugal de D. Amélia, esposa de D. Pedro e responsável por sua expulsão da corte brasileira.

A temporalidade narrativa antecede os fatos e os acontecimentos que se sucedem na folhetinesca “estória” narrada em *Galantes memórias*. Em suas peripécias, é por meio de uma das meninas da casa de Bloomfield (proprietária de um lupanário) que Gomes conseguirá realizar o ápice de sua performance pícara ao desmascarar seu arquinimigo Caetano Gamito e casar-se, numa metamorfose bufa, inversão carnavalesca que coroa (sanciona) suas artimanhas com nada mais, nada menos, do que a esposa de D. Pedro, D. Amélia de Leuchtenberg.

As memórias chegam ao fim ao mesmo tempo que o diário. Nelas a finalização se dá com a rememoração do início dos primeiros capítulos do diário, e no diário, com a coroação bufa. Gomes da Silva não capitula diante da vida. O Chalaça, bufão da história “folhetinesca”, cumpre seu programa de vida: subir na vida. Entre ser e parecer, prevalece o “parecer” numa sociedade que se ufaniza, apesar de seu desencanto.



### A paródia alegórica da história

## 1. Parodiando a história na estória

O que é portanto a verdade? Um exército móvel de metáforas [ ... ] em suma, uma soma de relações humanas que se tornaram poética e retoricamente intensificadas, metamorfoseadas, adornadas e, depois de muito uso, parecem, para uma nação, fixas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais nos esquecemos que são ilusões; metáforas gastas que se tornaram impotentes para afetar os sentidos; moedas que perderam sua effigie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas.

(Nietzsche)

Gomes da Silva, criado do paço. Brasil, colônia portuguesa. Relação de subordinação. A analogia entre o percurso e as peripécias chalaceadas do Conselheiro e a história do Brasil e de Portugal fica patente no capítulo vinte e três: "Onde se Conta Como Viveu no Paço Francisco Gomes até que Foi Chamado a Fazer Parte de uma Altíssima Empresa".

A ópera bufa sintoniza personagem e história. Sua estória é a história do país, tão repleta de "picardias" quanto a personagem pícara que a traduz. Gomes se torna a "alegoria" do Brasil. País em formação, com a vinda da

família real para cá, o Brasil passa a ter inúmeros privilégios que pouco a pouco são retirados da nação.

Com o retorno de D. João a Portugal, o Brasil volta a ter tratamento de colônia, a ser “o segundo”. Este retorno ao Brasil colônia é alegorizado em dois momentos, primeiramente no capítulo referido e posteriormente, no capítulo 44:

Ocorre que, naqueles dias, a nação brasileira estava cada vez mais seduzida pelo sentimento de independência. Depois que D. João se foi, as Cortes Portuguesas foram tirando pouco a pouco os vários privilégios concedidos ao Brasil na época em que a família real aqui se achava. Os brasileiros abominavam a idéia de voltarem a ter o tratamento de colônia.

Naqueles idos de 22 meus pensamentos não andavam em vias muito diferentes. Era um ajudante, mas tinha um tratamento de nobre. Nada me apavorava mais do que a possibilidade de voltar à minha modesta vida de criado.

Entre os brasileiros este sentimento manifestava-se em tumultos e sublevações nas diferentes províncias, e a nação corria o risco de ser sepultada num abismo de sangue caso as autoridades - digo, o Príncipe - não tomasse uma atitude. (p.82-3)

A relação analógica entre a estória e a história narrada não ocorre como uma mimese do real, mas sim como uma interpretação nada “singela” da história. Ponto de vista que é elaborado cuidadosamente na interioridade do discurso que se emoldura para dizer a história.



Suas sutilezas e ardis, suas metáforas prolongadas pela extensão do romance, são fugazes e “escapam” por nossos olhos. O leitor é ludibriado, mas habilmente confrontado com a “veracidade histórica”. Onde se lê a história? Certamente que não a lemos no discurso representado, mas em suas “entrelinhas”, nos subterfúgios do “real”, na narrativa como reescritura paródica da história.

O enunciado do real é recriado na duplicidade da linguagem. A aparente “afasia” de Gomes da Silva, sua substituição do “Príncipe” por “autoridades”, já impõe uma leitura intratextual que nos impulsiona do pressuposto referencial para o que há e o que se diz dentro do texto, obrigando-nos a “descascar” o textual em seus múltiplos dizeres, à semelhança do que ocorre com a história quando deixa de eleger-se como “verdadeira” para se confraternizar com o verossímil: verdade dialógica e polifônica que se realiza entre o particular e o universal.

A independência do Brasil é narrada pelo “Chalaça”. Em sua passagem por Santos e São Paulo D. Pedro I conclama a nação brasileira para seu mais que popular enunciado “Independência ou morte” realizado às margens do Ipiranga. “Mote” que se repete até hoje como fundador da nacionalidade brasileira.



Este ato inaugural da nação brasileira é analisado por Eduardo Guimarães “como um acontecimento da linguagem, perpassado pelo interdiscurso, que se dá como espaço de memória no acontecimento”<sup>84</sup>.

Discurso fundador da nacionalidade brasileira, o “Grito do Ipiranga” é memorado pelo Chalaça exatamente como “lenda” alegórica do país. Sua veracidade é “testemunhada pelo narrador” que presencia os fatos:

É essa história que se conta até hoje no Brasil, e eu dou fé que é verdadeira. Tal fato será sempre memorável e glorioso, porque livrou a nação brasileira da anarquia. Eu, como julguei sempre a minha primeira obrigação obedecer cegamente às ordens de meu amo, considere-me a partir daquele dia o mais devotado defensor daquela causa. (p.111)

Este mesmo enunciado foi glosado ironicamente por Machado de Assis:

Grito do Ipiranga? Isso era bom antes de um nobre amigo, que veio reclamar pela Gazeta de Notícias contra essa lenda de meio século. Segundo o ilustrado paulista não houve nem grito nem Ipiranga. Houve algumas palavras, entre elas a Independência ou Morte, - as quais todas foram proferidas em lugar diferente das margens do Ipiranga. Pondera o meu amigo que não convém, a tão curta distância, desnaturar a verdade dos fatos.

(...) O caso do Ipiranga data de ontem. Durante cinquenta e quatro anos temos vindo a repetir uma coisa que o dito meu amigo declara não ter

<sup>84</sup> GUIMARÃES, E. Independência e morte. IN: ORLANDI, E. P. (Org.). *Discurso fundador*. São Paulo: Pontes, 1993. p. 28.

existido. Houve resoluções do Príncipe D. Pedro, independência e o mais; mas não foi positivamente um grito, nem ele se deu nas margens do célebre ribeiro.

Lá se vão as páginas dos historiadores; e isso é o menos.

Emendam-se as futuras edições. Mas os versos? Os versos emendam-se com muito menos facilidade.

Minha opinião é que a lenda é melhor do que a história autêntica. A lenda resumia todo o fato de Independência nacional, ao passo que a versão exata o reduz a uma coisa vaga e anônima. Tenha paciência o meu ilustrado amigo. Eu prefiro o grito do Ipiranga; é mais sumário, mais bonito e mais genérico.<sup>85</sup>

O mergulho na história memorada é também reflexão sobre o presente histórico. Testemunhar os fatos e refletir sobre os acontecimentos que o permeiam sob o olhar angular do anti-herói Chalaça significaria desconstruir a memória referendada pelos mitos da fundação nacional?

Na passagem da representação para a alegoria, o Conselheiro segue as pegadas de seu “amo”, propõe “teorias” e glosa a “sabedoria”, a filosofia e as ciências. Diz o Chalaça:

Não poderei começar este capítulo das minhas memórias sem antes apresentar minha teoria dos três ruídos, que, por sua vez, é sabidamente inspirado na obra *El Hombre y Las Cosas Tríplexes*, do renomado Calderón de Mejía<sup>86</sup>.

<sup>85</sup> ASSIS, M. História de quinze dias. IN: \_\_\_\_ *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 346-7.

<sup>86</sup> Na página 113 do diário, o Chalaça declara a inexistência do filósofo Calderón de Mejía, numa nítida intenção de ironizar a filosofia e a ignorância humana.



Três sons é tudo o que busca o homem no decurso de suas experiências. Não são dois, nunca poderiam ser quatro. Pois muito bem, e tais são eles: o sussurro das mulheres, o tilintar das moedas e o alarido das palmas. (p. 91)

No capítulo trinta e dois “De Como o Augusto Imperador D. Pedro I Incentivou a Ciência na Descoberta dos Segredos e das Belezas da Fauna e da Flora Brasileira”, as falcatruas do Império são demonstradas. Após a independência, “cientistas” aportam no país. O Estado “financia” excursões científicas pelas matas brasileiras que não escapam à ironia mordaz de Gomes da Silva:

D. Pedro abriu a porta num rompante e deu de cara conosco. Na verdade, fosse eu um narrador mais preciso, não poderia usar o termo conosco, pois ele mal reparou em mim ou no nobre cientista. Seus olhos ficaram presos no vertiginoso e arfante decote da senhora Bompland. Após breves instantes de contemplação, meu senhor estendeu a mão ao marido da nereida e falou em bom francês:

“Muito honra a este jovem país que um discípulo do grande Humboldt<sup>87</sup> queira conhecer melhor as peculiaridades de sua natureza. O senhor terá todo o dinheiro de que precisa.”

D. Leopoldina, que vinha logo atrás do Imperador, ficou muito contente e deu um beijo na face do marido. “Eu sabia que tu irias escutar a voz da razão.” e virando-se para mim: “Esse é o meu Pedro. Sangüíneo mas generoso”.

<sup>87</sup> Humboldt, filólogo e estadista alemão, viajou pela América e pela Ásia. Em suas viagens, a princípio foi impedido de entrar no Brasil pelo príncipe-regente, “por parecer suspeita a viagem”.

Os Bompland instalaram-se no dia seguinte em boa casa pelos lados da Tijuca. O cientista fez várias excursões a fim de pesquisar os mosquitos tropicais, todas muito demoradas. (p.117)

A filantropia para com o desenvolvimento da “ciência”, se origina de motivações mais “profundas”, que comprovam a “teoria médica” desenvolvida por Gomes da Silva, alegorizada no texto: D. Pedro I é “dominado” por mulheres que se aproveitam sabiamente de seu lendário fascínio para com o sexo frágil.

O Primeiro Império brasileiro deve sua fragilidade, então, à vida amorosa de D. Pedro. Os aspectos “burlescos” da estória” se inserem na história, ironizando os fatos históricos narrados.

Os sentidos da história se entremeiam aos signos da personagem. A história “carnavalizada” é investida pelo baixo corporal: o Imperador D. Pedro era um homem de caráter sangüíneo, que dedicou a maior parte de sua vida a namoricos e transgressões dos referendos morais da corte, contando, para isso, com o auxílio de pequenos e grandes chalaças que constituíram a base do estado absolutista no Primeiro Império.

Nas memórias de Gomes da Silva, a história oficial é contravencionada também na deslocação de datas. A convocação da constituição brasileira, antecede historicamente o “grito do Ipiranga”<sup>88</sup>.

<sup>88</sup> A assembléia constituinte é convocada em junho de 1822 e o grito do Ipiranga em setembro de 1822.



No romance, a convocação ocorre após a independência, seguindo a ordem do verossímil que procura elucidar na interioridade do discurso os sentidos múltiplos da história carnavalizada pelo anti-herói, transformando o que é parte do “imaginário nacional” como elemento fundador da brasilidade.

Sua “escalada” social é vertiginosa e corresponde às suas artimanhas em busca do poder, passagem do ser para o parecer. Gomes, criado do paço é promovido a secretário particular de D. Pedro I. Em seguida é eleito tenente de guarda no capítulo em “Que trata da Mui Justa Dissolução da Primeira Assembléia Constituinte Brasileira, Onde o Destemido Tenente Gomes da Silva Ganhou a Medalha da Cruz e da Espada”.(p. 119)

Reportando à história, Gomes argumenta e explica as dificuldades que D. Pedro I encontra na direção da nação recém-nascida:

Como é do conhecimento do ilustre leitor, nosso século tem sido palco de tumultos e revoluções impensáveis há cinquenta anos. Reis são decapitados, inventam-se máquinas e colônias se libertam para desespero dos cartógrafos e estudiosos da arte política. No caso das colônias americanas, um dos principais obstáculos enfrentados pelos novos governos foi, e ainda tem sido, o da animosidade reinante entre os naturais da terra e os metropolitanos, isto porque, enquanto durou a dominação, esses trataram os nativos com aspereza. Assim, nos primeiros anos de vida das jovens nações, velhos ódios vieram à tona e muitas refregas ocorreram nas ruas.

Desgraçadamente, esse também foi o espírito reinante durante as reuniões da Assembléia Constituinte brasileira. Aos gritos de “morte aos



pés-de-chumbo” os ingratos queriam expulsar os europeus do Brasil, alegando que esses não passavam de ladrões a explorar o povo. Mais, queriam dar-se excessivos poderes, fazendo do Príncipe D. Pedro um títere, um soberano decorativo, tirando dele todas as prerrogativas que lhe seriam inerentes numa monarquia constitucional. (120)

Na matéria histórica (em seu conteúdo temático) a polêmica entre absolutistas e liberais é gerada por uma pequena classe de proprietários que pretendem manter o monopólio do poderio econômico a salvo do subjulgo português:

Os componentes da Constituinte brasileira eram magistrados sexagenários, altas dignidades da igreja e proprietários de pequenas fortunas. Contudo, apenas os três irmãos Andrada tinham algum nascimento; o restante mal conseguia ler hinários e livros-caixas. Assim eram eles, com sua habilidade declamatória, os timoneiros da Constituinte. (p. 121)

Na continuidade da história, Gomes é o progenitor da primeira Constituição brasileira ao escrever, a pedido de D. Pedro I, a nova carta constitucional. Ao Imperador cabe o poder moderador e ao Chalaça o posto de oficial da Secretaria dos Negócios do Império:

Essa gratificação, somada ao meu soldo de capitão da Guarda de honra e o de criado efetivo do paço, deu-me com que viver mais folgadoamente e, mesmo tendo muitas dores na mão direita, pude enfim levar uma vida mais condigna à minha natureza. (p.128)

Nessa disposição dos fatos históricos, a história do Brasil no Primeiro Império é delineada: os periódicos atacam frontalmente o Imperador e são tratados a “roda-de-pau”<sup>89</sup>. O Brasil perde a província Cisplatina. Barbacena (Caldeira Brant) “trama” a expulsão do Chalaça do país acusando-o de formar um “gabinete secreto” absolutista.

Barbacena, como ocorre com seu inimigo português Caetano Gamito, é derrotado por Gomes que denuncia sua dissipação do dinheiro público na Inglaterra. Em abril de 1831, D. Pedro I abdica em favor de seu filho Pedro II, acossado pela imprensa e pela população.

Em paralelo, no diário, a ópera bufa se concretiza. D. Pedro I vence o irmão D. Miguel e retoma o trono português, entretanto, descontenta a maior parte da população ao dar ao irmão o armistício. O coroamento-destronamento do rei recria a duplicidade textual relativizando as hierarquias. A história do Brasil e de Portugal são “encilhadas” pela cosmovisão carnavalesca:

um ritual ambivalente, biúnivoco, que expressa a inevitabilidade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição hierárquica.<sup>90</sup>

<sup>89</sup> O jornalista Líbero Badaró é assassinado, por essa época, em São Paulo.

<sup>90</sup> BAKHTIN, M. *Op., cit.*, 1981, p. 107.

O destronamento de D. Pedro I em praça pública ocorre em dois momentos: No Brasil, quando é levado a renunciar em favor de seu filho. Em Portugal, após vencer os miguelistas.

A morte de D. Pedro I, em Portugal, concretiza a carnavalização da história. Gomes da Silva, herói às avessas da história, o contra-herói por essência, conclui suas *Galantes memórias e admiráveis aventuras* tornando-se ele mesmo o coroado. Coroação bufa e núcleo de sua cosmovisão carnavalesca.

Quatro cartas, inseridas pelo “transcritor” da estória-história, formam o *gran finale*: o Marquês de Barbacena contrai lepra e o Chalaça lhe envia uma carta irônica narrando seus sucessos e desejando-lhe não apenas “saúde”, mas uma “boa vida”. Caetano Gamito é enviado para a África conforme desejava fazer com Gomes da Silva após casar-se com D. Amélia. João Carlota escreve contando que comprou uma “fazendinha” e que Calimério, o cocheiro de Gomes casou-se com Inês, criada do Rocha. João da Rocha é nomeado Assessor Especial para Assuntos Protocolares e Cerimoniais.

## 1.2. A poética discursiva

Para Bakhtin, o romance é um discurso poético que, efetivamente, não cabe na concepção atual de discurso poético<sup>91</sup>. Esta concepção do romance como um discurso literário diverso do poético, leva-o a propor uma nova estilística do romance, retirando da narrativa romanesca características únicas

<sup>91</sup> BAKHTIN, M. *Questões de estética*. São Paulo: UNESP, 1990. p. 80.



que a definem como pluriestilística, plurivocal, plurilíngüe: “1) A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes); 2) A estilização de diversas formas de narrativa tradicional oral; 3) Estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.); 4) Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares; 5) Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados”<sup>92</sup>.

Margeando esta concepção de prosa romanesca definida por Bakhtin, verificamos no romance picaresco e satírico de Torero, composições diversas de narrativas, produzidas por sua estrutura “plurivocal” (memória, diário e epístola), que organiza manifestações discursivas pertencentes a outras esferas de conhecimento: filosóficas, científicas, retóricas, historicamente pré-configuradas pelo universo social e cultural.

Em *Galantes memórias*, literatura e história se bifurcam e se dizem: discursos fronteiriços desvelados nas relações ex-cêntricas que a narrativa paradoxalmente referenda em sua interioridade.

A representação do real é recriada pelo fato de termos personagens e história fictícia já “preenchidas” por uma referencialidade externa simbolicamente configurativa do real histórico mas, na obra de Torero, esta representação do real é desreferencializada: é uma representação de uma representação, espelho da linguagem que translada parodicamente o discurso

<sup>92</sup> *Idem.*, *ibid.*

de outrem (histórico, filosófico, oral, científico) para a esfera da estética literária.

Os fatos a que se referem o autor são “reconhecidos” por serem parte de um ideário e de um “imaginário” preexistentes. Entretanto, a recriação desses “fatos”, do referencial postulado, é rarefeito pela “construção” que o imaginário (a ficção) realiza. Esse processo de articulação e tradução do real realizado por intermédio da paródia intertextual, faz com que a narrativa absolva, dialogicamente, textos e gêneros oriundos tanto da literatura como da historiografia.

O preenchimento da série pura não cabe somente ao discurso historiográfico. A metaficção historiográfica também visa o preenchimento dos espaços recondicionados da história, mas reconhecendo que o real, na representação narrativa, é sempre, mesmo no discurso histórico, construção textual. Com isso, desarticula-se a pretensão de historiadores e romancistas de captarem o real por meio da linguagem.

Mais do que protótipo estereotipado da narrativa picaresca espanhola, o romance de Torero fundamenta-se na nova realidade nacional, que não se ilude afirmando-se nacionalista, mas se preocupa com a realização de uma integralização inter-relacional com o mundo.

A escolha de um anti-herói, de origem portuguesa, assim como do gênero picaresco para narrar a história do Brasil do Primeiro Império, já é uma configuração do que tem sido a história e a literatura nacional, sob todos



os aspectos influenciada por valores “estrangeiros” que são deglutidos e transformados, antropofagicamente, por nossa cultura. Já que em *Galantes memórias* têm-se uma relação dialógica entre textos (o pícaro espanhol e o malandro nacional) que culminam numa paródia alegorizante da história do Brasil.

Na tradição literária brasileira, Machado de Assis foi o implantador das primeiras idéias modernistas de cunho nacional, ao anunciar, ainda no século XIX, “correntes de pensamento e tendências que viriam a ser plenamente desenvolvidas no século XX, com o ceticismo e o distanciamento irônico que as caracterizam”<sup>93</sup>.

Torero, adotando o ponto de vista de um narrador neopícaro ou malandro, retoma as idéias de Machado, ampliando em seu romance “o espaço reservado à ironia para que ela, (a história), possa conviver com uma certa medida de ceticismo”<sup>94</sup>.

Este ceticismo é fortalecido pela linguagem irônica empregada por Torero, que intertextualiza seu romance com subgêneros narrativos oriundos da sátira menipéia e da picaresca espanhola.

Temos, portanto, no romance de Torero, exatamente a escritura contravencional da história inserida na “estória”. Ao expor as contravenções da “estória”, num constante privilegiar do “discurso” metanarrativo, que se

<sup>93</sup> REGO, E. S. *O calundu e a panacéia. Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989. p. 153.

<sup>94</sup> RIEDEL, D. C. (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Colóquio UERJ Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 109.



aponta com o próprio dedo, o Chalaça alegoriza a representação da história e dá-lhe uma “inteligibilidade”, à semelhança do que pretende o novo discurso historiográfico, postulando uma crítica sócio-histórica da história do Brasil, e denunciando, alegoricamente, os estadistas nacionais, verdadeiros anti-heróis “fingidos”, à semelhança do anti-herói picaresco.

Histórico e ficcional se integram, tensivamente, na urdidura do enredo. Segue-se, na construção da trama histórica, uma trama paralela, realizada pelas peripécias do narrador.

Forma e conteúdo são tensionadas pela narrativa. Fluxo dialético entre a história e a estória. A paródia retórica da história não é um mero ornamento para o enredo, mas parte integrante da tessitura narrativa irônica, ambivalente, provocativa. Construção em mosaico que forma o bailado tensivo entre a linguagem e o real que a ficção, ao traduzir, configura e recria.

As conjugações da “verdade”, constituídas pelo discurso, são modalizadas. Do lugar da história, passa-se para quem conta esta história e sob que ponto de vista. A ironia do narrador junta-se à estrutura plurivocal do romance (organiza discursos diversos em sua interioridade: memória, diário, epístola, aforismos, digressões, filosofias) para provocar a desfocalização do narrado sob o ponto de vista unificador e dar-lhe o aspecto plurissignificativo e polissêmico que favorece a visão dialética e plural da história.

## CONCLUSÃO

## CONCLUSÃO

Na introdução a este trabalho dissemos ser nossa intenção muito mais percorrer os caminhos árduos da perquirição do problema que envolve as relações de fronteiras entre a literatura e a história do que apontar para respostas definitivas.

A oscilação que o trabalho entre limites discursivos possui, não nos permite realmente extrair conclusões imbuídas de certezas. Não, nosso percurso foi outro: averiguar e perscrutar estas relações mantendo como parâmetro o pêndulo da dúvida.

A princípio percebemos que há um elo em comum entre o romance e a historiografia: a narrativa. Esta percepção que parece bastante óbvia, nos levou a propor uma relação de homologia entre o discurso do romancista e do historiador.

Esta relação homóloga se tornou mais clara no decorrer do trabalho. Historicamente determinada, as diferenças entre ambos os discursos passam por várias etapas.

Na primeira, historiografia e ficção não se diferenciam. Época áurea do entrecruzamento discursivo. Como vimos em nossa epígrafe retirada do texto *Metamorfoses*, escrito pelo poeta Leminski, o historiador buscava “entre miríades de povos, uma fábula que como o imã fosse o centro e a raiz de



todas”. Mas as fábulas, nos alerta o texto, não tem centro, elas se autoproliferam se alimentando de seus mitos.

Em busca deste centro, talvez, o historiador purga o mito da história, adquire métodos próprios de investigação do passado e busca a “verdade” e o conhecimento exato dos fatos. Esta primeira concepção de ciência histórica permanece durante muito tempo inalterada.

Por volta de 1929, surge na França um grupo de historiadores que formam uma escola. São os historiadores da história nova. Neste momento a história nova nega a narratividade como forma de expressão histórica. Esses historiadores não pretendem dramatizar ou teatralizar o real, mas sim analisá-lo segundo métodos científicos e probatórios. Os *Annales*, como se denominavam os seguidores da história nova, refutam a narrativa na escrita da história, e principalmente, se voltam contra a história política, que representa os “acontecimentos conforme eles ocorreram”.

Contraditoriamente, e como reação ao eclipse da narrativa na escrita da história, é este mesmo refutamento da narrativa que provoca a polêmica sobre os limites e intersecções da narrativa histórica e literária.

Os historiadores contemporâneos, sucessores dos *Annales*, descobrem que além de analisar os acontecimentos do passado, a história também configura, por meio da ficção, o imaginário simbólico social. Mas esta representação parte, apenas, de um real pré-configurado, pois não cabe à linguagem captar o real, e sim traduzi-lo.

Esta problemática, que pertence à esfera da epistemologia do conhecimento, vem sendo redefinida e muito polemizada no interior de algumas narrativas pós-modernas. Dentre elas podemos destacar a metaficção historiográfica.

A metaficção, como forma de narrativa, nos coloca justamente entre os limites discursivos da literatura e da história, devido às relações “fronteiriças” que se verifica nessas narrativas, como exemplificou a análise que fizemos do romance de José Roberto Torero, *Galantes memórias*.

A relação que estabelecemos entre as “fronteiras discursivas”, termo que vem sendo muito utilizado na linha de pesquisa que interrelaciona a literatura com a história, não significa que o discurso da história é semelhante ao do discurso narrativo, mas sim que há pontos de contato entre um e outro.

O romancista e o historiador, ao escreverem estórias e histórias, se deparam com problemáticas semelhantes: selecionam fatos, fazem recortes do real, modelam e recriam personagens, temporalizam a narrativa, intertextualizam com outras obras, pluralizam “verdades”, e partem de um ponto de vista subjetivado.

Mas acima de tudo historiadores e romancistas compartilham o caráter ficcional da configuração narrativa, o que não significa, como comprovou Paul Ricoeur, que a história se dilui na literatura e vice-versa. Compartilhar não significa semanticamente diluir. O próprio conceito de “ficção” deve ser redefinido diante dessas questões. Ficção, como nos mostra o ensaísta Pedro

Barbosa, não significa mentira ou contraverdade. Nem muito menos fingir: ficção é “a reconstituição signica de um evento (real ou fictício)”<sup>95</sup>.

Assim, a ficção como sinônimo de literatura é desmantelada no interior dessas narrativas, e os conceitos de veracidade e verossimilhança também são questionados. Afinal, é verossímil ou “verdadeiro” o diário de Gomes da Silva?

Até que ponto suas memórias são uma construção textual elaborada pelo autor? As memórias foram mesmo encontradas em um velho baú? Quem garante a veracidade do narrado?

Reconhecemos a história que lemos como memória fundadora de nossa identidade cultural, porque o “sentido” da história que lemos não é apenas anedótico e risível, ele é parte de nosso ideário. Nossos “Chalaças” partem do passado e se reencontram no tempo presente que vivemos. Ele, o Chalaça, é o próprio engodo da história transpassada pela sutil ironia do narrador-personagem.

Como observa Bakhtin, a poética do romance elabora em sua interioridade discursos retirados de outras esferas do conhecimento. Este procedimento fica bem exposto na obra de Torero.

---

<sup>95</sup> BARBOSA, P. *Op.*, cit. p. 37.



O discurso da história, da filosofia, assim como o científico, são deliberadamente parodiados e carnavalizados no intertexto, nas entrelinhas que alinhavam a narrativa.

Desta forma, como nos lembra Hutcheon, os signos da história se presentificam pelo textual. Conhecemos o passado por meio de seus vestígios: os documentos e monumentos da história, assim como os personagens, são partes do real que recriamos pelo textual.

Com isso a história deixa de existir? Não, não estamos preconizando o fim da história. Ao contrário, ela se torna mais profícua e grandiosa e mais “verdadeira”, justamente por se propor a ser uma história no plural, sujeita a revisões e reconsiderações que, se desmitificam seu ideal de “verdade” e relato do acontecido, pelo menos faz do seu olhar sobre o mundo, um olhar plural que procura, no centro de sua estrutura, as margens.

Partindo dessas considerações, ainda em gerúndio, o questionamento que se abre, ao colocarmos em uníssono romance e historiografia metaficcional, problematiza tanto o universo da tradição literária como o histórico, ao descentralizar o centro, compreendido como as instituições, as hierarquias, o canonizado e preestabelecido, para de “dentro” desconstruí-lo criticamente, concorde com a proposta de descentralização do “logos” feita por Derrida. Leitura descentralizada do mundo, que prioriza as bordas para elaborar o caleidoscópio giratório do texto sobre o texto vivo.



## BIBLIOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA

### Obra do autor

TORERO, J. R. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o chalaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

TORERO, J. R.; PIMENTA, M. A. *Terra papagalli*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

### Obras sobre o autor

ALCAZAR, J. E. O amigo indiscreto do imperador. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. [S.D.].

COUTO, J. G. Livro satiriza bastidores do império. *Folha de São Paulo*, 14 de maio de 1994. *Ilustrada*, quinto caderno, p. 1.

\_\_\_\_\_. Autor de **O Chalaça** é cineasta premiado. *Folha de São Paulo*, 14 de maio de 1994. *Ilustrada*, quinto caderno, p. 3.

LIMA, J. G. de. Ele era amigo do rei: no irresistível *O Chalaça*, o estreante José Roberto Torero ressuscita o gênero "romance picaresco". *Veja*, São Paulo, v. 27, n. 21, p. 98-99, 25 de maio de 1994.

MILTON, H. C. O novo romance histórico brasileiro: *O chalaça* de José Roberto Torero. In: BESSA, P. P. (Org.). *Riqueza cultural Ibero-americana*. Belo Horizonte: UEMG, 1996.

### Literatura

ARROJO, R. *O signo desconstruído. (aplicações para a tradução, a leitura e o ensino)*. Campinas: Pontes, 1992.

ASSIS, M. *Obra completa*, (Volume 3). Rio de Janeiro: Aguillar, 1994.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*, (volume I). Rio de Janeiro: aguillar, 1971.



AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva/USP, 1971.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972. (communication n° 8, Paris: Seuil, 1966).

\_\_\_\_\_. *Literatura e semiologia*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

\_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARBOSA, J. A. *A leitura do intervalo. Ensaio de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

\_\_\_\_\_. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARBOSA, P. *Metamorfoses do real: arte, imaginário e conhecimento estético*. Porto: Afrontamento, 1995.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

CÂNDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Nacional, 1980.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CHANDLER, F. W. *La novela picaresca en España*. Trad. do inglês por P. A. Martín Robles. Madrid: La España Moderna [s.d.]

- DAL FARRA, M. L. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/Edusp, 1989.
- \_\_\_\_\_. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- FILHO, A. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- GONÇALVES, A. *Transição & permanência. Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Laokoon revisitado. Relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- HUTCHEON, L. *A poética do pós-moderno*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- GONZÁLEZ, M. M. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- JAKOBSON, R. Linguística e poética. In \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, [S.D.].
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LEMINSKI, P. *Metamorfoses: uma viagem pelo imaginário Grego*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- LIMA, L. C. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.



- \_\_\_\_\_. *O controle do imaginário. Razão e imaginação no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LYOTARD, J. F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- LOPES, E. *A palavra e os dias. Ensaio sobre a teoria e a prática da literatura*. São Paulo: UNESP/UNICAMP, 1993.
- LUKÁCS, G. *Problemi di teoria del romanzo, metodologia letteraria e dialética*: Einaudi, 1976.
- LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.
- MENDILOW, A. A. *O Tempo e o Romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MUIR, E. A. *Estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1970.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PRAT, A. V. *Estudio preliminar, la novela picaresca*. Madrid: Aguilar, 1942.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- PROUST, M. *O tempo redescoberto: em busca do tempo perdido*. São Paulo: Globo, 1990.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- REGO, E. S. *O calundu e a panacéia. Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- RIEDEL, D. C. (Org). *Narrativa: ficção e história.. Colóquio UERJ* Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- RICOUER, P. *Tempo e narrativa*. (Tomo I e II). Campinas: Papirus, 1994.
- ROSA, G. R. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Olympio, 1969.



ROSENFELD, A. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSSON GUYON, F. V. et al. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1977.

SEGOLIN, F. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez de Moraes, 1978.

SACKS, S. *Da metáfora*. São Paulo: Pontes, 1992.

SCHLOLES, R., KELLOG, R. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

TACCA, O. *As vozes do romance*. Madrid: Gredos, 1988.

### História e Historiografia

BURKE, P. (Org). *A escrita da história*. Novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

\_\_\_\_\_. *A escola dos annales, 1929-1989: a revolução francesa da historiografia*. São Paulo: UNESP, 1991.

CERTEAU, M. de. *A escrita da história*. Trad. de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DUBY, Et al. *História e nova história*. Lisboa: Teorema, 1980.

FERREIRA, A. C. *Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*. São Paulo: UNESP, 1996.

FERRO, M. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FREITAS, M. de. *Licenciatura e história*. O romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986.

- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- HUNT, L. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- NOVAES, A. (Org). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- LAPA, J. R. do A. *Historiografia brasileira contemporânea. A história em questão*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 1981.
- LE GOFF, J. *A história nova..* São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_ e PIERRE, N. *História: novos problemas*. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- \_\_\_ *História: novos objetos*. Tradução de Teresina Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- \_\_\_ et al. *A nova história*. Trad. Ana Maria Bessa. Lisboa: Edições 70, 1970.
- \_\_\_ *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 1990.
- LIMA, L. C. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- MONTEIRO, H. M. *Brasil império*. São Paulo: Ática, 1986.
- RANCIÈRE, J. *Os nomes da história: um ensaio de poética do saber*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.
- SCCHAFF, A. *História e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- WHITE, H. *Meta-história*. São Paulo: Edusp, 1992.
- \_\_\_ *Trópicos do discurso*. Ensaio sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.



## Obras gerais

ADORNO, F.W. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1990.

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BORNEUF, R., QUELET, R. *O universo do romance*. Coimbra: Almedinha, 1976.

\_\_\_ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

COLLINGWOOD, R. G. *A idéia de história*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

CHALHUB, S.(Org). *Pós-moderno & semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. Trad. de Walter H. Green. São Paulo: Mestre Jou, 1980, 2v.

LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença [s.d.].

\_\_\_ . *Ensaíios sobre literatura*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1968.

MEYERHOFF, H. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.



ORLANDI, E. P. (Org.). *Discurso fundador (a formação do país e a construção da identidade nacional)*. Campinas: Pontes, 1993.

SCHULER, D. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, B. N. da (Org.). *Teoria da história*. São Paulo: Cultrix, 1976.

VIEIRA, M. do P. de A., PEIXOTO, M. R. C., KHOURY, Yara M. Aun. *A pesquisa em história*. São Paulo: Ática, 1989.



