



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Marta Roque Branco

Ficção e História:

aporias, gênero e vestígios em um romance periférico

São José do Rio Preto
2018

Marta Roque Branco

Ficção e História:

aporias, gênero e vestígios em um romance periférico

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva

São José do Rio Preto
2018

Branco, Marta Roque.

Ficção e história: aporias, gênero e vestígios em um romance periférico / Marta Roque Branco. – São José do Rio Preto, 2018
282 f.

Orientador: Antônio Manoel dos Santos Silva

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio
Preto

1. Literatura e história. 2. Ficção histórica. 3. Vaz de Mello,
Alice – Crítica e interpretação – A dama da morte. I. Título.

CDU – B869:93

Marta Roque Branco

Ficção e História:

aporias, gênero e vestígios em um romance periférico

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Claudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Altamir Botoso
UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Ravel Giordano Paz
UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

São José do Rio Preto
07 de dezembro de 2018

RESUMO

Esta tese de Doutorado investiga as complexas relações entre os discursos histórico e literário; as diferentes concepções do gênero “Romance Histórico”; e a existência de produções literárias mais recentes que penetram as fronteiras da Literatura com a História, sejam as que melhor se identificam com as denominações clássicas de Lukács, ou as que ganham outras configurações e se constituem como novas variantes do gênero. Das relações discursivas da literatura com a história, a fonte principal de reflexão são os estudos de Ricoeur em *Tempo e Narrativa* (2010), e de Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (2006). Quanto às concepções de romance histórico, o percurso de investigação se inicia com Lukács (2011), passa por Frederic Jameson (2007), Linda Hutcheon (1991) e se encerra com algumas discussões atuais que trazem para o centro do debate as recorrências e transformações por que passou o romance histórico. Esses pensadores norteiam as análises dos romances, sejam as mais sucintas que aparecem no final do segundo capítulo, ou o estudo mais detalhado sobre *A Dama da Morte* (1968) de Alice Vaz de Mello. Os objetivos dessa investigação são discutir a relação entre história e literatura, destacando suas diferenças, semelhanças, entrecruzamentos e aporias a partir dos apontamentos feitos por Ricoeur; examinar a validade da teoria lukacsiana sobre o romance histórico; investigar sobre novas possíveis variantes do gênero; e verificar no romance periférico *A Dama da Morte* os vestígios da história, testando a validade de um possível gênero.

Palavras-chave: História e Ficção: fronteiras. Romance histórico. Vestígios. *A Dama da Morte*. Consciência real e consciência possível.

ABSTRACT

This Dissertation approaches the complex relationship between historical and literary discourses; the different notions of the genre 'Historical Novel'; and the existence of more recent literary productions that penetrate the borders between Literature and History. These recent literary productions focus on those that better identify with the classical denomination as specified by Lukács compared with those that present other perspectives and are thus new versions of the genre. Main sources of reflection upon the discursive relations between literature and history include Time and Narrative (2010) by Paul Ricoeur, and Literatura e Sociedade (1965) [Literature and Society], by Antonio Candido. As far as the notions of historical novel are concerned, this research starts by focusing on Lukács (2011), and proceeds through Fredric Jameson (2007) and Linda Hutcheon (1991), finishing with current discussions that bring the recurrences and transformations of the historical novel over time to the center of the debate. Texts by these theorists are used to discuss the novels that appear at the end of the second chapter, or in the analysis of the book A Dama da Morte (1968) [The Lady of Death], by Alice Vaz de Mello. The objectives of this investigation are to discuss the relationship between literature and history, highlighting their differences, similarities, cross-links and aphorias related to observations made by Ricoeur; examine the validity of the theory proposed by Lukács about the historical novel; address new possibilities to this genre; and verify the traces of history in the peripheral novel A Dama da Morte in order to test the validity of a new possible genre.

Keywords: History and Fiction: Borders. Historical novel. Traces. A Dama da Morte [The Lady of Death]. Real and possible consciousness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1 LITERATURA E HISTÓRIA: FRONTEIRAS	17
1.1 Ricoeur e a configuração do tempo nas narrativas histórica e ficcional: especificidades e entrecruzamentos	18
1.1.1 Santo Agostinho e suas aporias sobre o tempo	19
1.1.2 Aristóteles e o tecer da intriga	22
1.1.3 Articulação compreensiva do tempo: os três níveis da <i>mímesis</i>	24
1.1.4 A História e a Narrativa: afastamento e retorno	29
1.1.5 Modelos nomológicos e teses narrativistas: uma dialética possível	35
1.1.6 Aporias da temporalidade: Aristóteles, Agostinho, Husserl, Kant e Heidegger	42
1.1.7 Referência cruzada da história e da ficção: recursos de criação	54
1.1.7.1 Especificidades das narrativas histórica e ficcional	55
1.1.7.2 Convergências entre ficção e história: significância e representância	59
1.1.7.3 O entrecruzamento da história e da ficção	65
1.1.7.4 É possível “pensar” a história e o tempo da história?	68
1.1.8 Algumas considerações de Ricoeur	71
1.2 História e ficção: particularidades e semelhanças – discussões de simpósio.....	79
1.3 A Literatura e o seu contexto de produção – Antonio Candido.....	91
2 ROMANCE HISTÓRICO: O ENTRELUGAR DA FICÇÃO E DA REALIDADE	97
2.1 Sobre o Romance Histórico	99
2.1.1 Definições clássicas: Lukács e <i>O Romance Histórico</i>	99
2.1.2 <i>O Romance Histórico ainda é possível?</i> : Jameson e a reinvenção do gênero	114
2.1.3 Poética do Pós-modernismo: a “metaficção historiográfica”	118
2.1.4 Romance Histórico: recorrências e transformações	126
2.2 O Romance Histórico na Literatura brasileira	135
2.2.1 A Literatura brasileira e sua influência no cenário histórico do Brasil	136
2.2.2 José Antônio Pereira Ribeiro e seu panorama do Romance Histórico brasileiro	142
2.2.3 Outros Romances Históricos brasileiros	145
3 OS VESTÍGIOS DA HISTÓRIA EM A DAMA DA MORTE	185

3.1 Literatura e História em Vaz de Mello	191
3.2 Construção da intriga: a configuração do tempo vivido	195
3.3 A (dê)sconstrução do tempo e do espaço em <i>A Dama da Morte</i>	198
3.3.1 Os fatos em <i>A Dama da Morte</i>	198
3.3.2 Os fatos na História	207
3.3.3 Superposição de tempo e espaço em <i>A Dama da Morte</i>	216
3.4 Consciência real e consciência possível	219
3.4.1 A estrutura folhetinesca em <i>A Dama da Morte</i>	220
3.4.2 A trajetória controversa de Catarina: a heroína problemática	222
3.4.3 Ética e estética em <i>A Dama da Morte</i>	230
3.4.4 Maona e Catarina: a convivência de dois extremos	232
CONSIDERAÇÕES FINAIS	239
REFERÊNCIAS.....	254
OBRAS LITERÁRIAS	261
ANEXOS	263

INTRODUÇÃO

Tão antigos quão variados são os vínculos entre Literatura e História. Já na sua *Poética*, Aristóteles tecia considerações acerca dos papéis do historiador – responsável por contar o que realmente aconteceu – e do poeta – incumbido de narrar o que poderia ter acontecido. Desde então, muitos estudiosos se propuseram a refletir sobre tal relação, tornando-a amplamente diversificada, sem, contudo, diluir a dicotomia aristotélica. Os conceitos definidos pelo filósofo grego perduraram ao longo dos séculos e recebem, apenas na segunda metade do século XX, uma mudança significativa, tornando a História mais próxima da Literatura. A crise pela qual passou a ciência histórica, questionada em seu método de reconstituição do passado, foi um dos principais motivos dessa mudança.

Dos autores que se dedicaram à complexidade dos vínculos entre os discursos histórico e ficcional, está Paul Ricoeur com sua trilogia *Tempo e Narrativa*, uma espécie de tratado hermenêutico que explica tais vínculos, mais especificamente as relações entre tempo e narrativa, pois é na representação do tempo pela narrativa que, segundo Ricoeur, História e Literatura se tocam e se cruzam.

Fonte de inspiração para uns e de crítica para outros, *Tempo e Narrativa* discorre sobre a construção das narrativas histórica e ficcional, realçando a proximidade entre suas temporalidades. Neste livro, Ricoeur reduz a distância das perspectivas ontológicas dos dois discursos e coloca história e ficção lado a lado. Expressões como “ficcionalização da história” e “historicização da literatura” surgem como forma de ilustrar o entrecruzamento das duas modalidades narrativas.

Não é unânime, no entanto, entre os estudiosos do assunto, essa ênfase nas semelhanças. Muitos autores priorizam suas divergências e distanciam suas formas de manifestação. Um exemplo são os posicionamentos apresentados em *Teoria da Literatura e Metodologia dos Estudos Literários*, por René Wellek e Austin Warren. Diferença é o termo que marca seus apontamentos desde o início do livro. Citando a obra *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, de Wilhelm Dilthey (1883), os autores começam diferenciando os métodos das ciências naturais e da história: “O cientista, argumentou Dilthey, dá conta de um evento em termos dos seus antecedentes causais, ao passo que o historiador tenta compreender o seu significado” (p. 6). Este

e outros autores são citados para estabelecer as especificidades da história e diferenciá-la dos demais campos discursivos. Sobre os terrenos fronteiriços entre os estudos de história e literatura, assim os autores se posicionam:

O estudo de tudo o que está ligado à história da civilização expulsa, na verdade, os estudos literários. Todas as distinções caem; critérios alheios são introduzidos na literatura e, por consequência, a literatura será julgada apenas na medida em que oferecer resultados para esta ou aquela disciplina adjacente. A identificação de literatura e história da civilização é uma negação do campo específico e dos métodos específicos dos estudos literários. (Wellek & Warren, 2003, p. 12).

Em contraste com as especificidades da história, Wellek e Warren apontam, no segundo capítulo do livro, algumas peculiaridades da literatura que as distanciam: a literatura está longe de ser meramente referencial; é expressiva; comunica a postura do escritor; influencia a postura do leitor; persuade; modifica; enfatiza o signo e o simbolismo sonoro da palavra; utiliza-se de métrica, aliteração e padrões sonoros; a função estética é dominante; ausência de propósito prático; ficcionalidade.

Para estes, até mesmo no romance histórico as divergências prevalecem: “Há uma diferença central e importante entre um enunciado, mesmo em um romance histórico, que parece comunicar “informação” a respeito de acontecimentos concretos, e a mesma informação, surgindo em um livro de história ou sociologia” (p. 18). Dessas diferenças destaca que o personagem do romance não tem passado nem futuro, é feito pelo autor; o tempo e o espaço não são o da vida real, são construídos segundo “certas convenções artísticas”.

A partir desses apontamentos, vemos que Wellek e Warren apresentam ideias diversas das de Ricoeur no que diz respeito às relações entre literatura e história. Ricoeur não defende propostas que confundem as duas narrativas. Para ele, a modalidade histórica apresenta singularidades, como veremos mais adiante, mas também não rejeita a proximidade da história com a narrativa, e consequentemente com a ficção. Em sua concepção, há uma interpenetração entre elas.

Dos dois pontos de vista, é Ricoeur quem norteará o estudo de tais relações nos romances que apresentaremos no segundo capítulo desta tese, e na análise do

livro *A Dama da Morte*, de Alice Vaz de Mello¹, presente no terceiro capítulo. A escolha deve-se à complexidade e abrangência de seus apontamentos e por dar maior suporte às análises, especialmente quando Ricoeur trata da questão dos vestígios. Mas os dois primeiros também auxiliarão no destaque de alguns pontos estruturais da narrativa de Mello.

A inclinação para a obra de Ricoeur neste estudo torna necessária uma observação mais aproximada de suas ideias. Percorreremos com Ricoeur, então, os caminhos que orientaram sua tese principal: a de que o tempo se torna humano pela narrativa, da mesma forma que a narrativa ganha sentido ao delinear as características da experiência temporal. É nesse ato de configuração do tempo pela narrativa que se dá a referência cruzada entre história e ficção.

Essa incursão pelos escritos de *Tempo e Narrativa* aparecerá no primeiro capítulo desta tese, momento em que explicitaremos alguns (visto que a obra é extensa e complexa) dos conceitos formulados por Ricoeur, tais como: *mímesis* I, referente à prefiguração do campo narrado; *mímesis* II, à configuração textual; *mímesis* III, à refiguração pela recepção; referências cruzadas entre historiografia e narrativa de ficção: a historiografia empresta da ficção a reconstrução do passado pela imaginação, já que este está presente apenas nos “vestígios”, enquanto a ficção toma como empréstimo da historiografia uma parte de seu distanciamento referencial. Daí surgem as expressões “ficcionalização da história”, que verifica o

¹ A autora Alice Vaz de Mello nasceu na década de 1930 e viveu na região de Ivinhema por volta dos anos de 1960, primeiro no distrito de Amandina, e mais tarde no centro da cidade, atuando como professora de séries iniciais. Dentre suas produções literárias estão o romance *A Dama da Morte* (1968) e *O enterro* (texto inédito). Mello também participou como colunista na seção “Umas e Outras”, do jornal *O Grito* entre os anos de 1970 e 1971. Escreveu ainda poesias, contos e textos com aspectos de diário (todos inéditos). Muito de suas produções, no entanto, se perdeu ao longo do tempo.

De sua fortuna crítica, há duas dissertações de Mestrado defendidas na UFGD: uma com o título *Alice Vaz de Melo, A Dama da Morte e as configurações literárias no Vale do Ivinhema*, de Leonimar Bacchiegas (2013), e *Alice Vaz de Melo e o Memorialismo em Ivinhema: Umas e Outras sobre a cidade menina, de minha autoria*. Esta última foi publicada em livro pela Editora Appris, em 2018 com o título *Intersecções Discursivas em Alice Vaz de Melo: literatura, história e memória*; e traz nos anexos as crônicas de Mello e dois textos com aspectos de diário intitulados “Decisão” (Ivinhema: 1962) e “Em busca da mais gelada” (Ivinhema: 1962). Ainda de minha autoria há os artigos “Literatura Íntima: que mistérios têm o diário de Alice” (Revista Entrelaces, v.2, n. 9, jan.-jun. 2017); “A Estrutura do “Desejo Triangular” em *A Dama da Morte*”, no livro *Práticas de Língua, Linguagem e Literatura* (2017); e “O Narrador das Crônicas de Alice Vaz de Melo: entre o clássico e o moderno”, no livro *Estudos de Língua e Linguagem: das teorias às vivências* (2018). Em todos esses textos, o nome da autora, “Mello”, está grafado como “Melo”, porque na publicação do livro *A Dama da Morte* pela extinta Editora Monterrey aparece escrito das duas formas. Documentos encontrados recentemente mostram que a forma correta é “Mello”.

papel do imaginário na perspectiva do passado tal como ele foi, e “historicização da ficção”, porque, para o autor, narrar o que quer que seja é narrar o que se passou; e vestígio, aquilo que exerce função de representância com relação ao passado, um “efeito-signo” que está “no lugar de”.

Além destes, apresentaremos uma síntese do quadro histórico que Ricoeur traça das transformações pelas quais passaram as concepções de discurso historiográfico com relação à narrativa. Isso ajuda a compreender a forma como a escrita da história é concebida em cada época e em autores distintos. Receberá destaque também o espaço dado pelo autor à apresentação das divergências e convergências entre Literatura e História, caminho que o leva aos entrecruzamentos, mantendo, no entanto, suas especificidades: a forma como os dois modos narrativos reinscrevem o tempo vivido e o tempo do mundo, suas intencionalidades.

Procuraremos acompanhar Ricoeur no desenvolvimento da hipótese de que “o trabalho de pensamento presente em toda configuração narrativa culmina em uma refiguração da experiência temporal” (2010, p, 3). Nesse percurso, aparece a aporética da temporalidade, isto é, os impasses derivados de cada pensamento reflexivo. Apontaremos, nesse momento, as aporias destacadas por Ricoeur em cada uma das teorias (Agostinho, Aristóteles, Husserl, Kant, Heidegger) da temporalidade, e como a atividade narrativa responde e corresponde a essas aporéticas.

Ainda nesse primeiro capítulo apresentaremos, para ampliar o debate e ilustrar a diversidade de posicionamentos, algumas discussões de simpósios que contemplam as particularidades e semelhanças dos discursos histórico e ficcional. Alguns dos debatedores são: Walter Mignolo, que defende a ideia de que história e literatura são faces opostas da mesma moeda, distinguindo-se pelas convenções de ficção e veracidade; Alfredo Bosi, segundo o qual o que as distingue é um “fio de navalha”: a veracidade como pressuposto por parte do historiador; Meihy, que enfatiza as diferenças, dentre as quais está a objetividade da história e sua metodologia rígida; José Américo Miranda, para o qual a história lida com restos, sinais, documentos. Seu acesso é obtido, portanto, de forma indireta pela linguagem. A diferença entre esta e a literatura, assim, são as limitações empíricas de sua forma; José Luiz Foureaux de Souza Júnior, em cuja visão história e romance são narrativos, diferindo-se pelo grau de construção da verdade. Os textos

destes e de outros autores encontram-se reunidos em dois livros: os três primeiros em *Literatura e História na América Latina* (1993), os dois últimos em *Romance Histórico: recorrências e transformações* (2000).

Por último neste capítulo, colocaremos como fonte para os estudos de *A Dama da Morte* o texto *Literatura e Sociedade*, de Antonio Candido, que rejeita, como veremos posteriormente, duas extremidades: explicar o texto literário por fatores externos, ou sua independência. A Literatura não é, segundo Candido, reflexo da sociedade, nem autônoma a ela. É a união das duas visões que alcança a integridade da obra. E é quando o externo transforma-se em interno que essa união se torna possível. Em outras palavras, o social deixa de ser causa e torna-se um elemento na construção da estrutura, um elemento estético. Assim, a literatura internaliza o momento histórico de maneira literária, reordena, transforma, “desfigura” a realidade, cria um outro mundo. É a internalização dos fatores externos que nos deteremos na observação dos romances, especialmente na obra de Mello.

E quanto à estrutura, utilizaremos juntamente com Cândido no capítulo dedicado à análise de *A Dama da Morte*, (terceiro) os conceitos de Lukács acerca da estrutura do romance e de seu “herói problemático”, aquele que busca valores autênticos, num mundo inautêntico, por meios inautênticos, bem como as concepções de Goldmann sobre estrutura de superfície, que homologa as aparências da história e da sociedade, e superfície profunda, que mostra o aspecto não ideológico ou não falso que se esconde sob as aparências.

No segundo capítulo, traremos para reflexão algumas discussões sobre o Romance Histórico por ser este a expressão concreta da literatura que entremeia as fronteiras desta com a história. Nesse momento, objetivamos expor as origens desse subgênero, os traços principais que o caracterizavam enquanto forma clássica e suas recorrências e transformações nos diferentes momentos e sociedades. O aporte teórico que direcionará nossos olhares será composto por Lukács, Frederic Jameson, Linda Hutcheon e alguns textos resultantes de debates realizados em simpósios que contemplam o assunto.

É Lukács em sua obra *O Romance Histórico* quem contextualiza o aparecimento dessa forma discursiva, aponta os fatores que propiciaram o seu surgimento e indica os traços que o constituem na sua forma clássica. Para o autor, Walter Scott é o precursor do romance histórico, e fonte de inspiração para muitos

autores posteriores, mas reconhece que sua forma de escrita não é a única que o representa. Muitos fenômenos sociais e políticos exerceram sobre o subgênero diversas modificações, daí sua divisão em três fases distintas: a clássica, representada por Scott, a decadente, que abrange realismo, naturalismo e vanguardismo moderno, e o tempo presente, correspondente às manifestações simultâneas à produção de sua obra.

São visíveis em Lukács as relações estabelecidas entre o romance histórico e o seu contexto de produção. Para ele, os fenômenos históricos influenciam a forma de escrita, por isso aponta para a possibilidade de escritores atuais imitarem a tradição clássica, já que são épocas e contextos distintos com perspectivas históricas diversas. Mas defende a necessidade de uma maior aproximação das novas tendências às figurações do modelo antigo.

A obra de Lukács ainda hoje é relevante para o estudo do romance histórico por sua abrangência e clareza que entrelaça literatura, experiência e figuração do tempo. Suas definições de romance histórico são fonte para muitos ficcionistas e críticos literários, seja como forma de autenticação ou para contrapô-las. Também neste estudo suas reflexões teóricas são de grande importância. Elas orientarão o percurso por alguns romances contemporâneos e servirão como base comparativa para apontar as diferenças e semelhanças entre estes e a forma clássica. É a partir de Lukács que classificaremos os romances como históricos, ou até mesmo criaremos novas classificações para o subgênero.

Também para orientar a classificação de novos desdobramentos dos romances históricos contemporâneos, recorreremos a outros autores mais recentes. Frederic Jameson é um dos que auxiliam de forma significativa nossos pensamentos. Este, assim como Lukács, atribui o nascimento do romance histórico a Walter Scott, mas seus caminhos de reflexão diferem daquele: ao contrário de Lukács, que aceita apenas uma variante legítima, aquela figurada por Scott, ou suas aproximações, Jameson admite outras variantes do gênero. Em seu texto “O Romance Histórico ainda é possível?” (2007), o autor apresenta o romance histórico como invenção singular, nova e inesperada em cada caso, porque, para ele, as transformações de cada momento produzem novas variantes de acordo com as necessidades de seu contexto.

É Jameson também quem relaciona os estudos de Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa* ao romance histórico. Ele aponta que, mesmo Ricoeur não mencionando o subgênero, a trilogia traz algumas intuições que podem ser aplicadas ao Romance Histórico. Um exemplo é a reorganização do tempo a partir de um evento significativo. Assim, as reflexões de Jameson auxiliarão nos apontamentos de novas manifestações do subgênero com as particularidades de cada caso, e servirão ainda como mediação entre tais obras e o trabalho de Ricoeur.

Outra autora que se faz presente nas discussões é Linda Hutcheon. Em *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*, buscaremos as definições de “metaficção historiográfica” e sua contraposição ao romance histórico tradicional. Esse termo é tratado pela autora como modelo de contestação pós-moderna aos limites entre história e ficção. Isto é, a metaficção historiográfica ilustra como o discurso ficcional revela as implicações políticas e ideológicas do pós-modernismo por meio da problematização de toda noção de conhecimento histórico. Esse texto permite-nos apontar, dentro dos romances históricos, algumas transformações decorrentes da pós-modernidade como, por exemplo, os múltiplos pontos de vista, a intertextualidade, o questionamento às versões admitidas pela história ou sua natureza paradoxal e contraditória.

Para fechar a discussão teórica sobre romance histórico, aparecem alguns textos do livro *Romance Histórico: recorrências e transformações*, mencionado anteriormente, que apresentam uma diversidade de ideias sobre o subgênero. Dentre os autores estão Maria Cecília Boechat, para a qual o romance histórico é uma versão outra de história oficial; Paulo Motta Oliveira, que fala de dois tipos de romance histórico: um que trabalha com personagens reais, outro com personagens imaginárias, mas em um ambiente histórico; Carlos Alberto Pasero, que se refere a um “novo” romance histórico que expressa os problemas próprios da pós-modernidade e aponta para aspectos esquecidos ou silenciados pela história, e vários outros escritores que se propõem a discutir o romance histórico, suas recorrências e transformações.

Ainda no segundo capítulo, apresentaremos dois autores que traçam um panorama do que, em suas concepções, se constituem como romances históricos brasileiros ou deles se aproximam: Flávio Loureiro Chaves e José Antônio Pereira Ribeiro. Chaves, em *História e Literatura*, realiza um passeio por entre obras

literárias brasileiras que exerceram ou pretenderam exercer grande influência no cenário histórico do Brasil, e também dele se nutriram. Esse passeio se estende do Romantismo à publicação de *O Tempo e o Vento* de Érico Veríssimo. Ribeiro, em *O Romance Histórico na Literatura Brasileira*, traça um quadro dos romances históricos brasileiros desde Azambuja Suzano, apontado como primeiro romancista histórico do Brasil, até escritores mais modernos como Haroldo Prestes Miramontes e Hilda Cesar Marcondes da Silva.

Para finalizar o capítulo, apresentaremos alguns romances publicados a partir dos anos de 1970, uns com traços bastante próximos do romance histórico tradicional caracterizado por Lukács, outros com traços bem diversos, o que nos levam a diferentes classificações dos romances históricos aqui retratados. São eles: *Galvez, Imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1980), *Lealdade* (1997), *Desordem* (2001) e *Revolta* (2005), todos de Márcio Gonçalves Bentes de Souza; *Agosto* (1990) e *O Selvagem da Ópera* (1994), de Rubem Fonseca; *Antes que o Teto Desabe* (1981) e *Os dias do Demônio* (1995), de Roberto Gomes; *Os Varões Assinalados* (1985), de Tabajara Ruas; *Videiras de Cristal* (1990), *Perversas Famílias* (Um castelo no pampa vol.1) (1992), *Pedra da Memória* (Um castelo no pampa vol.2) (1993), *Os Senhores do Século* (Um castelo no pampa vol.3) (1994), *O Pintor de Retratos* (2001), *A Margem Imóvel do Rio* (2003) e *Música Perdida* (2006), de Luiz Antonio de Assis Brasil; *Boca do Inferno* (1989), *Desmundo* (1996) e *Dias e Dias* (2002), de Ana Miranda, que serão classificados como: romance histórico modelado, biográfico, coletivo e/ou metaficcional.

O terceiro capítulo desta tese se dedicará à análise da obra *A Dama da Morte*, de Alice Vaz de Mello. Serão utilizados como aporte todos os teóricos e críticos mencionados até aqui. Destes, destacaremos os seguintes recortes: de Ricoeur, os termos ficcionalização da história e historicização da literatura, referências cruzadas e vestígios guiarão a análise. Buscaremos mostrar como a narrativa ficcional apodera-se do discurso historiográfico para reescrevê-lo, e como os vestígios da história aparecem configurados pela literatura, já que, em *A Dama da Morte*, o histórico aparece por indícios.

De Candido, tomaremos as pistas para identificar se e como os elementos sociais que contextualizam o romance de Alice Vaz de Mello exercem alguma função na economia interna da obra, em que medida esses fatores interferem nas

características essenciais do texto e se a realidade exterior se destaca enquanto formadora de estrutura.

E ainda sobre a estrutura de *A Dama da Morte*, recorreremos aos conceitos de Lukács sobre a estrutura do romance. Como veremos, a obra de Alice Vaz de Mello não apresenta os moldes do romance tradicional, e sim das novelas de cavalaria, que posteriormente estruturam as novelas radiofônicas, mas apresenta elementos que nos permitem intitulá-la como romance: um herói problemático, por exemplo. Trata-se de um romance fatiado que lembra os episódios do folhetim. Também Goldmann nos auxiliará com os pares estrutura de superfície – estrutura profunda, e consciência real – consciência possível. Veremos qual(is) dessas categorias *A Dama da Morte* ilustra.

Ainda nos dedicaremos, a partir dos estudos de Lukács e de seus “modelos” de romances históricos, ou das recorrências e transformações por que passou o subgênero e das classificações de novos desdobramentos, a verificar em qual destes a obra de Mello se enquadra ou de qual se aproxima.

Toda essa discussão sobre as “fronteiras” da literatura com a história em Alice Vaz de Mello é de grande relevância para a pesquisa acadêmica, visto que *A Dama da Morte* se destaca como “representância” da história de Ivinhema e região e por apresentar vestígios dos primeiros acontecimentos, até mesmo daqueles anteriores à sua emancipação como, por exemplo, a chegada dos primeiros trabalhadores (dentre eles peões vindos das fronteiras do Brasil com o Paraguai), a derrubada das matas, as primeiras construções, e tantas outras conquistas decorrentes do progresso da região em desenvolvimento. Também é relevante mencionar que sua produção narra fatos ocorridos antes de um período de transição histórica para a região, isto é, o desmembramento de Mato Grosso, ocorrido em 1977, com a consequente criação do estado de Mato Grosso do Sul. Mais importante ainda para nossos objetivos é verificar que o conteúdo narrado abrange tanto a biografia individual quanto a formação de uma comunidade regional, e que remete, além disso, aos reflexos nessa região da ação governamental durante o governo de Getúlio Vargas e aos reflexos da segunda guerra sobre esse governo e a comunidade.

Criando personagens imaginários numa atmosfera histórica, e desenhando por uma ação de fantasia os caracteres da época, *A Dama da Morte* se insere nos

espaços fronteiriços do romance histórico? Buscaremos respostas para esta e outras indagações no percurso deste trabalho, apurando nossos olhares para os recursos que a compõem.

CAPÍTULO 1 – LITERATURA E HISTÓRIA: FRONTEIRAS

E repare o leitor como a língua portuguesa é engenhosa. Um contador de histórias é justamente o contrário de historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. Por que essa diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, que nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que se passou é só fantasiar. (Machado de Assis, 1959, p. 395).

1.1 Ricoeur e a configuração do tempo nas narrativas histórica e ficcional: especificidades e entrecruzamentos

Um dos mais importantes debatedores que se volta para as intersecções discursivas entre literatura e história é Paul Ricoeur em seu fecundo trabalho *Tempo e Narrativa*, texto este que norteia os debates até os dias atuais. Publicada originalmente entre 1981 e 1983, a obra constitui-se como uma espécie de tratado hermenêutico da relação entre tempo e narrativa. Dentre as várias contribuições de seu estudo, destacamos: o exame das questões relacionadas à construção da narrativa histórica, realçando a proximidade entre a temporalidade da historiografia e do discurso ficcional; o aprofundamento da consciência da narratividade histórica; a reflexão sobre a relação entre “tempo vivido” e “tempo narrado”; a proposta para a narrativa histórica de uma interação entre o “tempo da alma”, de Santo Agostinho, e o “tempo lógico”, de Aristóteles; e a elaboração dos conceitos de ficcionalização da história e historicização da literatura.

Tempo e Narrativa contém quatro partes e está dividido em três volumes: “A intriga e a narrativa histórica”, “A configuração do tempo na narrativa de ficção”, e “O tempo narrado”. O primeiro contém duas partes da obra: “O círculo entre narrativa e temporalidade”, que compreende três capítulos, e “A história e a narrativa”, também com três capítulos. A terceira parte, dividida em três capítulos, aparece no segundo volume da obra e recebe deste o mesmo título: “A configuração do tempo na narrativa de ficção”. No terceiro volume, está a quarta parte também com mesmo título, “O tempo narrado”, e se subdivide em outras duas: “A poética da temporalidade” com três capítulos e “Poética da narrativa, história, ficção e tempo”, com sete capítulos. Interessam-nos, aqui, o primeiro e o terceiro volumes. O primeiro porque retoma as teorias de Santo Agostinho sobre o tempo e a teoria de Aristóteles sobre a intriga e, unindo os dois, elabora o círculo hermenêutico da *mímesis*. Também expõe alguns pressupostos sobre a identidade estrutural entre a historiografia e a narrativa de ficção. O terceiro porque traça uma fenomenologia do tempo, que se estende de Santo Agostinho a Husserl e Heidegger e aprofunda a afinidade entre a exigência de verdade de cada um dos modos narrativos.

De modo geral, a problemática de *Tempo e Narrativa* gira em torno do caráter temporal da experiência humana. Segundo Ricoeur, toda obra narrativa é sempre

um mundo temporal. Mas, para ele, “o tempo se torna humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal” (RICOEUR, 2010, p. 9). Aí está a tese fundamental de sua obra, tese esta que apresenta caráter circular (círculo hermenêutico exposto no capítulo III da primeira parte), mas não vicioso, porque suas partes reforçam-se entre si, como veremos mais adiante.

Na primeira parte do livro, o autor parte de dois textos básicos: o capítulo XI do livro *Confissões*, de Santo Agostinho e a *Poética*, de Aristóteles para analisar as relações entre tempo e narrativa. E justifica sua escolha apontando que os dois textos propõem dois acessos independentes para tais relações, visto que pertencem a universos culturais completamente diferentes: um pelo paradoxo do tempo, outro pela organização inteligível da narrativa:

[...] um inquire a natureza do tempo, aparentemente sem se preocupar em fundar nessa inquirição a estrutura narrativa da autobiografia espiritual desenvolvida nos nove primeiros livros das *Confissões*. O outro constrói sua teoria na intriga dramática sem considerar as implicações temporais de sua análise, deixando para a *Física* o cuidado de se ocupar com a análise do tempo. (RICOEUR, 2010, p. 10, grifo do autor).

Mas, para Ricoeur, as duas análises não se limitam à convergência de ideias, elas geram uma imagem invertida uma da outra. É desse jogo invertido resultante da análise do tempo em Santo Agostinho e da intriga em Aristóteles que se ocupa o terceiro capítulo da primeira parte. Vejamos as considerações de Ricoeur em cada um desses capítulos.

1.1.1 Santo Agostinho e suas aporias sobre tempo

O tempo interior de Santo Agostinho é um dos pontos de partida de sua reflexão na relação entre tempo e narrativa. Conforme aponta Ricoeur, Agostinho rejeita a tese grega de que o tempo pode ser medido pelo movimento dos astros. Para ele, o tempo vivido é indescritível e imensurável, porque ocorre na alma, é interno, por isso não pode ser submetido a leis naturais, ao que é externo.

E o tempo aparece na alma quando o espírito age no presente. O que se mede não são coisas passadas, pois já não existem, nem coisas futuras, porque

ainda não existem, mas a “lembrança” e a “espera” do que passou ou está por vir. Daí surge a teoria do tríptico presente: passado e futuro são postos como modalidades do presente, um por intermédio da memória, o outro pela espera, ambas realizadas no presente, pois é nele que lembramos do passado ou criamos expectativas para o futuro. Temos, então, o presente do passado, correspondente à memória; presente do presente, que equivale à visão; e presente do futuro, relacionado à expectativa.

Do estudo de Santo Agostinho, Ricoeur destaca duas aporias que considera de fundamental importância para sua análise: o ser e o não ser do tempo, e sua medida. Para destacar as características aporéticas do tempo, Ricoeur separa tempo e eternidade, ação esta que se deve ao fato de não haver no filósofo uma fenomenologia pura do tempo

Sobre a questão do ser e do não ser do tempo, Agostinho defende que só pode ser medido aquilo que é. Se o tempo se divide em passado, presente e futuro, como medi-lo, se não existe mais (passado) ou ainda não existe (futuro)? A solução desse impasse está na teoria do triplo presente, mas essa solução se depara com uma nova aporia: a da medida do tempo. O presente, para Santo Agostinho, é caracterizado pelo que não permanece e não tem extensão. O presente é apenas uma passagem, um instante responsável por transformar o futuro em passado. Assim, para resolver o enigma do ser e do não ser do tempo, a aporia da medida do tempo precisa ser solucionada.

Se o ser no tempo existe na alma e se fundamenta no deslocamento interno da alma pelas três modalidades do tempo, que por sua vez se situam no presente, como medir a passagem desse tempo existente apenas na alma? Medir o que se “passa” equivale a dizer que a ação se faz em um “certo espaço”, e se o que se pretende medir são intervalos de tempo, medir a sua passagem é considerar a existência de “espaços de tempo”. Para Agostinho, o impasse é total: o tempo não tem espaço e o que não tem extensão não pode se deslocar.

Para resolver esse problema, Santo Agostinho começa por refutar o tempo cronológico. Para ele, a extensão do tempo é uma distensão da alma. Assim, a solução dos dois enigmas: o do ser ou não do que precisa ser e a extensão de uma coisa que não tem extensão, está no triplo presente e na distensão do espírito. Mas,

para que a compreensão exista, é necessário que as duas soluções estejam vinculadas. Aí está, segundo Ricoeur, a genialidade do livro XI de *Confissões*:

A continuação do livro XI (26,33-28, 37) tem por objetivo garantir esta ligação entre os dois principais temas da investigação: entre a tese do triplo presente, que resolvia o primeiro enigma, o de um ser que carece de ser, e a tese da distensão do espírito, chamada a resolver o enigma da extensão de uma coisa que não tem extensão. Resta então pensar o triplo presente *como* distensão e a distensão *como* a do triplo presente. É essa a genialidade do livro XI das *Confissões* de Agostinho, na esteira do qual prosseguirão Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty. (RICOEUR, 2010, p. 31-32, grifo do autor).

Para Agostinho, não é no passado, nem no futuro, nem no presente, mas é quando o tempo passa que o medimos: “É na própria passagem, no trânsito, que se deve buscar concomitantemente a *multiplicidade* do presente e seu *dilaceramento*” (Ricoeur, 2010, p. 32, grifo do autor). O tempo é medido no presente, no momento que passa, e resulta da costura entre a multiplicidade do presente e sua distensão na alma. Portanto, a medida do tempo não se deve a movimentos exteriores; a medição se realiza na alma. Nela, encontramos o elemento fixo para comparar os tempos longos e curtos: a impressão.

A discussão de Agostinho prossegue com a noção de “*distentio animi*”. A passagem dos três tempos contrasta a passividade da impressão com a atividade do espírito distendido entre a expectativa, a atenção e a memória, ou seja, o movimento “do” futuro “para” o passado “pelo” presente. Há um espírito que faz a ação de passagem do futuro para o passado, mas a passividade acompanha as três ações: da espera, da atenção e da lembrança. Para Santo Agostinho, conforme Ricoeur, a medida do tempo tem como base a dialética entre a passividade e a atividade da alma: a atenção, a expectativa e a memória não são mais tomadas isoladamente no presente, mas em uma dialética que as coloca em interação. A *distentio animi* é, portanto, a não coincidência dessas três modalidades da ação, e *intentio* sua interação. Mas as soluções de Agostinho sempre trazem novas aporias e é exatamente nesses enigmas que, de acordo com Ricoeur, está a preciosidade do autor de *Confissões*.

Mas é precisamente enquanto enigma que a resolução da aporia da medida é preciosa. O achado inestimável de Santo Agostinho, ao reduzir a extensão do tempo à distensão da alma, é ter ligado essa distensão à falha que não

cessa de se insinuar no coração do triplo presente: entre o presente do futuro, o presente do passado e o presente do presente. Assim, ele vê a *discordância* nascer e renascer da própria *concordância* das visadas da expectativa, da atenção e da memória. (RICOEUR, 2010, p. 39, grifo do autor).

Segundo Ricoeur, a concepção de tempo em Santo Agostinho está estritamente vinculada à vivência humana. Mas, por ser estritamente subjetiva, não é comunicável. Para solucionar esse impasse e resolver as incógnitas deixadas no livro XI de *Confissões*, Ricoeur recorre à *Poética* de Aristóteles e busca no conceito de “intriga” a solução para dar forma, extensão e medida ao tempo vivido, já que, para ele, é na construção da intriga que se expressa a integração entre a experiência vivida e a lógica.

1.1.2 Aristóteles e o tecer da intriga

Ao contrário de Santo Agostinho, em Aristóteles o tempo se dá de forma lógica – concepção cosmológica – e oculta o tempo da alma. Ricoeur retoma o conceito de “composição da intriga” presente na *Poética* e analisa de que forma o modelo de ordem da tragédia pode ser transformado e se estender ao campo narrativo.

Para Ricoeur, a *Poética* – arte de compor intrigas – é um modelo a ser considerado pela História, porque é pela intriga que o historiador tem a possibilidade de construir uma “concordância” partindo dos eventos “discordantes” da experiência. A intriga é um recurso capaz de ajustar a experiência vivida em um sistema, porque se apresenta como *mímesis* da experiência.

Ricoeur vê na *Poética* dois conceitos pertinentes à sua análise: o de composição da intriga que, segundo ele é uma “réplica invertida” da distensão da alma discutida por Santo Agostinho (este defende a primazia da discordância, aquele a superioridade da concordância), o outro conceito é o de “imitação criativa” da experiência temporal pela intriga, atribuído à atividade mimética. Este será o germe para o desenvolvimento de sua pesquisa.

Paul Ricoeur estrutura seu estudo sobre narrativa fundamentado nos conceitos de *mímesis* e *mythos* enquanto “agenciamento dos fatos”. Em Aristóteles, *mythos* equivale ao agenciamento dos fatos em sistema, é entendido como

complemento do verbo “compor”, daí a poética ser identificada como a arte de compor intrigas. A *mímesis*, por sua vez, refere-se ao processo ativo de imitação ou representação, mas o conceito é restrito à ação própria da tragédia.

O que Ricoeur mantém das definições aristotélicas para seu trabalho é a quase identificação entre imitação/representação da ação e agenciamento dos fatos (*mythos*/intriga), porque essa quase identificação afasta qualquer interpretação da *mímesis* como cópia. Ao contrário, em Aristóteles a imitação ou representação só se constitui enquanto atividade mimética quando produz algo. Para Ricoeur, *mímesis* não é uma réplica da realidade, visto que há sempre uma atividade produtora, uma criação; daí a estreita ligação da *mímesis* com a organização da intriga. A função da *mímesis* é transpor metaforicamente as ações do mundo prático por meio da composição da intriga.

A intriga de Aristóteles não se refere ao tempo vivido da alma, mas a uma temporalidade lógica. É pela intriga que a ação ganha contornos, limites e extensão e entra no tempo lógico da obra, diferente dos eventos do mundo. É, pois, uma invenção. A narração torna-se, assim, não uma reconstituição, mas uma representação, construída por uma “imaginação produtora”, com novos sentidos.

Tomando como ponto de partida os conceitos agostinianos e aristotélicos, Ricoeur defende que tanto a narrativa histórica quanto a ficcional elaboram um terceiro tempo. É a narrativa que faz, portanto, a mediação entre tempo vivido e tempo cósmico; ela reinscreve o tempo vivido no tempo cósmico. É na lógica da intriga que o tempo vivido ganha forma e expressão. Assim, tempo e narrativa se constituem mutuamente.

Ricoeur cria uma nova ordem de sentido para a teoria da *mímesis* juntando a “distensão da alma” agostiniana ao “*mythos* trágico” de Aristóteles até então excludentes. Nele, a experiência vivida ganha contornos pela intriga. A narrativa histórica em Ricoeur é uma construção que permite o reconhecimento da experiência vivida. De acordo com Ricoeur, o *mythos* trágico aparece como solução ao paradoxo agostiniano do tempo. A ênfase na concordância sobre a discordância é que faz da composição da intriga a figura invertida da *distentio animi*.

Mas o modelo trágico aristotélico também é composto pela discordância; ela está presente em todos os estágios de sua análise. Um exemplo de discordância

são os incidentes atemorizantes que despertam a piedade. A arte de fazer intrigas (*mythos*) fundamenta-se em fazer parecer concordante essa discordância.

Retornando ao conceito de *mímesis*, Ricoeur aponta que é a intriga enquanto *mímesis*, enquanto imitação criadora da experiência temporal, que estabelece concordância aos diversos tempos da experiência vivida. Ela unifica e sistematiza a heterogeneidade da experiência. Essa imitação não é uma cópia do real, é uma construção do historiador. A ação é reconstruída pela intriga.

A *mímesis* não se limita à equivalência entre “imitação/representação da ação” e “agenciamento dos fatos”. Para ele, existe um “antes” e um “depois” da configuração poética, ao que chama de “*mímesis* I” e “*mímesis* III”. Ao momento da composição, Ricoeur denomina “*mímesis* II”. Embora a Poética de Aristóteles apresente interesse apenas pela *mímesis* invenção, é nele que Ricoeur se apoia para desenvolver uma ideia de atividade mimética mais abrangente. Daí se origina a tripla *mímesis* ou círculo hermenêutico apresentada no terceiro capítulo.

1.1.3 Articulação compreensiva do tempo: os três níveis da *mímesis*

A interação entre vivência (*Confissões*) e lógica (*Poética*) ocorre, de acordo com Ricoeur, em três momentos, aos quais nomeia *mímesis* I, *mímesis* II e *mímesis* III, sendo: *mímesis* I a “prefiguração do campo prático”, plano onde ocorrem as ações e sentimentos humanos que precisam ser captados pelo historiador-autor dentro de suas possibilidades narrativas; *mímesis* II a “configuração textual” desse campo, onde se dá a construção da intriga e tem por função juntar de modo compreensível fatos diversos por meio de uma configuração lógica que possa ser reconhecida por seus leitores/ouvintes; *mímesis* III a “refiguração” pela recepção da obra que envolve o papel de recriação do leitor. Este é elevado aqui a uma posição de co-autor. Dos três momentos, Ricoeur coloca como eixo da análise *mímesis* II por sua função de transfigurar o antes em depois pelo seu poder de configuração.

A mediação entre tempo e narrativa se constitui pela relação entre os três modos de *mímesis*. Por isso, Ricoeur intenta construir essa mediação elucidando o papel mediador da composição da intriga no processo mimético. Portanto, o desdobramento da *mímesis* está subordinado à investigação da mediação entre tempo e narrativa.

A teoria da tríplice *mímesis* estabelece como ponto de partida o momento ainda não figurado (*mímesis* I), passa pela atividade construtora (*mímesis* II), e finda no leitor (*mímesis* III). Observemos mais detalhadamente cada um desses estágios.

Toda obra tem como fonte fatores pertencentes à experiência humana e que, portanto, a antecederam. Ela configura, no texto, o que na vida humana já está configurado. A experiência humana é, assim, pano de fundo para produção e compreensão de qualquer obra. A prefiguração do mundo prático ainda não narrado, mas impregnado por uma pré-narratividade, que já possui em si uma estrutura narrativa implícita, é o que Ricoeur chama de *mímesis* I. Para que a intriga possa imitar uma ação, é necessária antes a pré-compreensão de três elementos: estrutura semântica, fontes simbólicas e temporalidade que compõem o mundo a ser representado. Tais elementos constituem a base ética da pré-narrativa.

Sobre os aspectos estruturais semânticos, Ricoeur aponta que compreender uma história e configurá-la em narrativa implica uma fenomenologia do “fazer”; pressupõe tanto uma familiaridade com a semântica da ação quanto com as regras de composição de ordem diacrônica da história, ou seja, a linguagem do fazer e a tradição cultural de onde se origina a intriga.

Quanto aos recursos simbólicos, Ricoeur se refere às regras, normas, signos imanentes a uma cultura e que articulam a compreensão prática. Antes de a história ser narrada, o mundo prático se apresenta como um pano de fundo rico em simbologia, cuja ação é estruturada por regras. É a experiência à espera de ser narrada. É o sistema simbólico que oferece um contexto de descrições para a interpretação das ações. Nas palavras do autor: “Antes de serem submetidos à interpretação, os símbolos são interpretantes internos à ação” (RICOEUR, 2010, p. 102).

Com relação ao terceiro aspecto, Ricoeur se reporta aos aspectos temporais que ficam implícitos e que conduzem à narrativa. Também na recepção da obra a pré-compreensão desses três aspectos é fator necessário. Só se compreende uma obra, caso se compreenda, por exemplo, a linguagem e a tradição cultural a que pertence. Em síntese, por *mímesis* I entende-se a pré-compreensão do agir humano com sua semântica, simbologia e temporalidade, cujos aspectos possibilitam a construção da intriga.

O processo de transposição mimética de toda essa experiência para o texto por meio da intriga, Ricoeur chama de *mímesis* II. Esta equivale ao *mythos*, à tessitura da intriga, à configuração narrativa. É intermediária porque apresenta função mediadora entre o mundo prático (prefiguração) e o mundo do leitor (refiguração), entre o antes e o depois da configuração. O autor apresenta três motivos que tornam a intriga mediadora: ela transforma acontecimentos individuais em história coletiva, ou seja, configura vários acontecimentos em um todo de forma inteligível; une eventos desintegrados e heterogêneos como, por exemplo, objetivos, fins, lutas, motivos, fracassos, resultados inesperados, estratégias e circunstâncias de forma diacrônica, relacionando-os de modo compreensível; combina em proporções variáveis duas dimensões temporais: uma cronológica, responsável pela representação linear, e uma não cronológica, encarregada por transformar os eventos em história, isto é, o tempo dos acontecimentos e o tempo da configuração narrativa.

A intriga extrai de uma sucessão de episódios a configuração histórica que permite avançar pelos acontecimentos na expectativa de alcançar uma conclusão aceitável. É responsável por extrair da diversidade de acontecimentos a unidade de uma totalidade temporal que pode ser acompanhada de forma compreensível. É nessa possibilidade de acompanhamento da história que está, segundo Ricoeur, a solução para o paradoxo *intentio-distentio*, pois a dimensão episódica da narrativa torna o tempo não linear, mas a configuração desses episódios em um todo inverte essa dimensão, permitindo a linearidade. Assim, o ato de contar e acompanhar uma história torna produtivo o paradoxo de Santo Agostinho.

Ainda sobre *mímesis* II, Ricoeur fala também de “esquematização” e “tradicionalidade” que, segundo ele, são características do ato configurante. O esquematismo é responsável por sintetizar a um só tempo entendimento e intuição. Dessa síntese surge a história com uma tradicionalidade que não se limita à tradição imóvel, mas viva. A tradição se constitui, portanto, pela inovação e sedimentação. A inovação provoca uma deformação moderada que faz da imaginação produtiva uma história e, junto com a sedimentação, possibilita uma tradição narrativa. Em *mímesis* II, portanto, se juntam semiótica e hermenêutica. A primeira ocupa-se das leis internas do texto, a segunda apresenta o texto articulado ao vivido.

Mas é no leitor que a obra termina. É ele quem completa os vazios presentes no texto por meio da interação. Torna-se, portanto, co-autor na construção significativa. E cada leitor construirá significados diversos de acordo com sua tradição particular, daí a multiplicidade de sentidos do texto. Em Ricoeur, o sentido de uma obra não se resume à configuração textual, a compreensão não se dá por sujeitos genéricos sobre uma obra abstrata. Tanto a experiência vivida de onde os acontecimentos se originam quanto o mundo do leitor estão situados em determinados locais, configurações, instituições dentro de um universo de padrões estabelecidos socialmente.

O encontro entre o mundo dos acontecimentos e o mundo do leitor ou ouvinte por meio da configuração narrativa se realiza em *mímesis* III. Para explicar esse terceiro estágio representativo da *mímesis*, Ricoeur divide sua análise em quatro etapas: o círculo da *mímesis*; articulação entre configuração, refiguração e leitura; narratividade e referência; o tempo narrado.

Na primeira, o autor elucida que a circularidade entre os três estágios da *mímesis* não é vicioso. Cada momento tem seu dinamismo próprio, mas se ajustam entre si. Na leitura e reconhecimento de um mundo vivido, o leitor reconhece a si próprio pelo processo de catarse e se torna sujeito de sua existência. A leitura lança outra vez a ação. Nesse ponto o círculo hermenêutico reinicia. A compreensão da narrativa ocorre de forma circular: inicia com a prefiguração, passa pela configuração, até chegar a refiguração, mas não se encerra nesse terceiro momento, pois o leitor, para compreender a obra, precisa interagir também com o universo de sentido do qual o texto se originou, retornando, portanto, ao primeiro momento. Nesse retorno, novas identidades são criadas e redefinidas, novas imagens são construídas e reconstruídas pela experiência vivida. Assim, *mímesis* I proporciona e solicita *mímesis* II, que também possibilita e necessita da *mímesis* III. Esta, por sua vez, transforma-se em *mímesis* I, reiniciando todo o processo.

Na segunda etapa, Ricoeur mostra como se articulam os três níveis da *mímesis*. A transmissão entre configuração e refiguração deve-se, em grande parte, aos dois aspectos apontados pelo autor anteriormente, a “esquematização” e a “tradicionalidade”: “Esquematização e tradicionalidade são desde o início categorias da interação entre a operatividade da escritura e da leitura” (RICOEUR, 2010, p. 131). A tradicionalidade permite ao leitor reconhecer as regras da história contada

ou escrita e acompanhar a narrativa, mas toda história permite sua atualização. Assim, o leitor, tendo em mãos o jogo de sedimentação e inovação, participa ativamente da construção de sentido. É o ato da leitura, portanto, que liga *mímesis* II e *mímesis* III.

Ricoeur fala ainda de narratividade e referência. Aqui o autor aponta que aquilo que o leitor recebe não é apenas o significado do texto, mas também sua referência: a experiência, a temporalidade, o mundo que a obra configura. Para ele, as obras literárias também trazem para o texto a experiência como qualquer outro discurso, porque a poesia redescreve e ressignifica o mundo.

Ainda sobre narratividade e referência, Ricoeur fala de “referência cruzada” entre a historiografia e a narrativa de ficção. De acordo com o autor, a referência por vestígios (historiografia) empresta da referência metafórica (obras poéticas) a reconstrução do passado pela imaginação. O inverso também ocorre: a referência metafórica toma como empréstimo da referência por vestígio uma parte de seu dinamismo referencial.

As referências historiográficas e da ficção literária se cruzam no tempo humano, é ele que ambas refiguram. O tempo humano se configura no entrecruzamento entre a narrativa histórica e a narrativa de ficção. Tanto a primeira quanto a segunda visam trabalhar com um terceiro tempo mediado, segundo Ricoeur, pelo tempo vivido, de Santo Agostinho, e o tempo cósmico, de Aristóteles.

Sobre o tempo narrativo, Ricoeur menciona uma “fenomenologia do tempo” que será discutida na quarta parte de *Tempo e Narrativa*, onde o autor desenvolverá essa fenomenologia que se estende de Santo Agostinho a Husserl e Heidegger para mostrar que “a narrativa e o tempo se hierarquizam simultânea e mutuamente” (RICOEUR, 2010, p. 146).

Enfim, Ricoeur propõe tratar o texto como um correlato da vivência humana. Ele se preocupa com o processo pelo qual a configuração textual faz a mediação entre o campo prático e o mundo do leitor, entre prefiguração e refiguração. Assim, a semiótica seria apenas uma parte do círculo hermenêutico. É, portanto, na reconstrução da relação entre o mundo vivido (*mímesis* I), mundo da narrativa (*mímesis* II) e mundo do leitor (*mímesis* III) que se compõe a mediação entre tempo e narrativa.

Nessa primeira parte, no entanto, Ricoeur discorre sobre o discurso narrativo, mas não se pronuncia acerca da divisão deste entre historiografia e narrativa de ficção. Na sequência, o autor questionará o pertencimento da historiografia ao discurso narrativo. Ricoeur defende que toda escrita histórica, por mais distante que queira estar da forma narrativa, está vinculada a ela por “derivação”. Isso implica dizer que a significação do tempo histórico origina-se indiretamente das construções narrativas descrita em *mímesis* II do círculo hermenêutico. Nas palavras do próprio autor: “Minha tese repousa sobre a asserção de um vínculo indireto de derivação mediante o qual o saber histórico procede da compreensão narrativa sem nada perder de sua ambição científica” (RICOEUR, 2010, p. 152).

E para reconstruir os vínculos indiretos entre história e narrativa, o autor diz ser necessário tornar visível a “intencionalidade do pensamento histórico”, que atribui à história o campo da ação humana e sua temporalidade. Para Ricoeur, se a história visa o campo da ação humana e sua temporalidade, também se insere no círculo hermenêutico de modo derivado. Por isso, na segunda parte o autor investiga as relações entre a escrita da história e o processo de composição da intriga entendida aqui nos termos aristotélicos como a arte de compor obras que imitam uma ação. Busca comprovar o pertencimento da historiografia ao discurso narrativo por meio da intriga e revelar a complexidade dessa relação. Para tanto, o primeiro capítulo, “O eclipse da narrativa”, discorre sobre o afastamento da história moderna da forma explicitamente narrativa. O segundo, “Tese em defesa da narrativa”, expõe algumas das tentativas de vincular o discurso histórico à competência narrativa. O terceiro, “A intencionalidade histórica”, apresenta a tese de que o saber histórico deriva indiretamente da inteligência narrativa.

1.1.4 A História e a Narrativa: afastamento e retorno

Em “O eclipse da narrativa”, Ricoeur inicia mencionando a escola francesa, vinculada aos *Annales*, e a epistemologia neopositivista, de onde surge o “modelo nomológico”. Para o autor, por mais divergentes que sejam as duas correntes de pensamento, mantêm em comum, além de condenarem a filosofia da história, o abandono de seu caráter narrativo, embora isso ocorra por motivos diferentes: na historiografia francesa esse abandono ocorre devido ao deslocamento do objeto da

história, que passa do individual para o fato social total. Já com o positivismo lógico, isso se deve ao corte epistemológico entre explicação histórica e compreensão narrativa.

Sobre a historiografia francesa, Ricoeur aponta como ponto forte de tal escola a ideia de que indivíduo e acontecimento devam ser ultrapassados. Mas ela rejeita a narrativa tradicional pelo aspecto ontológico de acontecimento. Os *Annales* deslocam para a história social o eixo principal da investigação histórica da história política. Ricoeur menciona que os principais trabalhos da escola histórica francesa dedicam-se à história social, na qual categorias e classes sociais se tornam heróis coletivos.

Dessa história social é que surge o conceito de “longa duração”, que se opõe à ideia de acontecimento como “curta duração” da dimensão individual. A história de longa duração proposta por Braudel diz respeito à história social dos grupos, das tendências profundas, das mentalidades. Por isso o desejo de ultrapassar, ao mesmo tempo, a ideia de indivíduo e de acontecimento.

Assim, os *Annales* propõem no lugar da história-narrativa a história-problema e introduz uma nova maneira de pensar o tempo em termos de estrutura e não pela naturalidade dos acontecimentos. A história-problema reconhece a indeterminação do objeto historiográfico e toma consciência de que a história oferece uma representação e não uma reconstituição integral do passado. Aqui o historiador tem sua presença reconhecida, já que faz parte de seu trabalho a escolha, a seleção, a delimitação de objetos e sua ressignificação, mas esse novo posicionamento torna a história analítica e conceitual, afastando-se do domínio científico. Em síntese, Ricoeur aponta o foco principal da escola dos *Annales*:

Com efeito, o que os fundadores da escola dos *Annales* queriam combater era, em primeiro lugar, a fascinação pelo acontecimento único, não repetível, em segundo lugar, a identificação da história com uma crônica melhorada do Estado e, por fim – talvez sobretudo –, a ausência de critério de escolha, portanto de *problemática*, na elaboração do que é considerado “fato” em história. Os fatos, esses historiadores não cessam de repetir, não estão dados nos documentos, os documentos é que são selecionados em função de uma *problemática*. (RICOEUR, 2010, p. 178, grifo do autor).

Os *Annales* se opõem à história narrativa tradicional porque a consideram superficial devido a sua crença na história como reconstrução fiel do real e

apresentar um olhar a partir das elites políticas. Com a história-problema, eles visam colocar em dúvida tudo o que a narrativa tradicional pudesse revelar. Mas a crença excessiva em tornar a história científica por meio da organização em conceitos e periodizando-a na longa duração acaba por afastá-la da cientificidade, tornando-a mais explicativa que compreensiva. Seu controle lógico e atemporal do vivido é considerado mais adiante demasiado abstrato e ahistórico.

Essa história-problema entra em crise no final do século XX quando o movimento dos Annales deixa de ser o centro da pesquisa histórica. Tanto quanto a história tradicional foi considerada ingênua pelos Annales por acreditar na reconstrução fiel e verdadeira da realidade, também os Annales foram considerados ingênuos pela confiança na capacidade explicativa de seus conceitos artificiais. Ricoeur não descarta as contribuições da história-problema, mas busca um meio termo entre esta e a “arte narrativa”.

Assim como a historiografia francesa, a epistemologia neopositivista combate a noção de acontecimento, bem como a de narrativa vigente até a ascensão da escola dos Annales, embora as duas visões partam de horizontes bastante diversos. De modo geral, os neopositivistas apresentam um corte epistemológico entre explicação histórica, composta por generalizações em forma de leis, e a compreensão narrativa.

Desse modelo, chamado por Ricoeur de “modelo nomológico”, alguns comentários são destacados. Primeiro: “... os modelos de *lei*, *causa* e *explicação* se superpõem. Um acontecimento é explicado quando é “coberto” por uma lei e seus antecedentes são legitimamente chamados de suas causas” (RICOEUR, 2010, p. 188, grifo do autor). Além disso, os conceitos de explicação e previsão estão diretamente relacionados, isto é, a hipótese pode ser tomada como um critério da explicação. Esse modelo, portanto, prescreve como deve ser uma explicação ideal e visa mostrar que os acontecimentos não ocorrem por acaso. Para Ricoeur, o que o modelo nomológico prescreve são pseudo-explicações, pois a história não se assemelha às ciências da natureza, porque a ela não cabe o título de regularidade. Portanto, para o autor: “... nada na construção do modelo se refere à natureza narrativa da história ou ao estatuto narrativo do acontecimento, e menos ainda a uma especificidade qualquer do tempo histórico com relação ao tempo cosmológico” (RICOEUR, 2010, p. 190).

De modo geral, as análises deste primeiro capítulo provocam um corte epistemológico entre história e narrativa. Esse corte afeta a competência de acompanhamento da história em três níveis: dos procedimentos, das entidades e da temporalidade. O primeiro se volta para a autonomização da explicação histórica que acentua o corte entre história e narrativa por três motivos. Primeiro: “ao trabalho de explicação está ligado um trabalho de conceituação” (RICOEUR, 2010, p. 291). Segundo: há um problema com a objetividade histórica, é uma mera convicção de que os diferentes resultados das histórias se conectam entre si. Terceiro: os limites da objetividade implicam reconhecer ideologias. Assim, Ricoeur conclui que: “Conceituação, busca de objetividade, redobramento crítico marcam as três etapas da autonomização da explicação em história com relação ao caráter “autoexplicativo” da narrativa” (RICOEUR, 2010, p. 293).

No segundo nível, o das entidades, Ricoeur se refere à substituição do sujeito da ação por entidades anônimas. A escola dos Annales, por exemplo, substitui os grandes homens da história mundial por forças sociais. Está, portanto, privada de personagens e, sem estes, não há narrativa.

Com relação ao terceiro nível, Ricoeur comenta que o tempo histórico parece não ter relação com o tempo das ações. Para os adeptos da explicação nomológica, o tempo parece ser uma sucessão de intervalos homogêneos; por outro lado, o tempo parece uma multiplicidade de tempos e se ajusta ao tempo das entidades: “tempo curto do acontecimento, tempo semilongo da conjuntura, longa duração das civilizações, duração muito longa dos simbolismos fundadores do estatuto social como tal” (RICOEUR, 2010, p. 294).

Assim, a crítica interna e externa do modelo nomológico resultou em uma diversificação da explicação que não nega a vocação explicativa da história que a insere no círculo das Ciências Humanas, mas ainda permanece alheia à narrativa. No percurso feito por Ricoeur, vemos o modelo nomológico se sobrepor à escola dos Annales, se enfraquecer e se diversificar com a explicação por razões, a explicação causal, a explicação quase-causal e incluir partes da explicação teleológica. Todas elas se separam da explicação imanente à narrativa.

O enfraquecimento e desagregação do modelo nomológico ocasiona uma reavaliação da narrativa e de seus recursos de compreensão da história, o que acaba por trazer de volta o estatuto narrativo da historiografia com o aparecimento

de teses “narrativistas”. Enquanto os adeptos do modelo nomológico consideravam a narrativa muito pobre em seus recursos explicativos, essas teses defenderão uma interpretação narrativista da história.

Arthur Danto é quem primeiro elabora um modelo com argumentos narrativistas. Sua tese, formulada no âmbito da filosofia analítica, quando aplicada à história, analisa em que medida nossa maneira de pensar e falar sobre o mundo constitui-se de enunciados narrativos. Estamos diante de uma filosofia analítica da história que estuda a estrutura da frase narrativa. Sobre esta, Danto elucida que se refere a, pelo menos, dois acontecimentos separados pelo tempo da enunciação, ou seja, existem na frase narrativa três posições temporais: a do acontecimento descrito, a do acontecimento em torno do qual gira a descrição e a do narrador. Para Ricoeur, as contribuições de Danto estão na crítica de que o passado é determinado, fixo. Embora ele defenda que a narrativa já é válida como explicação, não deixa claro se a explicação por lei ainda tem espaço na história.

É Gallie quem vai preencher uma lacuna deixada pela análise da frase narrativa com sua noção de “uma história que se pode acompanhar”. Segundo Ricoeur, Gallie avança um grau na direção do princípio estrutural da narrativa. Ele tenta preencher a distância entre frase narrativa e texto narrativo. Gallie, de acordo com Ricoeur, enfrenta dois problemas encontrados no conceito nomológico: ele une a epistemologia realista à ontologia individualista da tese nominalista, o que resolve o problema da mudança de escala das entidades. O outro problema é o recurso das leis na história científica. Para ele, a função das leis na explicação histórica é de melhor compreender a complexidade dos encadeamentos, não de reduzir ou prever um fenômeno. Portanto, auxiliam nossa capacidade de acompanhar uma história. O que Ricoeur questiona desse modelo é se “essa função “ancilar” da explicação basta para dar conta do *desnível* operado pela investigação histórica com relação às entidades e aos procedimentos da narrativa” (RICOEUR, 2010, p. 257, grifo do autor).

Mais um autor mencionado por Ricoeur é Louis Mink. Este reconhece o caráter sintético da atividade narrativa e caracteriza a compreensão histórica como ato do “juízo”. Nele, compreender a história significa compreender um acontecimento complexo, unindo-o a um juízo total e sinóptico. Para Mink, acompanhar uma história é semelhante a acompanhar um jogo: sabemos as regras, mas não podemos prever

o final, por isso deve ser acompanhada do início ao fim. Mas o que Mink faz, no entender de Ricoeur, é uma diversificação do ato configurante, onde a explicação configurante se torna uma modalidade explicativa dentre outras.

É Hayden White quem primeiro inseriu os processos de composição da intriga à estrutura narrativa da historiografia. É ele quem reorganiza a relação entre história e ficção diferente das linhas que veem na objetividade e na prova o critério para classificação dos modos discursivos. Para ele, ficção e história pertencem à mesma classe quanto à estrutura narrativa. Além disso, em sua concepção, da relação entre história e ficção origina-se uma outra entre história e literatura. A história é essencialmente um “artifício literário”. Também salienta que historiografia e filosofia da história utilizam os mesmos recursos de articulação. A essa “poética” da historiografia, White chama de “Meta-história”, cuja tarefa é dissolver duas resistências: a dos historiadores, para os quais o corte epistemológico entre a história e a narrativa tradicional e mítica arranca a primeira do círculo da ficção, e a dos críticos literários, para quem a distinção entre o imaginário e o real é uma evidência inquestionável.

Mas a composição da intriga utilizada por White provoca, segundo Ricoeur, uma desunião entre a explicação da história e a explicação por acontecimento, já que explica não os acontecimentos, mas a própria história. A intriga concebida por White constitui um modelo de explicação. E a explicação por composição da intriga adquire “um sentido estrito e limitativo, que permite dizer ao mesmo tempo que ela não é o todo da estrutura narrativa e que no entanto é seu pivô” (RICOEUR, 2010, p. 275). Ricoeur admite que a noção de estrutura narrativa em White é bem mais abrangente que nos demais autores narrativistas, por isso. Assim, tomando como eixo as pressuposições de Hayden White, mas se distanciando em partes, Ricoeur considera a composição da intriga como operador que “dinamiza todos os níveis da articulação narrativa. A composição da intriga é muito mais que um nível entre outros: é ela que faz a transição entre narrar e explicar” (RICOEUR, 2010, p. 281).

Em síntese, para Ricoeur, as teses narrativistas têm razão em dois aspectos: primeiro porque demonstram que “narrar já é explicar”, e segundo, à diversificação e hierarquização dos recursos explicativos respondem com uma diversificação e hierarquização dos recursos explicativos da narrativa. Mas, assim como o modelo nomológico, as teses narrativistas se diversificam e se desintegram.

Mesmo parecendo mais corretas que as nomológicas, as teses narrativistas não fazem total justiça ao campo narrativo da história, porque não levam em consideração as transformações que distanciaram a historiografia contemporânea da narrativa tradicional, e por não incorporar a explicação por leis ao processo histórico narrativo. A principal contribuição desse modelo foi perceber que a ligação entre a explicação histórica e a compreensão narrativa é o que dá à história o traço histórico.

Avaliando os dois lados: o que rompe com a narrativa e a tese narrativista, Ricoeur afirma que a história não pode romper todo o vínculo com a narrativa, pois perderia seu caráter histórico. Mas manter vínculo direto não é apropriado, porque a história seria transformada em uma espécie de gênero. Por isso, defende a preservação de vínculos indiretos entre historiografia e competência narrativa. É no terceiro capítulo que esses vínculos serão explorados.

1.1.5 Modelos nomológicos e teses narrativistas: uma dialética possível

É com o método de questionamento regressivo que Ricoeur soluciona o problema das duas teses: a nomológica e a narrativista exploradas nos capítulos I e II desta segunda parte. Com esse método, o autor questiona o que chama de “intencionalidade histórica”. Assim Ricoeur esclarece sua proposta:

[...] proponho-me explorar por quais vias *indiretas* o *paradoxo do conhecimento histórico* (no qual desembocam os dois capítulos anteriores) *transpõe para um grau superior de complexidade o paradoxo constitutivo da operação de configuração narrativa*. (RICOEUR, 2010, p. 298, grifo do autor.)

A questão é saber por quais mediações/derivações o conhecimento histórico transpõe para a sua ordem o plano das ações. Para tanto, Ricoeur elabora três roteiros para o questionamento regressivo: um que vai dos procedimentos explicativos da história científica à força explicativa incluída na composição da intriga da narrativa, outro que vai das entidades construídas pelo historiador aos personagens da narrativa, e um terceiro que vai dos tempos múltiplos da história à dialética temporal da narrativa.

Sobre os procedimentos explicativos, Ricoeur parte das análises de Dray e Wright com relação à causalidade em história, visando discernir nela a estrutura de transição entre a explicação por lei e a explicação por compreensão da intriga. Em Dray, Ricoeur busca a tese de que “a análise causal de um curso particular de acontecimentos não se reduz a aplicar uma lei causal” (RICOEUR, 2010, p. 301). Mas para conectar a teoria da análise causal com a teoria da análise por razões, Ricoeur recorre a von Wright e sua explicação quase causal que, por aplicar-se apenas a ocorrências individuais de fenômenos genéricos como acontecimentos e processos, por exemplo, passa a ser chamado aqui de “imputação causal singular”. Assim, esta deixa de ser apenas uma entre outras para se tornar um nexos de qualquer explicação em história, uma mediação entre explicação nomológica e explicação por compreensão da intriga.

A imputação causal singular consiste em uma construção imaginária probabilística que se assemelha tanto à composição da intriga quanto à explicação por leis. Essa construção fundamenta-se em imaginar um curso diferente de acontecimentos, avaliar as prováveis consequências dos mesmos e comparar com o curso real dos acontecimentos, ou seja, imaginar o que poderia ter acontecido. A imputação causal, segundo Ricoeur, remete-se em todos os seus estágios à explicação científica, porque supõe uma análise dos fatos para seleção dos elos de causalidade a serem escolhidos para a exposição histórica, e recorre à experiência para decidir quais fatores são decisivos para o curso de acontecimentos alternativos. No entanto, esse aspecto não se distancia totalmente da “lógica” narrativa. Essa distância é marcada pela “teoria da possibilidade objetiva” atribuída à explicação por imputação causal. Assim, Ricoeur assinala os aspectos que marcam a continuidade e a descontinuidade entre as duas explicações: “A continuidade está no nível da imaginação” (RICOEUR, 2010, p. 307). Já a “descontinuidade recai sobre a análise em fatores, sobre a inserção das regras da experiência e sobretudo sobre a atribuição de graus de probabilidade que rege a determinação da causalidade adequada” (RICOEUR, 2010, p. 307).

Mas essas diferenças não rompem com o parentesco entre explicação histórica e explicação narrativa, porque a causalidade lógica não se reduz à necessidade lógica exclusivamente. Para Ricoeur, “continuidade” e “descontinuidade” também ocorrem entre explicação causal singular e explicação

por leis e composição da intriga. Assim, é estendendo a dimensão da imputação causal singular aos desenvolvimentos históricos que Ricoeur derruba as barreiras entre explicação histórica e explicação narrativa. E essa afinidade entre imputação causal singular e a composição da intriga leva Ricoeur a tratar da primeira como uma “quase intriga” que, segundo ele, marca a “relação indireta” entre explicação histórica e estrutura narrativa mencionada anteriormente.

Sobre o percurso regressivo das entidades históricas aos personagens narrativos, Ricoeur afirma que, assim como nos procedimentos, também aqui a solução está no caráter indireto da filiação narrativa. Segundo ele: “Somente uma derivação indireta pode respeitar o corte epistemológico sem romper a perspectiva intencional do conhecimento histórico” (RICOEUR, 2010, p. 318). Existe no plano das entidades uma “passagem” semelhante à imputação causal singular no plano dos acontecimentos na forma de entidades sociais, ou entidades de primeira ordem do conhecimento histórico, que, embora não se decomponham em ações individuais, fazem menção a indivíduos que podem ser considerados personagens de uma narrativa. Ou seja, as entidades de primeira ordem estão para as entidades assim como a imputação causal está para os procedimentos da historiografia.

Ricoeur parte de Mandelbaum para aprofundar seus estudos. Tomando como base sua epistemologia, elabora a tese de que “o objeto irredutível da história é de ordem social” (RICOEUR, 2010, p. 320). De imediato, essa tese marca o corte entre o nível da história e o da narrativa, já que a entidade histórica é de ordem social e a entidade da narrativa são personagens individuais. No entanto, um estudo mais atento do termo “sociedade” mostrará que esse corte não é tão brusco. Segundo Ricoeur, ao contrário do termo “cultura”, fonte das “histórias especiais”, que possui aspectos abstratos como arte e religião, por exemplo, “sociedade”, tema da “história geral”, refere-se a indivíduos que vivem em uma comunidade organizada por instituições e com existência contínua. Dessa forma, o fenômeno social pode ser analisado por aspectos políticos, econômicos e sociais. E essa capacidade de se deixar analisar em aspectos, dimensões e facetas assegura a transição da história geral para histórias especiais e a sociedade passa a ser tratada como entidade singular. Nas palavras de Ricoeur: “... a sociedade, a partir do momento em que é tratada como uma entidade singular, figura no discurso histórico como um *quase personagem*” (RICOEUR, 2010, p. 324). Assim, ao lado da quase intriga, que surge

como solução ao corte epistemológico dos procedimentos, Ricoeur elabora a noção de quase personagem. Nas palavras do autor:

A noção de *quase personagem*, que adoto por simetria com a de quase intriga, deve o mesmo tanto a cada um dos argumentos: é *porque cada sociedade está composta de indivíduos* que ela se comporta na cena da história como um grande indivíduo e que o historiador pode atribuir a essas entidades singulares a indicativa de certos cursos de ação e a responsabilidade histórica [...]. Mas é *porque a técnica da narrativa nos ensinou a separar o personagem do indivíduo* que o discurso histórico pode operar essa transferência no plano sintático. Em outras palavras, as entidades historiográficas de primeira ordem só constituem uma passagem entre as entidades de segunda e ou até de terceira ordem no plano da ação real porque a noção narrativa de personagem constitui ela mesma uma *passagem* no plano da configuração entre essas entidades de primeira ordem de que a história trata os indivíduos atuantes que a prática real implica. (p. 328-329, grifo do autor).

Para Ricoeur, portanto, as entidades produzidas pelo discurso histórico não pertencem à mesma categoria, são ordenadas dentro de uma hierarquia: os seus objetos referem-se a entidades de primeira ordem como, por exemplo, povos, nações, que são agentes concretos e essas unidades servem de objeto transacional para os personagens de uma narrativa possível. São, então, “quase personagens” capazes de passar do nível da história-ciência ao da narrativa, e desta aos agentes da ação prática. Assim, o discurso histórico se refere a personagens de primeiro nível, e estes direcionam o olhar para modalidade de pertencimento participativo que asseguram o parentesco entre o objeto da história e os personagens da narrativa.

Por fim, Ricoeur trata do estatuto epistemológico do tempo histórico com relação à temporalidade da narrativa, ideia central nessa segunda parte. Para a questão do tempo, o autor também aponta um elemento de transição presente no uso ambíguo do conceito de “acontecimento” pelos historiadores. Assim, as estruturas da historiografia derivam indiretamente das estruturas básicas da narrativa não apenas no nível dos procedimentos e das entidades, se estende também ao tempo por mediação do acontecimento histórico.

É na concepção de história de longa duração que Ricoeur se apóia para reformular o uso corrente do conceito de acontecimento que lhe atribui singularidade, contingência e desvio para o contexto da intriga exposto em *mímesis* II. Sendo o processo de composição da intriga, como visto anteriormente, oscilante entre sedimentação e invenção, os acontecimentos tendem a seguir o mesmo

destino, tornando-se um “acontecimento-composto-em-intriga”. A noção de acontecimento perde, portanto, suas características comuns para se igualar às discordâncias e rupturas que marcam a vida de uma sociedade singular. Partindo dessa reformulação, Ricoeur aponta que:

... os acontecimentos históricos não diferem radicalmente dos acontecimentos organizados por uma intriga. A derivação indireta das estruturas básicas da narrativa, estabelecida nas seções precedentes, permite pensar que é possível, por meio de procedimentos apropriados de derivação, estender para a noção de *acontecimento histórico* a reformulação que a noção de *acontecimento-composto-em-intriga* impôs aos conceitos de singularidade, de contingência e de desvio absolutos. (RICOEUR, 2010, p. 342, grifo do autor).

Ricoeur busca na ideia de pluralidade do tempo social presente na metodologia de Braudel, que decompõe a história em planos hierárquicos: história quase-imóvel, história em ritmo lento e história da dimensão do indivíduo, a contribuição para a teoria do tempo narrativo. Para ele, apesar das distinções das durações, o princípio de unidade mantém juntas as três partes de uma obra. A questão é saber de que modo a longa duração faz transição entre a estrutura e o acontecimento. E “compreender essa mediação da função da longa duração é, na minha opinião, reconhecer o caráter de *intriga* que o *conjunto* constituído pelas três partes da obra tem” (RICOEUR, 2010, p. 342-343, grifo do autor).

Nesse conjunto reside a segunda tese de Ricoeur referente ao tempo: “Chego à minha segunda tese, qual seja, a de que é *juntos* que os três níveis da obra constituem uma *quase intriga*, uma intriga no sentido amplo de Paul Veyne (RICOEUR, 2010, p. 353, grifo do autor). Nesses termos, o acontecimento deixa de ser breve, explosivo, tornando-se uma variável da intriga e se expande do terceiro nível para os dois anteriores com funções diferentes.

É esse retorno ao acontecimento que permite à longa duração o título de tempo histórico. Sem o retorno ao acontecimento, o tempo longo deixa de ser um tempo histórico, porque elimina a dialética entre passado, presente e futuro. Sem as três referências, a longa duração reduz o tempo humano ao tempo da natureza. A preservação do tempo humano, portanto, depende da preservação de uma analogia entre o tempo do indivíduo e o tempo das civilizações. Assim Ricoeur explica:

Essa analogia no nível da temporalidade tem a mesma natureza da analogia que procuramos preservar, no nível dos procedimentos, entre atribuição causal e composição da intriga e depois, no nível das entidades, entre as sociedades (ou as civilizações) e os personagens do drama. Nesse sentido, *toda mudança entra no campo histórico como quase acontecimento*. (RICOEUR, 2010, p. 370-371, grifo do autor).

Dessa forma, o acontecimento se estende para além do tempo curto e breve, corresponde a uma extensão semelhante à da intriga e dos personagens. “Há quase acontecimento onde podemos discernir, ainda que muito indiretamente, obliquamente, uma quase intriga e quase personagem” (RICOEUR, 2010, p. 371). Assim, o “quase” afirma a grande semelhança entre as categorias narrativas e a história científica, o que assegura o vínculo que a história mantém com o campo narrativo. Os conceitos: quase intriga, quase personagem e quase acontecimento foram criados, portanto, para respeitar a forma indireta de filiação da historiografia com a inteligência narrativa.

De modo geral, as análises de Ricoeur em “A intriga e a narrativa histórica” oferecem novas alternativas com relação aos desafios da narrativa historiográfica sem diluir a historiografia na ficção ou limitá-la à simples dimensão estética do discurso histórico. A Ciência histórica é, ao mesmo tempo, lógica e temporal, o que permite integrar dialeticamente o tempo estrutural dos Annales e o tempo vivido apoiado na narrativa do historicismo. Garantir o retorno do vivido, da sensibilidade e da ação humana é uma das implicações da consciência da narratividade histórica. A compreensão da história não pode excluir o vivido. É, portanto, a interação entre o lógico e o vivido que possibilita à história ser satisfatória e útil.

Ao retomar a consciência da narratividade histórica, a proposta de Ricoeur põe em xeque o pensamento determinista, segundo o qual os caminhos da história já estão, de certa maneira, traçados. Para o autor, a história seria o estudo das ações, e não da execução de um plano já traçado. Assim, transformar uma história em História implica compreender que a sequência de ações apresenta uma direção determinada, mas também surpresas, o que contradiz a ideia de que um enredo histórico tenha um final previsível. Ricoeur confronta as pretensões de rejeição da narrativa pela história estrutural, mas também discorda das propostas historiográficas narrativistas que confundem narrativa historiográfica e ficcional. Embora haja uma interpenetração entre ambas as modalidades, a narrativa histórica

apresenta singularidades, dentre as quais está sua intenção discursiva em apontar para um referente real do passado.

A proposta de narrativa histórica feita por Ricoeur não é de mostrar os acontecimentos do passado, mas retornar ao vivido, transformando-o pela reflexão. Nesse processo, destaca-se a importância do historiador e do leitor. O primeiro porque elabora o texto, o segundo porque o ressignifica. Ricoeur reconstrói um novo olhar sobre a tradicional relação entre sujeito e objeto na história. Para ele, fazem parte do pólo “Sujeito” tanto o historiador quanto os homens por ele analisados. As fontes, materiais e vestígios interagem com o trabalho do historiador no processo de produção do conhecimento. E nesse processo também o leitor se torna sujeito de produção. O “Sujeito” na concepção de Ricoeur é, portanto, plural: historiador, vozes do passado e leitor.

Para discutir todos esses problemas, Ricoeur propõe uma metodologia dialética que mantém a história-problema, mas supera suas abstrações; conserva a intriga de Veyne, mas aponta a ciência histórica como sendo, ao mesmo tempo, lógica e temporal. Ricoeur reintroduz o tempo na história enquanto ciência e defende o traço narrativo como sendo inerente ao conhecimento histórico. E para explicar sua dialética, recorre aos conceitos agostinianos de tempo e aristotélicos de intriga, por meio dos quais se dá a interação entre “tempo e narrativa”.

É dessa interação – tempo/narrativa – que o autor tratará na quarta parte de sua obra. Sua principal hipótese aqui é a de que toda configuração narrativa resulta em uma refiguração da experiência temporal, correspondente ao terceiro momento da *mímesis*. Para desenvolver tal hipótese, o autor divide sua investigação em duas seções: uma dedicada à “aporética da temporalidade”, que traz para a discussão reflexões sobre o tempo realizadas por Santo Agostinho, Aristóteles, Husserl, Kant e Heidegger, bem como a aporias originárias de cada concepção; outra que explora “os recursos de criação por meio dos quais a atividade narrativa responde e corresponde à aporética da temporalidade” (RICOEUR, 2010, p. 5-6). Todo esse processo objetiva explicitar o principal tema da “refiguração” do tempo pela narrativa exposto no volume I desta obra, a saber: a referência cruzada da história e da ficção. Ricoeur coloca a história e a ficção lado a lado com as aporias da temporalidade, abordagem esta que tem por finalidade reduzir a distância das perspectivas ontológicas de ambos os discursos.

1.1.6 Aporias da temporalidade: Aristóteles, Agostinho, Husserl, Kant e Heidegger

Começamos por observar a ênfase dada por Ricoeur às aporias que se destacam na fenomenologia da temporalidade desde Santo Agostinho até autores mais recentes como Husserl e Heidegger. Importante ressaltar que essa ênfase não visa, como destaca o próprio autor, reduzir a grandeza de cada abordagem, mas mostrar uma característica singular da teoria do tempo: sua aporicidade. Assim, sob os títulos “Tempo da alma e tempo do mundo: o debate entre Agostinho e Aristóteles” (primeiro capítulo), “Tempo intuitivo ou tempo invisível?: Husserl confrontado com Kant” (segundo capítulo) e “Temporalidade, historicidade, intratemporalidade: Heidegger e o conceito “vulgar” do tempo” (terceiro capítulo), Ricoeur esboça na primeira seção desta quarta parte o progresso alcançado pela fenomenologia da temporalidade e a aporicidade crescente que acompanha tal progresso.

Como exposto anteriormente, Aristóteles defende a prioridade do movimento sobre o tempo. É nele que se desenvolve uma tradição cosmológica segundo a qual o tempo nos determina. Para Ricoeur, o maior fracasso de Santo Agostinho foi não ter conseguido substituir essa tradição por uma concepção psicológica do tempo. Este junta psicologia e cosmologia sem resolver a divergência de ideias que se estabelece entre ambas. Atribuir o princípio de extensão e de medida do tempo apenas à derivação da distensão do espírito é, segundo Ricoeur, o “momento preciso” do fracasso de Agostinho. Sua genialidade está na convicção de que a medida é uma propriedade autêntica do tempo.

O fracasso de Agostinho em derivar o princípio da medida do tempo apenas da distensão do espírito leva Ricoeur a abordar o problema do tempo por outra extremidade: pelo lado do mundo. Para ele, a aporia da temporalidade está na dificuldade de manter as duas extremidades, por isso aprofunda suas observações sobre as relações entre os dois extremos: “É por isso que é preciso ir até o fundo do impasse e reconhecer que uma teoria psicológica e uma teoria cosmológica do tempo se *ocultam* reciprocamente na própria medida em que se *implicam* uma a outra” (RICOEUR, 2010, p. 19, grifo do autor).

É em Aristóteles que Ricoeur se apóia para abordar o extremo “oposto” do tempo da alma agostiniano. Por isso, Ricoeur acompanha passo a passo a definição

aristotélica de tempo exposta no livro IV da *Física*. Dividido em três etapas, o argumento de Aristóteles defende que “o tempo é relativo ao movimento sem se confundir com ele” (RICOEUR, 2010, p. 19). Acompanhemos Ricoeur na revisão desse percurso.

A primeira etapa da construção aristotélica da definição do tempo diz respeito à dependência deste com relação à mudança (movimento). Para Aristóteles, a velocidade implica o tempo. Mas o tempo não é o movimento, e sim parte dele. Assim, a primazia do pensamento aristotélico está no movimento e não no tempo, o que antecipa o argumento de Agostinho ao defender que o tempo não seja movimento. No entanto, no pensamento aristotélico, o tempo não existe sem o movimento: “se a percepção do tempo não se dá sem a percepção do movimento, é a existência do próprio tempo que não se dá sem a do movimento” (RICOEUR, 2010, p. 20).

Esse argumento contradiz os esforços de Agostinho em instituir a medida do tempo restritamente na distensão do espírito, já que o tempo não é movimento, mas é seu dependente. O tempo é, pois, algo do movimento, mas o que? O antes e o depois. Essa conclusão é resultante da segunda fase da construção aristotélica: “a conclusão do argumento não dá lugar a dúvidas: a sucessão, que nada mais é do que o antes e o depois no tempo, não é uma relação absolutamente primeira; ela procede, por analogia, de uma relação de ordem que é no mundo antes de ser na alma” (RICOEUR, 2010, p. 21).

Para completar a relação entre o antes e o depois, Aristóteles desenvolve a terceira fase: a introdução numérica: “com a introdução do *número*, a definição do tempo fica completa: “Pois o tempo é isto: o número do movimento, segundo o antes e o depois”” (RICOEUR, 2010, p. 22, grifo do autor). Destaca-se aqui a distinção pelo pensamento de duas extremidades e de um intervalo por meio do qual os instantes podem ser contados. O corte do instante se torna decisivo, pois a essência do tempo está no que é determinado pelo instante. Nessas três fases que resultam na definição do tempo, nenhuma delas faz referência explícita à alma, embora mais adiante o próprio Aristóteles mencione ser embaraçoso saber se haveria ou não tempo sem alma.

De acordo com Ricoeur, se a extensão do tempo físico não deriva da distensão da alma, o inverso também é verdadeiro, o que se deve à distância

intransponível entre a noção de “instante” (Aristóteles) e “presente” (Agostinho). Este é singular e determinado, enquanto aquele se refere a um instante qualquer. Este traço diferencial gera duas consequências: na concepção aristotélica, os cortes que separam dois instantes são suficientes para definir um antes e um depois; já em Agostinho, é necessária a referência a um presente, a um instante qualificado para que haja passado e futuro. Essa dualidade entre instante e presente é, segundo Ricoeur, a maior aporia com relação ao tempo.

Para melhor explicitar as relações concordantes e discordantes entre os pensamentos aristotélico e agostiniano, Ricoeur aponta duas aporias que a concepção de instante desenvolve. O instante está no centro da teoria de Aristóteles. Como dito anteriormente, é o que ele determina que se torna a essência do tempo: “é o instante que é fim do antes e começo do depois. É também o intervalo entre dois instantes que é mensurável e enumerável” (RICOEUR, 2010, p. 30). Mas dessa noção de instante surgem duas aporias: “É possível que o instante seja em um sentido o mesmo e em outro sentido outro?” (RICOEUR, 2010, p. 30), “Em que sentido se pode dizer que “o tempo é contínuo graças ao instante, e dividido segundo o instante?” (RICOEUR, 2010, p. 32). Para Ricoeur, a solução das aporias estaria em buscar na teoria do tríplice presente o princípio da continuidade e descontinuidade do tempo. Nas palavras de Ricoeur:

Portanto, nada em Aristóteles exige uma dialética entre o instante e o presente, *exceto a dificuldade, confessa, de manter até o fim a correspondência entre o instante e o ponto, na sua dupla função de divisão e de unificação*. É nessa dificuldade que poderia se inserir uma análise de tipo agostiniano sobre o triplo presente. Para esta, com efeito, somente um presente preenche do passado recente e do futuro próximo pode unificar o passado e o futuro que ele ao mesmo tempo distingue. Para Aristóteles, contudo, distinguir o presente do instante e a relação passado e futuro da relação antes-depois seria ameaçar a dependência que o tempo tem do movimento, único princípio último da física. (RICOEUR, 2010, p. 34, grifo do autor).

Nesse aspecto, diz Ricoeur, não há uma transição pensável entre as concepções de Aristóteles e Agostinho. É por meio de um salto que se passa de uma teoria para a outra. No entanto, as dificuldades de ambas pedem que as duas se harmonizem. Por isso Ricoeur conclui: “não é possível atacar o problema do tempo apenas por uma das extremidades, a alma ou o movimento. Apenas a distensão da alma não pode produzir a extensão do tempo; apenas o dinamismo do

movimento não pode gerar a dialética do triplo presente” (RICOEUR, 2010, p. 35). A solução vem mais adiante com a “poética da narrativa” que, segundo o autor, necessita tanto do contraste quanto da cumplicidade entre tempo da alma e tempo do mundo.

Mas as aporias advindas da fenomenologia do tempo não cessam com Aristóteles e Agostinho, outras concepções apresentam também em seu núcleo algumas dificuldade, fato este que não as anula, pois, conforme dito anteriormente, a aporia é um traço singular que acompanha todo estudo dedicado à temporalidade. Dentre eles Ricoeur destaca ainda Husserl e Kant. Um defende a fenomenologia da consciência interna do tempo, ou seja, fazer aparecer o tempo como tal, o outro acredita na invisibilidade desse tempo, sendo ele sempre uma pressuposição.

Em Husserl, o tempo objetivo, ou tempo do mundo, é posto fora de circuito, o que se busca é uma descrição direta do tempo como tal, um tempo imanente do curso da consciência. Mas, para alcançar uma consciência imediata do tempo, seria necessário desligar-se de qualquer pressuposição transcendente. Aqui está, no entender de Ricoeur, a principal aporia da concepção husserliana.

Para Ricoeur, a fenomenologia husserliana apresenta duas grandes contribuições aos estudos do tempo: a descrição do fenômeno de retenção e a distinção entre retenção (lembrança primária) e relembração (lembrança secundária). A análise do tempo em Husserl é uma análise da continuação e não apenas da sucessão, o “agora” não se resume a um instante, contém uma “intencionalidade longitudinal” que faz com que ele seja a um só tempo ele mesmo, a retenção do que acabou de desfazer-se e a protensão do que está por vir.

É a intencionalidade longitudinal que assegura a continuidade, a duração e conserva o mesmo no outro. O que mantém juntos o presente pontual e o presente estendido da duração uma é a retenção, é ela que estabelece a identidade entre presente pontual e não pontual. A retenção é um “presente ampliado” responsável não só pela continuidade do tempo, de ligar o passado recente ao presente, mas também transmitir sua intuitividade a esse passado. Entre a consciência “impressional” e a consciência retencional, Husserl emprega o termo “modificação” para destacar que a originalidade de cada novo presente se estende à sequência dos instantes que ele retém apesar do afastamento. Assim, presente e passado

recente se pertencem mutuamente. E essa impressão que é transmitida do “ponto forte” (presente) para a retenção ocorre de forma progressiva:

Cada novo “agora”, ao empurrar para o passado recente o “agora” anterior, faz dele uma retenção que tem suas próprias retenções; essa intencionalidade em segundo grau exprime o remanejamento incessante das retenções mais antigas pelas mais recentes. Que é no que consiste o afastamento temporal: “Cada retenção é em si própria modificação contínua, que traz em si, por assim dizer, na forma de uma sequência de *dégradés*, a herança do passado”. (29) (44). (RICOEUR, 2010, p. 52).

Em síntese, a lembrança primária ou retenção, não se constitui pela diferença da impressão, mas por sua modificação positiva. Entre a lembrança primária e a lembrança secundária, ou relembração, a diferença não está no conteúdo, já que esta equivale a um fenômeno de correspondência daquela, mas sim num modo de realização, ou seja, o “agora pontual” tem seu correspondente em um “quase presente” que apresenta os mesmos traços de retenção e protensão, a mesma identidade. Assim, todo momento da sequência dos instantes presentes pode ser representado na imaginação como “presente fonte” no modo do “como se”. Essa concepção fenomenológica da relembração reforça, portanto, a continuidade, de forma ampliada, entre retenção e impressão.

E se a consciência se refere a uma continuidade temporal que não contém nenhuma impressão originária do presente, dizemos se tratar de uma lembrança secundária do que foi percebido em outro momento. Esta é, então, oposta à percepção temporal, pois enquanto nesta o objeto intencional é dado “em pessoa”, na relembração é uma representação do mesmo objeto, mas produzido pela imaginação.

Para Ricoeur, é na terceira seção de *Lições* que o projeto husserliano ganha sentido. Nela, o percurso dos graus de constituição chega ao terceiro nível: o do fluxo absoluto, sendo o primeiro o das coisas da experiência no tempo objetivo, e o segundo as unidades imanentes do tipo dos objetos-tempo, discutidos até aqui e que deixam a pressuposição da preservação pelos objetos-tempo de “uma unidade específica através do processo contínuo das modificações temporais, e que as mudanças dos objetos são mais ou menos *rápidas* com relação à mesma duração” (RICOEUR, 2010, p. 68). O terceiro nível coloca fora de circuito os objetos-tempo, apoiando-se apenas na modificação, e formalizar as relações entre ponto-forte,

retenção e protensão, ou seja, oficializa a relação entre o “agora” e suas modificações. Mas como saber se o fluxo absoluto da consciência possui unidade? Para Husserl, ““Enquanto fenômeno, [o fluxo] se constitui a si mesmo” [83] (109). Nessa *autoconstituição* inclui-se o projeto de uma fenomenologia *pura*” (RICOEUR, 2010, p. 71, grifo do autor).

Em suma, o projeto husserliano busca solucionar a aporia do triplo presente da teoria agostiniana. Para tanto, atribui ao presente vivo uma consistência capaz de reter o passado recente e o futuro próximo (retenção e protensão). A consequência é uma fissura entre lembrança primária e lembrança secundária. A solução dada por Husserl é a unificação contínua das retenções e a sucessão de quase-presentes por intermédio da imaginação. São as retenções e protensões advindas do presente que formam o fluxo temporal.

Mas, embora a fenomenologia Husserliana busque se emancipar das estruturas do tempo objetivo, não raro toma desta repetidos empréstimos. É a Kant que Ricoeur recorre para explicar o motivo de tais empréstimos. Kant não contradiz as análises de Husserl, mas se opõe à ambição que este tem de se distanciar de qualquer alusão a um tempo objetivo e elaborar uma fenomenologia livre de qualquer aspecto transcendente. De acordo com Ricoeur, o que opõe Kant a Husserl é “a asserção do caráter *indireto* de todas as asserções sobre o tempo. O tempo não aparece; ele é uma condição do aparecer.” (RICOEUR, 2010, p.74, grifo do autor).

Em Kant, espaço e tempo recebem estatuto de intuição *a priori*, são relações que remetem à constituição subjetiva de nosso espírito. O tempo é a condição formal *a priori* de todos os fenômenos em geral, é a forma interna de nossa intuição. Depende, portanto, de nossa sensibilidade. Ele não aparece, é uma condição do aparecer, por isso não pode ser percebido em si mesmo, mas se coloca como condição na percepção dos objetos. Do conceito kantiano de tempo, Ricoeur destaca que a noção de tempo-sucessão sem relacionar o presente vivo com o passado e o futuro é uma de suas contribuições.

Segundo Ricoeur, é nas “Analogias da experiência” que Kant desenvolve seus argumentos com relação à determinação transcendental do tempo como “ordem”. O mais importante deles está no princípio da “permanência” – primeira analogia. Aqui, Kant menciona os três modos do tempo: permanência, sucessão e

simultaneidade, sendo que as relações de sucessão e simultaneidade presumem a permanência, pois, em Kant:

Para que dois fenômenos sejam tidos por sucessivos ou simultâneos, é preciso dar-lhes “por fundamento algo que permaneça sempre, ou seja, algo *durável e permanente*, em que toda mudança e toda simultaneidade não são mais que outras tantas maneiras de existir (modos do tempo) do permanente”. (RICOEUR, 2010, p.85, grifo do autor).

Nessa relação, a mudança diz respeito não ao próprio tempo, mas aos fenômenos no tempo. Mas como o tempo não existe como tal, é só pela relação entre o que muda e o que permanece no fenômeno que podemos distingui-lo. O princípio da permanência reafirma o caráter de um tempo singular coletivo, ou seja, a existência de um único tempo do qual todos os outros são apenas partes. Assim Ricoeur escreve:

Kant insiste: na mera sucessão, portanto, sem a referência à permanência, a existência não faz mais que aparecer e desaparecer sem nunca ter a menor quantidade. Para que o tempo não se reduza a uma sequência de aparecimentos e desaparecimentos, é preciso que ele mesmo permaneça; no entanto, só reconhecemos esse traço observando o que permanece nos fenômenos e que determinamos como substância, estabelecendo uma relação entre o que permanece e o que dura. (RICOEUR, 2010, p. 85-86).

A segunda analogia diz respeito à precisão da sucessão regular, segundo a qual só podemos conhecer a determinação transcendental do tempo apoiando-nos em relações causais objetivas. A terceira, referente ao princípio de reciprocidade, defende que “a simultaneidade é a existência do adverso no mesmo tempo” (RICOEUR, 2010, p. 88), mas só é percebida devido à ação “recíproca”. Assim, as três analogias implicam três relações de ordem no tempo: duração, sucessão e simultaneidade.

A comparação entre as abordagens fenomenológica (Husserl) e transcendental (Kant) levam, conforme Ricoeur, ao mesmo impasse revelado entre Agostinho e Aristóteles: nenhuma delas basta a si mesma. Nas palavras do autor:

Nem a abordagem fenomenológica, nem a abordagem transcendental bastam-se a si mesmas. Uma remete à outra. Mas essa remissão apresenta o caráter paradoxal de um empréstimo mútuo sob a condição de uma exclusão mútua; por um lado, só é possível entrar na problemática husserliana colocando fora de circuito a problemática kantiana; só se pode

articular a fenomenologia do tempo por meio dos empréstimos tomados do tempo objetivo, o qual, segundo suas principais determinações, continua sendo um tempo kantiano. Por outro lado, só é possível entrar na problemática kantiana sob a condição de se abster de qualquer recurso a algum sentido interno que reintroduzisse uma antologia da alma, que a distinção entre fenômeno e coisa em si pôs fora de circuito. Mas as determinações mediante as quais o tempo se distingue de uma simples grandeza só se sustentam por meio de uma fenomenologia implícita, cujo argumento transcendental marca a cada passo o lugar vago. (RICOEUR, 2010, p. 97).

Tendo em vista esse caráter complementar e excludente tanto entre Agostinho e Aristóteles, quanto entre Husserl e Kant, Ricoeur ressalta que Husserl e Kant repetem a mesma problemática presente na distância entre tempo da alma e tempo do mundo. Ricoeur chega até a estabelecer alguns parentescos entre suas análises. Para ele, a fenomenologia da retenção e da lembrança primária e secundária (Husserl) são formas aperfeiçoadas da dialética do triplo presente e da *intentio/distentio animi* (Agostinho). Também entre Kant e Aristóteles se destacam algumas semelhanças. Mesmo Kant estabelecendo a idealidade transcendental do espaço e do tempo, o que aproximaria da subjetividade agostiniana, sua concepção remete a Aristóteles, pois o sentido do transcendental kantiano tem por função estabelecer as condições da objetividade, do objeto, e essa objetividade é uma “natureza” cuja ciência empírica é a Física. Assim, o tempo kantiano, apesar de sua subjetividade, é o tempo de uma “natureza”. Daí Ricoeur relacionar Kant a Aristóteles.

Mas a investigação das aporias do tempo não se encerra com Husserl e Kant. Ricoeur também traz para a discussão Heidegger e sua interpretação hermenêutica. Sobre este, Ricoeur inicia destacando que *Ser e Tempo* põe fim às aporias produzidas pela oposição entre tempo da alma e tempo do mundo. A análise existencial heideggeriana abandona a referência à alma e se volta para um “ser-aí” que não se coloca entre a região do psíquico ou do físico, o que está em jogo é seu próprio ser que se constitui fundamentalmente enquanto “ser-no-mundo”.

Para Heidegger, a presença humana é a medida de seu próprio tempo. Ela existe proporcionalmente ao tempo que nela se temporaliza. O “entre”, enquanto presença do “ser-aí”, existe temporalmente e se temporaliza de alguma maneira. A preocupação heideggeriana é compreender o tempo a partir do próprio tempo, uma temporalidade da presença. Assim, a problemática do “ser-aí” de Heidegger

ultrapassa a oposição entre Agostinho e Aristóteles, porque soluciona as noções de físico e psíquico. Também acaba com as aporias da consciência interna do tempo e do tempo objetivo em Husserl e Kant, pois desenvolve a problemática entre sujeito e objeto, entre alma e natureza com a estrutura do “ser-no-mundo”. Além disso, desmonta a ambição de Husserl em fazer aparecer o tempo como tal com a afirmação do “esquecimento do ser”.

É só na segunda seção de *Ser e Tempo* que Heidegger expõe sua definição sobre o tempo. Assim Ricoeur escreve: “[...] a primeira definição do tempo: “esse fenômeno unitário de um porvir que, tendo-sido, torna-presente, nós o denominamos de *temporalidade*” [326]” (RICOEUR, 2010, p. 105, grifo do autor). Das descobertas heideggerianas, Ricoeur destaca três grandes contribuições quanto à compreensão do tempo: o tempo como “totalidade” inserido na estrutura do “Cuidado”; unidade das três dimensões do tempo (unidade ek-stática); hierarquização de níveis de temporalização: temporalidade, historialidade, intratemporalidade.

Quanto à primeira descoberta, a que vincula a estrutura do tempo à estrutura do “Cuidado”, Ricoeur aponta que associar tais estruturas implica, principalmente, em desenraizar o tempo da teoria do conhecimento e conduzi-lo a um modo de ser como totalidade, ou seja, a fenomenologia hermenêutica do tempo recebe como desafio a “unidade articuladora” dos três momentos: passado, presente e futuro. Em Agostinho, essa unidade se constrói com a teoria do triplo presente; já em Heidegger, a proposta de unificação aparece com o termo “ser-para-o-fim” que incorpora ao “ser-aí” o “pode-ser”, porque a morte é o fim do “ser-no-mundo”, fim este que constitui a totalidade do “ser-aí”.

No que diz respeito à segunda, sobre a unidade das três dimensões temporais, Heidegger ambiciona, segundo Ricoeur, ultrapassar a reflexão agostiniana do triplo presente e a análise da retenção-protensão de Husserl. Heidegger busca no “Cuidado” o princípio de pluralização do tempo, princípio este que atribui primazia ao futuro, destinada até então ao presente, e permite relações inusitadas de implicação mútua entre as três dimensões do tempo: “A passagem do futuro ao passado cessa de constituir uma transição extrínseca, porque o *ter-sido* parece chamado pelo *por-vir* e, em certo sentido, contido nele” (RICOEUR, 2010, p. 117, grifo do autor). Assim, enquanto em outras concepções a relação entre

passado (determinado) e futuro (aberto) é assimétrica, extrínseca, em Heidegger os tempos equivalentes “tem-sido” e “por-vir” estabelecem uma relação intrínseca.

O presente, que em Agostinho produz o passado e o futuro, torna-se agora uma modalidade dissimulada da temporalidade. Heidegger repensa o presente de modo existencial como aquilo que “torna presente”. Neste processo, a temporalidade se torna a unidade articulada de um por-vir do ter-sido por meio do “presentar”². Dessa forma, a temporalidade não é, ela se “temporaliza”. Essa invisibilidade do tempo como um todo, para Ricoeur, soluciona vários problemas, mas a obscuridade na unidade estrutural da triplicidade interna do tempo permanece tanto quanto em Agostinho. Sobre essa aporicidade, Ricoeur comenta:

[...] é preciso corrigir a ideia de unidade estrutural do tempo mediante a ideia de *diferença* e suas ek-stases. Essa diferenciação está intrinsecamente implicada na temporalização na medida em que esta é um processo que junta dispersando. A passagem do futuro para o passado e para o presente é simultaneamente unificação e diversificação. Eis que, de repente, se reintroduz o enigma da *distentio animi*, embora o presente não seja mais seu suporte. (RICOEUR, 2010, p. 120, grifo do autor).

No que se refere à terceira descoberta, a dos níveis hierárquicos, Ricoeur começa citando que falta às duas descobertas anteriores um traço para que a temporalidade possa ser considerada integral: o “estiramento” entre nascimento e morte, o “entre-nascer-e-morrer”. Para Heidegger, esse estiramento se torna explicável quando associado à problemática do Cuidado. É vinculado a este, que o “entre-vida-e-morte” deixa de ser um intervalo “entre-dois” e torna-se um “ser-aí” que constitui ele mesmo o próprio estiramento. É a historialidade que agrega à temporalidade os traços significativos das expressões: estiramento, mutação e constância do si. A historialidade é uma forma de dizer como a presença do “ser-aí” experimenta concretamente a passagem do tempo em sua vida. E essa historialidade da presença busca mostrar que o “ente” é temporal não porque se encontra na história. A historialidade apresenta, portanto, um traço temporal e um existencial. Em síntese, ao passar do nível de temporalidade pura ao da historialidade, a temporalidade ganha uma plenitude concreta que enriquece o conceito fenomenológico de tempo.

² Ricoeur utiliza o termo não no sentido de “presente”, mas de “tornar presente”.

Além da temporalidade e historicidade tratadas, Heidegger também elabora o conceito de intratemporalidade. Assim como a temporalidade fica incompleta sem a derivação que leva à historialidade, também esta necessita de um complemento que, segundo Heidegger, está na ideia de intratemporalidade. Portanto, temporalidade se completa com a historialidade, que se completa com a intratemporalidade. E, assim como a historialidade deriva da temporalidade, a intratemporalidade deriva da historialidade.

Ao termo “intratemporalidade”, Heidegger atribui três características: databilidade, lapso de tempo, e caráter público. A databilidade precede o cálculo efetivo, ou seja, a atribuição de data, a datação efetiva do calendário. Ao substituir a data pela databilidade, Heidegger visa reativar o trabalho de interpretação que o sistema de datas anula. O segundo traço original da intratemporalidade recupera o estiramento da historialidade. Refere-se a um intervalo entre um “então” e um “até que” onde as coisas têm ou fazem seu tempo; elas “duram”. Aqui, o intervalo tem uma derivação diferente da noção de intervalo ligada à de data que atribui uma extensão temporal a todo “agora”, “então” e “outro”. Quanto ao terceiro traço, sobre o tempo público, Heidegger aponta que o tempo não é público por si mesmo, mas por uma interpretação dissimulada do cotidiano: “[...] o tempo público resulta portanto de uma interpretação inserida nessa compreensão cotidiana, que, de certo modo, “publica”, “torna público” o tempo, na medida em que a condição cotidiana já não atinge o tornar-presente a não ser através de um “agora” qualquer e anônimo” (RICOEUR, 2010, p. 142).

Heidegger dissolve as aporias geradas pelo debate entre Husserl e Kant ou Agostinho e Aristóteles, mas novas aporias nascem dessa fenomenologia hermenêutica reveladas pelo fracasso da polêmica contra o conceito vulgar de tempo. Heidegger caracteriza o conceito “vulgar” do tempo como uma sequência de “agoras” pontuais, cujos intervalos são medidos por relógios, ou seja, um tempo que corre de um “agora” para outro, que traz para o primeiro plano a terceira ek-stase da temporalidade. Para esta caracterização, Heidegger parte da temporalidade fundamental e busca no nivelamento dos principais traços da subjetividade a sua gênese, mas desprovida do vínculo entre temporalidade e “ser-para-a-morte”, o que modifica o instrumento da medida:

A partir daí, os principais traços da intratemporalidade são submetidos a um nivelamento idêntico: a databilidade já não precede a atribuição de datas, mas dela resulta; o lapso de tempo, ele mesmo proveniente do estiramento característico da historialidade, já não precede o intervalo mensurável, mas é regido por ele; e sobretudo o tornar-público, fundamentado no “ser-com” dos mortais entre si, cede lugar a esse caráter pretensamente irreduzível do tempo, qual seja, sua *universalidade*; o tempo é tido por público, porque é declarado universal. Em suma, o tempo só se define como sistemas de datas porque a datação é feita a partir de uma origem que é um “agora” qualquer; ele se define como conjunto de intervalos; o tempo universal, por fim, não é mais que a sequência (*Folge*) desses “agora” pontuais (*Jetztfolge*). (RICOEUR, 2010, p. 148).

É com base nessas críticas ao conceito “vulgar” de tempo com sua sequência de “agoras”, fracassadas ao olhar de Ricoeur, que se situam as aporias da fenomenologia heideggeriana: “Se, como penso, não se pode constituir a temporalidade humana partindo do conceito de tempo concebido como sequência de “agoras”, o trajeto inverso da temporalidade e do ser-aí para o tempo cósmico não seria, de acordo com a discussão procedente, igualmente incompatível?” (RICOEUR, 2010, p. 150) e ainda: “*Ser algo do movimento e ser algo do cuidado constituem a meu ver duas determinações inconciliáveis em seu princípio*” (RICOEUR, 2010, p. 152, grifo do autor).

No entanto, Ricoeur deixa claro que esse fracasso de gênese do conceito vulgar do tempo não anula a grandiosidade de *Ser e Tempo*: “Esse “fracasso” é, a meu ver, o que leva a aporiedade da temporalidade ao seu auge. Resume o fracasso de *todo* o nosso pensamento sobre o tempo e, em primeiro lugar, da fenomenologia e da ciência” (RICOEUR, 2010, p. 158). E, a partir daí, conclui:

[...] se a *fenomenologia* do tempo pode se tornar um interlocutor privilegiado da conversão triangular que agora será produzida entre ela mesma, a historiografia e a narratologia literária, isso se deve não só a suas descobertas, mas também às aporias que ela suscita e que crescem proporcionalmente a seus avanços. (RICOEUR, 2010, p. 165).

A outra conclusão a que chega Ricoeur é que ao final deste percurso, o que se estabelece não é mais um processo da fenomenologia, mas o do pensamento reflexivo e especulativo que busca uma resposta coerente para a pergunta: “o que é o tempo?”. A conclusão desse processo é que: “[...] não se pode pensar o tempo cosmológico (o instante) sem, sub-repticiamente, restabelecer o tempo fenomenológico (o presente) e vice-versa” (RICOEUR, 2010, p. 165).

1.1.7 Referência cruzada da história e da ficção: recursos de criação

É na segunda seção de “O tempo narrado” que Ricoeur coloca à prova sua principal hipótese deste terceiro volume, a saber: “[...] que a chave do problema da *refiguração* reside no modo como a história e a ficção, tomadas conjuntamente, proporcionam às aporias do tempo trazidas à tona pela fenomenologia a réplica de uma *poética da narrativa*” (RICOEUR, 2010, p. 169, grifo do autor). O autor defende que é no ato de refiguração que ocorre a “referência cruzada” entre história e ficção.

Para desenvolver sua reflexão acerca da conjunção entre história e ficção sem dissolver o caráter paradoxal, Ricoeur divide essa segunda seção em oito capítulos: nos dois primeiros, o autor marca a oposição dessa relação destacando a especificidade das duas referências narrativas, oposição esta que consiste na elaboração de um “terceiro-tempo” mediador entre tempo vivido e tempo cósmico pela narrativa histórica, e nas “variações imaginativas” realizadas pela narrativa de ficção. A medida comum entre ambas nesta etapa fica a cargo da fenomenologia do tempo. Já os dois capítulos seguintes destacam a relação de complementaridade entre história e ficção. A ênfase aqui é dada à relação das duas narrativas, histórica e ficcional, com a realidade.

No terceiro capítulo, o termo “referência” é substituído por “refiguração”, e o próprio conceito de realidade é problematizado, tendo em vista que a história, cuja narrativa remete a acontecimentos que realmente ocorreram no passado, fundamenta-se em um paradoxo: trazer à tona um passado ao mesmo tempo abolido e preservado em seus vestígios, ao passo que do lado da ficção (capítulo VI), ao qual se atribui a “irrealidade”, tem função de revelação e transformação da vida e dos costumes. Assim, é pela elaboração de uma “teoria dos efeitos”, por meio da leitura, que Ricoeur orienta sua investigação.

É no capítulo V que Ricoeur trata da “refiguração cruzada” da história e da ficção. O foco neste momento é “[...] mostrar como a refiguração do tempo pela história e pela ficção se concretiza por meio dos empréstimos que cada modo narrativo toma do outro” (RICOEUR, 2010, p. 173). O autor elabora, então, as expressões “historicização da narrativa de ficção” e “ficcionalização da narrativa histórica” para explicar a interioridade mútua dos dois movimentos entrecruzados, de

onde surge o chamado “tempo humano” ou “tempo narrado”, que dá título a este terceiro volume.

Aos capítulos VI e VII fica a tarefa de averiguar a “natureza do processo de totalização que também permite designar por um “singular coletivo” o tempo assim refigurado pela narrativa” (RICOEUR, 2010, p. 173). Com o intuito de apontar para uma “história” comum que ultrapasse a distinção entre historiografia e ficção, um novo sentido para a palavra “história” será criado pelos termos “consciência histórica” e “condição histórica”. Estes atribuem à narrativa a função de refigurar a condição histórica e promovê-la à categoria de consciência histórica, ou seja, a narrativa histórica e a narrativa de ficção são tomadas conjuntamente e têm a pretensão de articular, no nível dessa história comum, o futuro como “horizonte de expectativa”, o passado como “tradição” e o presente como “intempestivo”.

O último capítulo, intitulado pelo autor como “conclusão”, traz uma “reflexão crítica sobre os *limites* com que topa nossa ambição de responder às aporias do tempo por uma poética da narrativa” (RICOEUR, 2010, p. 175, grifo do autor). Tracemos um breve percurso por cada um desses capítulos.

1.1.7.1 Especificidades das narrativas histórica e ficcional

Ricoeur aponta que o tempo construído pela escrita do historiador atua como mediador entre o tempo humano e o tempo da natureza. Para mostrar como a narrativa histórica cria esse “terceiro tempo”, o autor recorre a “procedimentos de conexão”. São eles: calendário, sequência das gerações, e recurso a arquivos, documentos e vestígios. O tempo do calendário é a primeira ponte entre o tempo vivido e o tempo cósmico. Segundo Ricoeur, o tempo humano é marcado pela finitude, já o tempo da natureza é o tempo físico, cosmológico que envolve o movimento dos astros, a velocidade da luz. Ciente da finitude da experiência temporal, o homem criou o calendário para organizar a relação entre o tempo vivido e o tempo cósmico. É por meio dele que as experiências podem ser datadas, ordenadas em uma sequência linear. O calendário torna o tempo socializável.

Ricoeur destaca três aspectos comuns a todos os calendários que estabelecem a divisão de seu tempo: um acontecimento fundador, como, por exemplo, o nascimento de Cristo, define um “momento axial” a partir do qual todos

os acontecimentos são datados; esse ponto zero traz a possibilidade de percorrer o tempo tanto do passado para o presente, quanto do presente para o passado; a partir daí cria-se um “repertório de unidades de medidas” como o dia, o mês, o ano. O tempo do calendário toma emprestado do tempo físico “um contínuo uniforme, infinito, linear” (RICOEUR, 2010, p. 181). Mas enquanto a contagem do tempo do calendário apoia-se no tempo físico e nos fenômenos astronômicos, o princípio da divisão do tempo sustenta-se na noção fenomenológica de presente diferente do instante qualquer. Assim Ricoeur discorre:

Se não tivéssemos a noção fenomenológica do presente, como o hoje em função do qual há um amanhã e um ontem, não poderíamos dar o menor sentido à ideia de um acontecimento novo que rompe com uma era anterior e inaugura um curso diferente de tudo o que precedeu. O mesmo se aplica à consideração *bidirecional*: se não tivéssemos a experiência viva da retenção e da protensão, não teríamos a ideia de *percurso* de uma série de acontecimentos realizados. (RICOEUR, 2010, p. 182, grifo do autor).

Assim, o tempo do calendário não depende unicamente nem do tempo vivido, nem do tempo cósmico, mas participa de ambos. Nele, os aspectos cósmicos e psicológicos ganham um novo significado: por um lado os acontecimentos recebem uma posição no tempo a partir de sua distância do momento axial, por outro, os acontecimentos de nossa vida recebem uma “situação” com relação aos acontecimentos datados. “A originalidade que o momento axial confere ao tempo do calendário autoriza a declarar este último “exterior” tanto ao tempo físico como ao tempo vivido” (RICOEUR, 2010, p. 184). Em suma, o tempo do calendário “[...] cosmologiza o tempo vivido, humaniza o tempo cósmico. É assim que contribui para reinscrever o tempo da narrativa no tempo do mundo” (RICOEUR, 2010, p. 184).

Sobre a sequência das gerações, Ricoeur a insere no campo histórico pela ideia elaborada por Schutz de “rede dos contemporâneos”, dos “predecessores” e dos “sucessores”: “[...] a substituição das gerações sustenta de uma maneira ou de outra a continuidade histórica, com o ritmo da tradição e da inovação” (RICOEUR, 2010, p. 186). Essa tríade constitui o complemento “sociológico” da ideia de sequência de gerações, e de sua relação anônima se pode derivar presente, passado e futuro. Desse anonimato, surge a mediação entre tempo privado e tempo público. Sobre o “reino dos contemporâneos”, a originalidade de Schutz, segundo Ricoeur, está no desenvolvimento simultâneo de vários fluxos temporais: “A

simultaneidade não é algo puramente instantâneo; põe em relação o desenrolar de duas durações [...]. Um fluxo temporal acompanha outro, enquanto *durarem juntos*” (RICOEUR, 2010, p. 191, grifo do autor). Assim, a contemporaneidade se estabelece por essa simultaneidade de dois fluxos diferentes de consciência que vão além das relações interpessoais fundamentadas no face-a-face.

Quanto aos predecessores, Schutz se refere àqueles que existiam antes do nascimento de um determinado indivíduo e que não mantém com este nenhuma vivência contemporânea, ou seja, que não pode influenciá-lo nem ser por ele influenciado em um presente comum. A constituição de um tempo anônimo, neste caso, torna-se possível apenas pela narrativa ancestral.

O vestígio é outro recurso que faz a conexão entre as perspectivas sobre o tempo. Para chegar à noção de vestígio, Ricoeur passa antes pelos conceitos de arquivo e documento que, segundo ele, leva ao de vestígio. É nas enciclopédias *Universalis* e *Britânica* que o autor busca a definição de arquivo destacando três características:

[...] em primeiro lugar, a remissão à noção de *documento* (ou de *record*): os arquivos são um conjunto, um corpo organizado, de documentos, de registros; em seguida, a relação com uma *instituição*: num caso, diz-se que os arquivos *resultam* da atividade institucional ou profissional; no outro, são *produzidos* ou *recebidos pela* entidade cujos arquivos são os documentos mencionados; por fim, o arquivamento tem por finalidade *conservar, preservar* os documentos produzidos pela instituição em questão (seu equivalente jurídico). (RICOEUR, 2010, p. 198, grifo do autor).

Ricoeur destaca dessas três características o caráter “institucional” do arquivo. Sobre o documento, o autor destaca sua função de “apoio”, “garantia” que oferece a uma história, ou seja, a prova material de um relato de acontecimentos, o que nutre a pretensão de veracidade da história. No que se refere ao vestígio, é no seu caráter paradoxal que Ricoeur assenta sua exposição: “ser passado”, “ter passado”. Em outras palavras, a passagem já não existe, mas o vestígio permanece: “[...] o vestígio indica *aqui*, ou seja, no espaço, e *agora*, ou seja, no presente, a passagem passada dos vivos; ele orienta a caça, a busca, a pesquisa, a investigação. Ora, a história é tudo isso” (RICOEUR, 2010, p. 204, grifo do autor). Assim, é no espaço que o vestígio marca a passagem do objeto, e é no tempo do calendário e no tempo astral que ele marca essa passagem, tornando-se um

documento datado. O vestígio é, nas palavras de Ricoeur, um “efeito-signo”, ele significa sem fazer aparecer. Em suma, “O vestígio é, pois, um dos instrumentos mais enigmáticos mediante o qual a narrativa histórica “refigura” o tempo. Refigura-o construindo a junção que opera o recobrimento do existencial e do empírico na significância do vestígio” (RICOEUR, 2010, p. 213).

À constituição fixa do tempo histórico corresponde na ficção às variações imaginativas. No tempo fictício o narrador não se prende aos conectores – calendário, sequência de gerações, recurso a arquivos, documentos e vestígios – responsáveis por reinscrever o tempo vivido no tempo cósmico, “o tempo da narrativa de ficção está livre das imposições que exigem transferi-lo para o tempo do universo” (RICOEUR, 2010, p. 2015). Mas Ricoeur não vê nesse traço um aspecto negativo tomando-o como uma experiência irreal do tempo. Ao contrário, aponta para a independência da ficção em explorar os recursos do tempo fenomenológico ignorados pela narrativa histórica devido à preocupação desta em ligar o tempo da história ao tempo cósmico. É na descoberta desses recursos ocultos que se dá a ligação entre as duas narrativas.

A diferença entre ambas surge do modo como o tempo histórico e o tempo ficcional se portam mediante a aporia entre tempo fenomenológico e tempo cósmico. A ficção, por exemplo, não se priva de misturar personagens históricos, acontecimentos datados e lugares geográficos conhecidos a personagens, acontecimentos e lugares imaginários. Essa junção arrasta o tempo histórico para o tempo da ficção, libertando-o de sua função de “representância” do passado histórico, ele tira o estatuto de referência comum e o reduz a uma citação. A principal contribuição dessa transferência está “[...] na exploração dos *aspectos não lineares do tempo fenomenológico* que o tempo histórico oculta devido à sua inserção na grande cronologia do universo” (RICOEUR, 2010, p. 222, grifo do autor).

Ricoeur aponta três estágios pelos quais a ficção libera o tempo fenomenológico das imposições do tempo histórico: unificação do curso temporal, revivificação do tema da eternidade e remitização do tempo pela ficção. Sobre o primeiro, Ricoeur faz uma nova revisão das três fábulas do tempo partindo dos conceitos de retenção e protensão de Husserl. Aqui, a unidade do fluxo se constitui pelo recobrimento que ocorre constantemente entre as retenções e as protensões. Uma outra forma de unificação do fluxo temporal ocorre em Heidegger que, ao reunir

no plano da historicidade o “ter-sido”, o “por-vir” e o “ tornar-presente”, faz juntar num plano mediano o nível profundo da temporalidade autêntica e o nível superficial da intratemporalidade. Para Ricoeur, é pelas variações imaginativas da ficção que essa construção do tempo se torna realizável. Sobre a revivificação do tema da eternidade, Ricoeur aponta que a ficção leva a fenomenologia para uma região que ela parou de frequentar depois de Santo Agostinho. É no intervalo entre o existencial e o existenciário que se pode inserir uma meditação sobre a eternidade e a morte por meio das variações imaginativas. Quanto à remitização do tempo, Ricoeur comenta que a ficção não se limita a explorar os aspectos da concordância discordante, tanto numa constituição horizontal como numa hierarquização dos níveis de temporalidade ou de experiências limites que marcam as fronteiras entre tempo e eternidade, ela explora também os limites entre a fábula e o mito e é porque é sempre ficção, mesmo quando reproduz a experiência que possibilita um pouco de devaneio.

Assim, a dissimetria entre narrativa histórica e narrativa ficcional resulta, principalmente, da diferença entre as soluções dadas por ambas às aporias do tempo. Enquanto o tempo histórico recorre a uma conciliação apaziguadora ou até a dissolução das aporias, o tempo ficcional as reaviva e lhes atribui visibilidade, tornando-as produtivas.

1.1.7.2 Convergências entre ficção e história: significância e representância

Além das divergências na forma como os dois modos narrativos reinscrevem o tempo vivido e o tempo do mundo, Ricoeur também apresenta as convergências entre história e ficção, nesta pela função de “significância”, naquela, pela de “representância”. Sobre a última, Ricoeur aponta que a história não pode ser representação, mas “representância”, porque o objeto que visa reconstruir não é diretamente observável, apenas memorável; ela aponta para um referente externo que “não sendo já foi” e deixou algo de si nos vestígios que perduram. O termo “real” aplicado ao passado histórico é uma das principais discordâncias entre história e ficção, mas o autor propõe um olhar mais atento para o seu significado. É o passado qualificado como “real” que o historiador busca reconstruir por meio de provas documentais, já que ele já não existe. Ricoeur explica:

Com efeito, o vestígio, na medida em que é deixado pelo passado, vale por ele: exerce a seu respeito uma função de locotenência, de *representância* (Vertretung). Essa função caracteriza a referência *indireta*, própria de um conhecimento por vestígio, e distingue de qualquer outro modo referencial da história com relação ao passado. (RICOEUR, 2010, p. 237-238, grifo do autor).

Conforme Ricoeur, o vestígio exerce função de “representância” com relação ao passado, ele está “no lugar de”, torna-se uma “referência indireta”. O autor procura explicar, então, o valor mimético do vestígio nessa função de representância. Para tanto, recorre à dialética entre os “grandes gêneros” elaborados por Platão no *Sofista*, do “Mesmo” e do “Outro”, acrescentando o do “Análogo”.

O primeiro passo, segundo Ricoeur, para pensar a preteridade do passado é eliminar a “distância temporal”, criar uma “identificação” com o que outrora foi. Para que isso ocorra é necessário: revisar a noção de acontecimento; considerar o pensamento do historiador, responsável por reconstruir os acontecimentos; e aceitar esse repensar como “numericamente idêntico” ao primeiro pensar, aos quais Ricoeur busca correspondência na formulação de Collingwoog em *The Idea of History*: “a) o caráter documentário do pensamento histórico, b) o trabalho da imaginação na interpretação do dado *documentário*, c) por fim a ambição de que as construções da *imaginação* operem a “*reefetuação*” do passado” (RICOEUR, 2010, p. 241, grifo do autor).

Acerca do primeiro, a noção de prova documentária, o acontecimento histórico é dissociado entre “face interior” – pensamento – e “face exterior” – mudanças naturais. A ação é resultado da unidade entre ambas, mas se deve considerar que o pensamento é mais amplo que o pensamento radical; ele envolve todo o campo das intenções e das motivações. Quanto ao segundo componente da concepção identitária da preteridade do passado, Ricoeur lembra que: “repensar não é reviver. Repensar já contém o momento crítico que nos obriga a fazer um desvio pela imaginação histórica” (RICOEUR, 2010, p. 243). O documento coloca o pensamento histórico em relação com o passado enquanto passado, é a “imaginação histórica” que marca a especificidade da história, ou seja, é por meio de uma imaginação “a priori” que o historiador intercala as informações extraídas das

provas documentais com informações implícitas. Assim, o historiador torna-se um juiz de suas fontes guiado pelo critério de coerência. Por último, sobre a “reefetuação” do passado, Ricoeur destaca dos escritos de Collingwoog que a imaginação do historiador não se confunde com a do romancista, visto que aquele tem uma dupla tarefa: construir uma imagem coerente, dotada de sentido, e ter veracidade, o que o obriga a obedecer três regras: situar-se no espaço e no tempo; referir-se a um único mundo histórico e existente; relacionar-se com as provas documentais. Mas isso não é suficiente para satisfazer a pretensão à verdade das construções históricas. O retrato imaginário do passado seria “Outro” não o “Mesmo”. Para ser o “Mesmo”, precisa ser “numericamente idêntico”, precisa anular a distância temporal.

Se o passado não se permite pensar dentro do “grande gênero” do “Mesmo”, pode ele ser pensado dentro do gênero do “Outro”? Para responder a essa indagação Ricoeur recorre a alguns autores que fizeram essa tentativa. Um deles é Dilthey, para o qual a compreensão do “Outro” é o correspondente mais próximo da compreensão da história. Para Ricoeur, esse modelo é pertinente à medida que propõe a alteridade, mas estabelece um paradoxo: “[...] ao abolir a diferença entre o outro de hoje e o outro de antigamente, oblitera a problemática da distância temporal e alude a dificuldade específica vinculada à sobrevivência do passado no presente” (RICOEUR, 2010, p. 250). Outro autor é Paul Veyne que substitui o conceito de mesmo-outro pelo de idêntico-diferente, mas, por prestar-se a usos muito diferentes, a noção de diferença que provém desse novo par perde sua pureza transcendental e sua univocidade.

Michel Certeau também trabalha com a noção de diferença, mas em um contexto de pensamento diferente. Neste, não é o “objeto” ou o “método” da história que são problematizados, e sim o próprio historiador. Porém, mesmo reconhecendo que a noção elaborada por Certeau combate leituras totalitárias da história, Ricoeur aponta suas dificuldades:

[...] no final das contas, a noção de diferença não faz justiça ao que parece haver de positivo na persistência do passado no presente. É por isso que, paradoxalmente, o enigma da distância temporal parece mais opaco no final desse trabalho de debates. Pois, como poderia uma diferença, sempre relativa a um sistema abstrato e ela mesma tão destemporalizada quanto possível, *ocupar o lugar* do que hoje, ausente e morto, outrora foi real e vivo? (RICOEUR, 2010, p. 255, grifo do autor).

Embora os gêneros do Mesmo e do Outro apresentem elementos úteis para uma resposta do “real” passado, são incapazes de dar uma resposta completa a tal questão devido a seu caráter unilateral. Ricoeur propõe, então, outro “grande gênero”: o “Análogo” para conciliar as contribuições dos dois gêneros anteriores. Um dos motivos que leva Ricoeur a se aventurar por esse terceiro gênero é o ideal de objetividade histórica, que ambiciona mostrar as coisas “tal como” realmente aconteceram, o que pressupõe o apagamento do historiador para que as coisas falem por si mesmas. O outro é saber se uma teoria tropológica não poderia substituir a articulação conceitual da representância das duas análises anteriores.

Aqui, Ricoeur recorre aos escritos de Hayden White em *Meta-história e Trópicos do discurso* nos quais o trabalho do historiador fundamenta-se em “fazer da estrutura narrativa um “modelo”, um “ícone” do passado, capaz de “representá-lo” (RICOEUR, 2010, p. 258). Para tanto, o historiador precisa “prefigurar” o conjunto dos acontecimentos relatados nos documentos. Nesse trabalho de prefiguração, os quatro tropos fundamentais da retórica clássica: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia, auxiliam na preservação da riqueza de sentido do objeto histórico por suas capacidades nitidamente representativas. Ricoeur reconhece que, apesar de uma certa obscuridade, White contribui de forma considerável para a relação entre narrativa histórica e passado “real” ao apontar que a relação com a realidade do passado deve passar pelo Mesmo, pelo Outro e pelo Análogo. A análise de White, em suma, indica que “[...] as coisas devem ter acontecido *como* está dito nessa narrativa aqui; graças à grade tropológica, o *ser-come* do acontecimento passado é posto em palavras” (RICOEUR, 2010, p. 262, grifo do autor).

Ricoeur chama atenção aqui para o fato de que, da mesma forma que se deve desfazer o equívoco de que a história apresenta os fatos “tais como” aconteceram, outra incorreção deve ser evitada: uma análise tropológica não pode perder de vista que o passado é sempre a referência, que os documentos provocam um estreitamento ao discurso histórico. Aponta ainda, sobre a relação entre história e ficção, que dois preconceitos devem ser evitados:

A relação entre ficção e história é seguramente mais complexa do que se possa imaginar. No entanto, é decerto preciso combater o preconceito segundo o qual a linguagem do historiador poderia se tornar totalmente transparente, a ponto de deixar falar os próprios fatos: como se bastasse eliminar os *ornamentos da prosa* para acabar com suas *figuras de poesia*.

Mas não é possível combater esse primeiro preconceito sem combater o segundo, de acordo com o qual a literatura de imaginação, por fazer uso constante da ficção, não apreende a realidade. Os dois preconceitos devem ser combatidos juntos. (RICOEUR, 2010, p. 263, grifo do autor).

Assim, o papel da tropologia é sustentar que na interpretação analógica o “real” só pode aparecer pelo “tal como”: “Embora o passado seja de fato, em primeiro lugar, aquilo que deve ser reafetado no modo identitário, ele só o é na medida em que também for o ausente de todas as nossas construções” (RICOEUR, 2010, p. 264). Desse modo, o “Análogo” atende as expectativas da preteridade do passado porque “conserva a força da reafetuação e da colocação à distância na medida em que ser-como é ser e não ser” (RICOEUR, 2010, p. 265). Aí se dá o vínculo entre o Análogo e o vestígio do capítulo anterior:

É por intermédio do “como” da analogia que a análise da representância continua a do vestígio. [...] O vestígio, dissemos, significa sem fazer aparecer. É nesse ponto que a análise da representância toma a dianteira; a aporia do vestígio como “valendo pelo” passado encontra no “ver-como” uma saída parcial. Essa articulação resulta do fato de que a análise da representância, tomada globalmente em seus três momentos – Mesmo, Outro, Análogo –, acrescenta à problemática da reinscrição do tempo fenomenológico no tempo cósmico a da distância temporal. (RICOEUR, 2010, p. 265).

Mas o que, do lado da ficção corresponde ao passado “real” do lado da história? Antes, porém, de ater-se à resposta, Ricoeur menciona que o paralelismo só se torna observável depois de uma revisão do conceito de irreabilidade tanto quanto se fez necessária a revisão do conceito de realidade do passado dentro da narrativa histórica. Feita a observação, o autor revela a equivalência: “[...] é somente pela mediação da *leitura* que a obra obtém a significância completa, que seria para a ficção o que a representância é para a história” (RICOEUR, 2010, p. 269). Isso porque é na leitura que o processo de configuração se encerra. A leitura marca, como dito no primeiro volume na caracterização de *mímesis* III, a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor/ouvinte: “A significância da obra de ficção procede dessa intersecção” (RICOEUR, 2010, p. 270). Portanto, é do fenômeno de leitura que Ricoeur extrai a estrutura dialética correspondente à função de representância da narrativa histórica.

Desse processo, Ricoeur destaca que três momentos devem ser considerados: a estratégia utilizada pelo autor e direcionada ao leitor; a inscrição

dessa estratégia na configuração literária; a resposta do leitor enquanto sujeito que lê ou público receptor. Quanto ao primeiro momento, Ricoeur o situa no campo de uma retórica da ficção. O objetivo aqui é refletir sobre as técnicas utilizadas pelo autor para tornar sua obra comunicável. A primeira categoria analisada é a do “autor implicado”, resultante de uma dissimulação do autor real. Esta categoria exerce papel crucial na medida em que o leitor constata sua presença quando assimila a obra como uma totalidade unificada.

Ainda sobre as estratégias do autor, Ricoeur se volta também para a noção de “narrador digno de confiança” e “narrador não digno de confiança”: “A questão de “reliability” [confiança] é para a narrativa de ficção o que a prova documental é para a historiografia” (RICOEUR, 2010, p. 276). A introdução de um narrador permite, assim como no caso do autor implicado, o acesso ao interior das personagens. No caso do narrador não digno de confiança, o leitor recebe maior liberdade e responsabilidade, porque um narrador suspeito causa desordem em suas expectativas.

No que se refere ao segundo momento da significância da obra literária, destaca-se o ato de composição literária e sua relação com a leitura. Ricoeur destaca aqui que, sem leitor, não há ato configurante; a leitura é parte inerente do texto. Mas pensar que o texto existe em si e por si, e que a leitura é resultado de um movimento extrínseco ao texto é ilusão. “O leitor é livre, mas as escolhas de leitura já estão codificadas” (RICOEUR, 2010, p. 281). O texto, ao mesmo tempo em que constrói a liberdade do leitor, o limita.

No terceiro momento, Ricoeur aponta que a obra afeta o leitor. Este leitor, enquanto “ser afetado” cultiva em si um sentido ativo e outro passivo, que se revela no próprio ato de ler por seu caráter dialético: as lacunas do texto permitem ao leitor dar-lhe forma (o autor dá a palavra, enquanto o leitor a significação); o trabalho de leitura revela no texto uma fonte inesgotável de sentido; o “polissemantismo” da obra impede o esgotamento de sentido do texto por parte do leitor. Esse três aspectos em conjunto fazem da leitura uma experiência viva. Em suma, sobre a estética da recepção, Ricoeur conclui:

[...] uma estética da recepção não pode incluir o problema da comunicação sem incluir o da referência, na medida em que o que é comunicado é, em última instância, para além do sentido da obra, o mundo que ela projeta e

que constitui seu horizonte; mas deve-se dizer, em sentido inverso, que a recepção da obra e a acolhida do que Gadamer gosta de chamar de “coisa” do texto só são arrancadas da pura subjetividade do ato de leitura com a condição de se inscreverem numa cadeia de leituras, que dá uma dimensão histórica a essa recepção e a essa acolhida. (RICOEUR, 2010, p. 307).

1.1.7.3 O entrecruzamento da história e da ficção

Após tratar da heterogeneidade das respostas que a história e a ficção atribuem às aporias do tempo fenomenológico, e apresentar um paralelismo entre a representância do passado histórico e a transferência do mundo do texto para o mundo do leitor, Ricoeur examina a confluência dessas duas etapas. A passagem da heterogeneidade para a interação entre história e ficção se dá pela teoria da leitura que cria um espaço comum entre ambas: “[...] as análises do *entrecruzamento* da história e da ficção que vamos esboçar remetem a uma teoria ampliada da recepção, da qual o ato de leitura é o momento fenomenológico” (RICOEUR, 2010, p. 311, grifo do autor).

Por entrecruzamento entre história e ficção, Ricoeur entende “[...] a estrutura fundamental, tanto ontológica como epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam suas respectivas intencionalidades tomando de empréstimo a intencionalidade da outra” (RICOEUR, 2010, p. 311). Por isso formula os conceitos “ficcionalização da história” e “historicização da ficção”. No primeiro, visa investigar o papel do imaginário na perspectiva do passado tal como ele foi e mostrar de que modo o imaginário se integra à concepção do ter-sido, sem enfraquecer sua perspectiva “realista”. Segundo Ricoeur, o lugar do imaginário na narrativa histórica está indicado pelo próprio caráter do ter-sido como não observável. Assim, o imaginário cresce à medida que o ter-sido se torna mais distante. Além disso, a distância entre tempo do mundo e tempo vivido só é superada graças à estruturação de alguns conectores específicos como, por exemplo, o calendário, que torna o tempo histórico pensável e flexível por sua dupla filiação: o movimento do sol e a vida. A sequência de gerações também apresenta caráter misto: ela é ao mesmo tempo um dado biológico e uma “prótese” da lembrança. Esse caráter misto realça a propriedade imaginativa de ambos os conectores.

O caráter imaginativo dos conectores que fundam o tempo histórico se encerra no fenômeno do vestígio. Sua estrutura mista enquanto “efeito-signo” revela

essa mediação imaginária, já que funciona como “coisa presente que vale por uma coisa passada” (RICOEUR, 2010, p. 315).

Também no trabalho de refiguração Ricoeur aponta traços do imaginário, traços estes que conferem à perspectiva do passado um “esforço quase intuitivo” e é dividido pelo autor em duas modalidades: uma que se apoia na função metafórica do “ver-come” e outra voltada para acontecimentos que uma comunidade histórica considera marcantes. Se admitimos anteriormente que “a escrita da história não se agrega de fora ao conhecimento histórico, mas faz um só corpo com ele, nada se opõe a que admitamos também que a história *imita* em sua escrita os tipos de composição da intriga que a tradição literária legou” (RICOEUR, 2010, p. 318). Mas esse entrelaçamento da ficção à história não debilita seu projeto de representância. Ao contrário, auxilia-o.

Quanto à segunda modalidade, a dos acontecimentos marcantes, Ricoeur comenta que o historiador não pode ignorar os sentimentos por eles gerados – indignação, compaixão – mesmo que queira. Não que a imparcialidade e o distanciamento devam ser esquecidos, mas certos sentimentos éticos gerados por esses acontecimentos precisam ser considerados. Lembra também que a admiração e veneração, mesmo estando ligadas à história dos vencedores, não podem ser ignoradas, porque a admiração apresenta um lado negativo que é o do horror. Este não pode nunca ser omitido, pois é ele que compõe “a motivação ética da história das vítimas” (RICOEUR, 2010, p. 321). O horror é uma “veneração invertida”.

Tanto a admiração quanto o horror exercem, na consciência histórica, uma função específica de individualização. A ficção desempenha um papel relevante na recordação de ambos por sua capacidade de incitar uma ilusão de presença. “A ficção dá ao narrador horrorizado olhos. Olhos para ver e para chorar” (RICOEUR, 2010, p. 322). Incorporada à história, a ficção permite que a historiografia se iguale à memória porque “a ficção se põe a serviço do inesquecível” (RICOEUR, 2010, p. 322).

Com o segundo termo, “historicização da ficção”, Ricoeur investiga a hipótese de que “a narrativa de ficção *imita* de certo modo a narrativa histórica” (RICOEUR, 2010, p. 323). Para o autor, narrar o que quer que seja é narrar “como se” passou. A questão é saber até que ponto esse “como se” passado é essencial à significação narrativa. Dessa investigação, dois indícios são detectados: “As narrativas são

contadas em um tempo passado” (RICOEUR, 2010, p. 323). Ricoeur defende que a preteridade dos tempos verbais na narrativa ficcional não marca apenas a entrada em narrativa, mas apresenta uma significação temporal, um “quase passado temporal”, isto é, refere-se a acontecimentos que são fatos passados para a “voz narrativa”, considerada aqui o correspondente ficcional do narrador implícito. Assim, a leitura integra, ao pacto entre leitor e autor, a crença de que a “voz narrativa” narra o que, para ela, aconteceu: “A narrativa de ficção é quase histórica na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor” (RICOEUR, 2010, p. 325). Nessa perspectiva, pode-se dizer que a ficção é quase histórica na mesma medida em que a história é quase ficção.

Outra razão para se considerar o “como se” do passado essencial para a ficção está na regra de composição da intriga estabelecida por Aristóteles de que esta deve ser provável ou necessária. Aristóteles sugere que o provável precisa ter uma relação de verossimilhança com o ter-sido para que seja persuasivo. Mas essa relação de verossimilhança não é, segundo Ricoeur, aquela proposta pelo romance realista; a verdadeira *mímesis* acontece nas obras menos preocupadas em refletir sua época: “A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência da *mímesis*. É precisamente quando uma obra de arte rompe com esse tipo de verossimilhança que revela sua verdadeira função mimética” (RICOEUR, 2010, p. 327).

Dessa forma, se as provas documentais parecem distanciar ficção e história, o quase-passado as aproxima. “O *quase passado* da ficção torna-se assim o detector dos *possíveis escondidos no passado efetivo*” (RICOEUR, 2010, p. 327, grifo do autor). O quase passado, portanto, limita a liberdade do artista tanto quanto a prova documental regula o historiador, e a lei da criação que exige verossimilhança equivale à dívida da história para com os homens de outrora. Para concluir essa troca mútua entre história e ficção, Ricoeur argumenta:

Para concluir, o entrecruzamento entre história e ficção na regulação do tempo repousa, em última análise, nessa sobreposição recíproca, com o momento quase histórico da ficção trocando de lugar como o momento quase fictício da história. Desse entrecruzamento, dessa sobreposição recíproca, dessa troca de lugares, procede o que se convencionou chamar o *tempo humano*, onde se conjugam a representância do passado pela história e as variações imaginativas da ficção, tendo como pano de fundo as aporias da fenomenologia do tempo. (RICOEUR, 2010, p. 328).

1.1.7.4 É possível “pensar” a história e o tempo da história?

O autor busca a resposta no que chama de “mediação imperfeita”, expressão que permite pensar uma rede de possibilidades cruzadas entre a expectativa do futuro, a recepção do passado e a vivência do presente. Aqui, Ricoeur visa ultrapassar a problemática da “realidade fugidia” do passado tal como ele foi por meio da ideia de uma recepção, e de um “ser-afetado” pelo passado, que se torna também uma categoria do fazer. Também o presente histórico ganha novo sentido no jogo das perspectivas cruzadas. É na dimensão do agir que a mediação imperfeita dará novos horizontes ao pensamento da história.

Segundo Ricoeur, a abstração da “realidade” do passado percebida até aqui decorre do “esquecimento do jogo complexo de intersignificação que se dá entre nossas expectativas dirigidas para o futuro e nossas interpretações orientadas para o passado” (RICOEUR, 2010¹, p. 353). Para desfazer essa abstração, o autor propõe como fio condutor das próximas páginas de análise a ligação entre “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”.

Destaca-se entre os dois termos uma ausência de simetria: um pela ideia de reunião, outro pela de expansão. Enquanto a experiência integra, a expectativa rompe as perspectivas. Mas, mais do que se oporem, os termos se condicionam mutuamente. Ricoeur defende que as categorias “horizonte de expectativa” e “espaço de experiência” são relevantes. Primeiro, porque as duas categorias acolhem o vocabulário das condições de possibilidade, elas tematizam diretamente a “temporalidade da história”. Depois, porque servem como indicadoras das variações que afetam a temporalização da história. Por último, por suas implicações “estéticas” e “políticas” permanentes. Portanto,

[...] caso se admita que não há história que não seja constituída pelas experiências e pelas expectativas de homens que agem e sofrem ou, ainda, que ambas as categorias tomadas conjuntamente tematizam o tempo histórico, supõe-se que a tensão entre horizonte de expectativas e espaço de experiência *deve* ser preservada para que continue havendo história. (RICOEUR, 2010, p. 366, grifo do autor).

No entanto, com relação às categorias de horizonte de expectativa e espaço de experiência, dois equívocos devem ser evitados: resistir à sedução de

expectativas puramente “utópicas” sem enraizamento na experiência: “[...] para que haja história, a humanidade inteira tem de ser seu sujeito na qualidade de singular coletivo” (RIOCEUR, 2010, p. 367). Também se deve resistir ao encolhimento do espaço de expectativa, rejeitando a ideia de que o futuro é aberto e o passado fechado. É preciso, de acordo com Ricoeur, “tornar nossas expectativas mais determinadas e nossa experiência mais indeterminada” (RICOEUR, 2010, p. 368), porque só assim o passado pode ser revelado como “tradição viva”.

Da noção de espaço de experiência, Ricoeur deriva o “ser-afetado-pelo-passado”, que decorre da ideia de que só somos os agentes da história na medida em que somos seus pacientes. Antes, porém, de explicitar essa noção de receptividade, o autor explica a noção de tradição que, segundo ele, costumam identificar-se. Esta aparece dividida em três títulos diferentes: tradicionalidade, tradições e tradição. O primeiro marca um estilo de “encadeamento” da sucessão histórica. Está ligado ao termo “transmissão”, que marca um tempo “atravessado”. A tradição concebida como tradicionalidade revela que a distância temporal entre nós e o passado não é um intervalo morto, mas uma “transmissão geradora de sentido”. Assim, ela só pode ser entendida pelo diálogo entre o passado interpretado e o presente interpretante.

A tradição como “tradições” indica que nunca estamos numa condição absoluta de inovadores; somos, antes, herdeiros de uma estrutura linguageira da comunicação que envolve não apenas o sistema da língua, mas tudo o que já foi dito, ouvido e recebido, e de conteúdos passados, isto é, refere-se a “coisas ditas” no passado e que chegaram até nós por uma rede de interpretações e reinterpretações. O terceiro sentido apontado por Ricoeur, tradição como “tradição”, decorre da passagem das tradições para a apologia “da” tradição, que introduz uma questão de “legitimidade”. A partir desses três conceitos que formulam a ideia geral de tradição, Ricoeur escreve:

- 1) a tradicionalidade designa um estilo formal de encadeamento que garante a continuidade da recepção do passado; nesse sentido, designa a reciprocidade entre a eficiência da história e nosso ser-afetado-pelo-passado; 2) as tradições consistem nos conteúdos transmitidos na qualidade de portadores de sentido; situam todas as heranças recebidas na ordem do simbólico e, virtualmente, numa dimensão linguageira e textual; nesse sentido, as tradições são proposições de sentido; 3) a tradição, enquanto instância de legitimidade, designa a pretensão à verdade (o ter-

por-verdadeiro) oferecida à argumentação no espaço público da discussão. (RICOEUR, 2010, p. 386-387).

Dessa reflexão, algumas conclusões podem ser apontadas com relação à condição de ser-afetado-pelo-passado: primeiro que essa condição vem acompanhada por um horizonte de expectativa, o que traz consequências para o sentido da relação com o passado. Pode, por um lado, abrir no passado considerado consumado possibilidades, potencialidades e tentativas abortadas, por outro, sustenta as expectativas que podem determinar a ideia de comunicação sem limites de uma “história por fazer”. Depois, que a noção de eficiência da história e de ser-afetado-pelo-passado supera a de tradição. Por meio delas, a dialética do Mesmo, do Outro e do Análogo recebe uma nova significação hermenêutica. Também porque a ideia de herança, uma das expressões mais apropriadas da consciência do passado, pode ser interpretada como a união das ideias de dívida e de tradição. Deve-se lembrar ainda a correlação entre a significância do vestígio “percorrido” e a eficiência da tradição “transmitida”. “São duas *mediações* comparáveis entre o passado e nós” (RICOEUR, 2010, p. 390).

A tradição pode também, nesse sentido, ser relacionada com a “sequência de gerações”, porque acentua o pertencimento da rede dos contemporâneos, dos predecessores e dos sucessores à ordem simbólica. E à medida que vestígio, calendário e sequência de gerações reinserem o tempo vivido no tempo do mundo, o tempo do calendário também entra no campo do fenômeno da tradição. “O tempo do calendário fornece assim às nossas tradições o quadro de uma instituição apoiada na astronomia, ao passo que a eficiência do passado fornece ao tempo do calendário a continuidade de uma distância temporal *atravessada*” (RICOEUR, 2010, p. 391, grifo do autor).

Em uma análise que tomou como guia a oposição entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, haverá espaço para uma meditação do presente histórico? Ricoeur responde a questão com o conceito de “iniciativa”. Tal conceito tira do presente a importância dada à presença, ele deixa de ser uma categoria do ver e se torna uma categoria do agir e do sofrer. O presente histórico é tomado como espaço “comum” de experiência. E para que o presente histórico possa realizar a mediação esperada entre recepção do passado transmitido por

tradição e a projeção de um horizonte de expectativas é preciso dar-lhe todos os aspectos de uma iniciativa.

A iniciativa no plano histórico consiste no contínuo processo entre “aproximar do presente as expectativas puramente utópicas por meio de uma ação estratégica zelosa dos primeiros passos a serem dados em direção do desejável e do racional” (RICOEUR, 2010, p. 399) e “resistir ao encolhimento do espaço de experiência liberando as potencialidades não empregadas no passado” (RICOEUR, 2010, p. 399):

Por um lado, o presente histórico é, em cada época o termo último de uma história realizada, ele mesmo fato realizado e fim da história. Por outro, em cada época também, o presente é – ou ao menos pode se tornar – a força inaugural de uma história por fazer. O presente, no primeiro sentido, diz o envelhecimento da história e faz de nós temporões; no segundo sentido, ele nos qualifica como primogênitos. (RICOEUR, 2010, p. 407).

1.1.8 Algumas considerações de Ricoeur

No último capítulo, o mais longo dessa seção, intitulado “conclusão”, Ricoeur expõe não apenas os resultados obtidos no percurso de *Tempo e Narrativa*, mas também os limites encontrados pelo caminho. O autor acentua o caráter enigmático do tempo nas três aporias que produzem embates insolúveis com os quais se debatem todos os esforços de definir o tempo ou dar-lhe uma expressão linguística. Em suma, o autor busca examinar os limites da hipótese de que “a temporalidade não se deixa dizer no discurso direto de uma fenomenologia, mas requer a mediação do discurso indireto da narração” (RICOEUR, 2010, p. 411). O ponto negativo está em perceber que, à medida que o instrumento de análise se aprimora, multiplicam-se as aporias. A narrativa torna-se, pois, a “guardiã do tempo”, visto que, na concepção de Ricoeur, sem ela não haveria tempo pensado. A correspondência entre tempo e narrativa aparece desde o primeiro volume ao confrontar as aporias de Santo Agostinho e Aristóteles.

Ricoeur faz uma releitura da aporética do tempo destacando três problemáticas: a da ocultação mútua da perspectiva fenomenológica e cosmológica, à qual o autor propõe verificar até que ponto o entrecruzamento das perspectivas referenciais entre história e ficção constitui uma resposta; a do processo de

totalização das *ek-stases* do tempo, ao qual se propõe a representação do tempo como um singular coletivo; a irrepresentabilidade última do tempo, que faz a fenomenologia recorrer constantemente a metáforas. Ricoeur avalia se a narratividade é capaz de dar uma réplica adequada ao fracasso de representação do tempo.

Sobre a primeira aporia, Ricoeur diz ser a que a narrativa atende melhor, pois, segundo ele, o tempo narrado é a ponte entre tempo fenomenológico e tempo cosmológico. Percorrendo novamente as aporias do tempo, o autor destaca que, em Santo Agostinho, o tempo de um espírito que se distende não é suficiente para representar um tempo que é de todas as criaturas. Em Aristóteles, a definição física do tempo é incapaz de distinguir os instantes e contar os intervalos, tarefa esta que cabe a uma “alma”, mas a presença desta não é admitida porque obstrui a pura definição do tempo físico. Husserl coloca o tempo objetivo em suspensão e defende o aparecimento do tempo como tal, mas esse tempo constituído precisa de uma transferência de sentido do tempo constituinte. Como extrair de um tempo fenomenológico fruto da consciência individual o tempo objetivo que é o da realidade de todos? Já Kant apresenta todos os traços de um tempo cosmológico na medida em que pressupõe todas as mudanças empíricas, mas como relacionar a “mente” sem articular uma fenomenologia que retorna à psicologia que o raciocínio condena? Heidegger conceitua um tempo que parece ser coextensivo ao ser-no-mundo. No entanto, esse tempo continua sendo o de um ser-aí cada vez mais singular devido à ligação íntima com o Cuidado e com o ser-para-a-morte.

São a essas aporias que Ricoeur propõe a poética da narrativa como resposta: “A *atividade mimética* da narrativa pode ser esquematicamente caracterizada pela invenção de um *terceiro-tempo* construído sobre a própria linha de fratura cujo traçado a aporética identificou” (RICOEUR, 2010, p. 417, grifo do autor). Esse terceiro tempo refere-se à construção de conectores que funcionem como pontes entre os tempos fenomenológico e cósmico e se constituem pelo entrecruzamento da narrativa histórica e da narrativa de ficção. É em dar conta dessa referência cruzada que se empenham os cinco primeiros capítulos da segunda seção. Eles apresentam um contraste (capítulos I e II), um paralelismo (capítulos III e IV) e uma interpenetração (capítulo V) entre história e ficção, que resulta na ficcionalização da história e na historicização da ficção. A fragilidade

dessa união, aponta Ricoeur, é a “*atribuição* a um indivíduo ou a uma comunidade de uma identidade específica que podemos denominar sua *identidade narrativa*. “Identidade” é tomado aqui no sentido de uma categoria da prática” (RICOEUR, 2010, p. 418, grifo do autor).

Se a história contada é o “quem” da ação, a identidade desse “quem” é uma atividade narrativa. A solução está, portanto, na substituição de uma identidade substancial por uma identidade narrativa. Esta, diferente da identidade abstrata do Mesmo, integra a mutabilidade da coesão de uma vida que permite ao sujeito ser leitor e escritor de sua própria vida. A identidade narrativa se torna, assim, a solução poética do círculo hermenêutico. Outro benefício da identidade narrativa é que ela pode ser aplicada tanto ao indivíduo quanto à comunidade. No entanto, Ricoeur aponta não apenas para as contribuições, mas também para os limites que a noção de identidade narrativa traz à aporia da temporalidade:

O primeiro deles é que a identidade narrativa não é estável, é possível compor várias intrigas de um mesmo episódio; o segundo é que ela não esgota a *ipseidade* do sujeito ou da comunidade. Dessa forma, diz Ricoeur, cabe ao leitor “escolher entre as múltiplas proposições de justeza ética veiculada pela leitura. É nesse ponto que a noção de identidade narrativa encontra seu limite e deve se ajustar aos componentes não narrativos da formação do sujeito atuante” (RICOEUR, 2010, p. 423).

Quanto à segunda aporia, ela não resulta da desarmonia entre fenomenologia e cosmologia como a anterior, a aporia da totalidade surge da desagregação das três *ek-stases* do tempo: passado, presente e futuro, mesmo com a concepção do tempo como um singular coletivo. Se a fenomenologia não resolve esse problema, pode o pensamento histórico solucioná-lo? Ricoeur busca nos dois últimos capítulos a solução com a substituição da noção de “totalidade” pela de “totalização”. Esta é, por sua vez, “fruto de uma mediação *imperfeita* entre horizonte de expectativas, retomadas das heranças passadas e incidência do presente intempestivo” (RICOEUR, 2010, p. 424, grifo do autor). Novamente Ricoeur retoma as aporias da totalidade para medir o grau de adequação entre esta e o processo prático de totalização.

Na primeira seção do terceiro volume, destacaram-se múltiplas facetas da totalidade do tempo. Em Aristóteles, ela se acentua no argumento de que existem

“vários” movimentos, mas “um” só tempo. No entanto, esse autor não consegue explicar como uma alma pode pensar a unidade do tempo ao distinguir instantes e contar intervalos. Agostinho reúne as três *ek-stases* na trilogia do presente, mas fica a fragmentação entre memória, atenção e expectativa. A aporia está, pois, na estrutura do tríptico presente. É em Kant que a unicidade do tempo passa a ser problematizada como tal. Nele, o tempo se limita à forma da intuição. A unicidade do tempo é garantida pela idealidade e está na nossa capacidade de receber uma multiplicidade de impressões. Sendo assim, torna-se fruto de uma intuição *a priori*. A problemática dessa unidade aparece em *Análítica transcendental* na distinção entre os três modos do tempo ao sugerir que “a permanência inclui de certo modo a sucessão e a simultaneidade” (RICOEUR, 2010, p. 426). Em Husserl, a questão final é a “autoconstituição” do tempo como fluxo único. Como é possível constituir uma forma unitária do tempo sem um princípio exterior às impressões? A construção de um presente ampliado por retenções e protensões são apenas totalidades parciais. A solução estaria em buscar a totalidade do tempo na consequência de sua continuidade, mas como retenções e protensões fariam um fluxo único? Diante de tantos problemas, a dificuldade de Husserl se resume em: “tirar, de uma fenomenologia aplicada primariamente às expansões contínuas do ponto forte, uma fenomenologia do conjunto do tempo” (RICOEUR, 2010, p. 428). Com Heidegger, pela análise do ser-para-a-morte, a questão da totalidade ganha um ângulo único pela relação com a mortalidade que dá ao tempo um traço de finitude e o torna um processo imanente à estrutura do ser-aí. Mas a consequência é que essa união entre ser-integral e ser-para-a-morte requer “ser atestada pelo testemunho da consciência moral, cuja expressão mais autêntica, segundo Heidegger, reside na antecipação resoluta. Disso resulta que o sentido do processo de totalização não é acessível à reflexão impessoal” (RICOEUR, 2010, p. 430). Caso haja uma desintegração, a aporia torna-se ainda maior: resulta na unicidade do por-vir, do ter-sido e do tornar-presente pela noção de temporalização, isto é, retorna à *distentio animi* agostiniana.

A essa aporia da totalidade, a poética na narrativa responde, primeiramente, contrapondo a ambição de totalização da história no eterno presente e propõe uma “mediação imperfeita” entre as três dimensões da expectativa. Essa totalização pela mediação imperfeita é adequada à aporia da totalidade do tempo? Para responder,

Ricoeur retoma as principais etapas de sua análise ternária da consciência histórica. Segundo ele, a noção de horizonte e expectativa faz “justiça à inversão de prioridades realizada por Heidegger no contexto de uma fenomenologia hermenêutica do Cuidado. Horizonte de expectativas e preceder-se-a-si-mesmo se correspondem, pois, termo a termo” (RICOEUR, 2010, p. 433), mas enquanto a noção de Heidegger esbarra no fechamento interno que o ser-para-a-morte impõe, a de expectativa abre-se para o futuro das comunidades históricas a que pertencemos e para além delas. Parentesco e contraste aparecem ainda entre o ter-sido de Heidegger e a tradicionalidade de Ricoeur. Embora os dois utilizem os mesmos conceitos de vestígio, herança e dívida, o ter-sido só admite uma transmissão de herança de si para si mesmo, enquanto a tradicionalidade reconhece uma dívida adquirida de um outro, que se dá pela via languageira e por sistemas simbólicos. Também no nível do tornar-presente, a consciência histórica mantém correspondência: a noção de “força do presente”. O parentesco está na circunscrição atribuída à presença das coisas dadas e maleáveis e o presente histórico. Por meio desse parentesco e contraste a mediação imperfeita responde à unidade plural da temporalidade. E qual é sua correspondência na ideia de unidade das três *ek-stases* do tempo?

Tomar a história como una é pretender a equivalência entre um tempo, uma humanidade, uma história. Essa ideia se torna consistente à medida que se apoia nas categorias meta-históricas de expectativa, de tradicionalidade e no tratamento do presente como iniciativa. “São essas as múltiplas maneiras como a mediação imperfeita entre expectativa, tradicionalidade e iniciativa, exige o horizonte de uma história única, que, por sua vez, responde e corresponde ao axioma do tempo único” (RICOEUR, 2010, p. 438).

Indaga Ricoeur: essa unidade plural do tempo pode ser atribuída à narrativa? Sua descrença deve-se a dois motivos: tomada como gênero, a narrativa se torna inadequada para a história por sua multiplicidade de intrigas para um mesmo fluxo de acontecimentos aos quais articulam temporalidades fragmentárias: “A noção de intriga privilegia, pois, o plural à custa do singular coletivo na refiguração do tempo. Não existe intriga de todas as intrigas, capaz de se igualar à ideia da humanidade una e da história una” (RICOEUR, 2010, p. 438); também porque, segundo Ricoeur, a categoria literária da narrativa é inadequada ao pensamento da história.

Será então que o pensamento histórico não nos faz sair dos limites da narrativa? Novamente pergunta Ricoeur. A esta, elabora duas respostas: “o pensamento histórico, sem ser como tal narrativo, tem uma afinidade particular com o gênero discursivo da narrativa, que seria seu meio privilegiado” (RICOEUR, 2010, p. 439). O papel mediador da narrativa está na transmissão das tradições; “a noção de narratividade pode ser tomada em um sentido mais amplo que o gênero discursivo que a codifica” (RICOEUR, 2010, p. 440). Assim, é o narrável que pode se estender à mediação do pensamento da história entre horizonte de expectativa, transmissão das tradições e força do presente. Ricoeur conclui que a narratividade não proporciona à segunda aporia da totalidade uma solução tão apropriada quanto a resposta da primeira. Isso não significa um fracasso, já que o objetivo aqui não é resolver as aporias, mas torná-las produtivas.

Na terceira aporia, a da irrepresentabilidade do tempo, o conflito parece tornar-se mais insolúvel. A esta, Ricoeur responde com o “reconhecimento dos limites que a narratividade encontra fora dela mesma e em si mesma” (RICOEUR, 2010, p. 442). Se, para as duas aporias anteriores, Ricoeur retoma os impasses que ficaram insolúveis em cada um dos autores retomados na primeira seção, nessa, sua estratégia não difere. Em Aristóteles e Agostinho, Ricoeur aponta “arcaísmos” que o conceito não domina por completo, Husserl e Heidegger se voltam para “hermetismos” que as concepções de tempo recusam a acolher como tais. Kant fica a meio caminho entre os dois pares.

O arcaísmo de Aristóteles se destaca na interpretação da expressão “ser no tempo” em que o “no” se refere tanto a instantes pontuais quanto à precedência do tempo e se confundem na afirmação obscura de “as coisas que são no tempo estão envolvidas pelo tempo” (RICOEUR, 2010, p. 443, grifo do autor). Em Agostinho, o arcaísmo está no contraste entre o tempo e a eternidade que envolve a noção de tempo e que levam o tempo para além dele mesmo. Entre o arcaísmo e o hermetismo está Kant, aparentemente neutro: “a ideia de que o tempo seja finalmente inescrutável parece totalmente alheia à Crítica” (RICOEUR, 2010, p. 450). A fundamentação do tempo no transcendental parece proteger seu conceito. No entanto, ao declarar que as mudanças ocorrem no tempo, mas o tempo não passa, alguns pontos se tornam questionáveis: “que será que significa uma intuição *a priori* da qual não há intuição, porque o tempo é invisível?” (RICOEUR, 2010, p. 451).

Assim, justamente na noção de permanência do tempo e nas suas implicações, revela-se a inescrutabilidade do tempo em Kant. Em Husserl, a dificuldade se manifesta tanto na tentativa de derivar a totalidade do tempo da continuidade das três *ek-stases*, quanto no caráter metafórico de sua hilética transcendental. Heidegger é o que mais se aproxima do hermetismo. Nele, o caráter inescrutável do tempo está, primeiro, numa análise do ser-integral. Esta, revelada pela do ser-para-a-morte, parece fechar o horizonte transcendental para a questão do ser. Depois, no caráter continuamente “interrogador” do pensamento que apoia a distinção entre ser temporal e temporalidade. Apontadas as fendas de pensamentos anteriores, Ricoeur indaga se a inescrutabilidade do tempo encontra na narratividade mais um paralelo. Como refigurar o inescrutável? E ele responde: “*É no modo como a narratividade é levada até seus limites que reside o segredo de sua réplica à inescrutabilidade do tempo*” (RICOEUR, 2010, p, 457, grifo do autor). Ricoeur atribui, aqui, dois sentidos para o termo “limite”: um interno e outro externo. Este se refere à superação do gênero narrativo por outros gêneros que se dedicam a “dizer” o tempo; aquele, à transcendência da arte de narrar até o esgotamento na esteira do inescrutável.

Sobre os limites interiores, Ricoeur aponta que a narrativa de ficção é a mais munida para esse trabalho em virtude de suas variações imaginativas: “a ficção multiplica as experiências de eternidade e desse modo leva a narrativa aos limites dela mesma de diversas maneiras” (RICOEUR, 2010, p. 458), ela serve de “laboratório” para inúmeras experiências de pensamento. Também porque somente a ficção se permite certa “ebriedade” e pode, por isso, explorar as fronteiras entre a fábula e o mito. Quanto aos limites externos, o autor sugere a formação de modos discursivos diferentes do narrativo para expressar, de outra maneira, o profundo mistério do tempo. Nesse ponto, Ricoeur reconhece que “a narrativa não é tudo e que o tempo se diz também de outro modo, porque, também para a narrativa, ele continua inescrutável” (RICOEUR, 2010, p, 460). Diante das contribuições e dos limites da poética da narrativa para a aporética do tempo, Ricoeur conclui:

[...] o mistério do tempo não equivale a um interdito que pesa sobre a linguagem; suscita, antes, a exigência de pensar mais e de dizer de outra forma. Se assim for, é preciso levar até seu termo o movimento de retorno e sustentar que a reafirmação da consciência histórica nos limites de sua qualidade exige por sua vez a busca, pelo indivíduo e pelas comunidades a que ele pertence, de sua respectiva identidade narrativa. Esse é o núcleo duro de toda a nossa investigação; pois é somente nessa busca que se

respondem com uma pertinência suficiente a aporética do tempo e a poética da narrativa. (RICOEUR, 2010, p. 463).

Muitos autores se voltam para Ricoeur como fonte para as discussões que contrapõem Literatura e História. Deles destacamos Benedito Nunes e seu texto “Narrativa histórica e narrativa ficcional”³. Após ressaltar os principais pontos da reflexão de Ricoeur, Nunes sintetiza as questões que Ricoeur examina: como o tempo entra na Teoria da narrativa? Como a narrativa entra na teoria da história? Como história e ficção se interpenetram? À primeira questão, o autor elucida: “O tempo entra na Teoria da narrativa pela porta larga do discurso e aí se elabora de acordo com a dinâmica do enredo” (NUNES, 1988, p. 34). Mas como a dinâmica do enredo está subordinada à compreensão da narrativa e esta ao entendimento prático, a articulação narrativa do tempo requer uma experiência temporal prévia, donde vem a natureza circular entre narratividade e temporalidade.

À segunda questão, Nunes explica: “a narrativa entra na Teoria da História pela porta da inteligibilidade da história (story) – sua aptidão para ser seguida, que remonta, em última análise, à pré-compreensão da ação” (NUNES, 1988, p. 34). E se ambos os tempos – histórico e ficcional – são narrados e configurados, a experiência temporal está arquitetada no “mundo-da-vida”, onde as duas narrativas se fixam.

Quanto à terceira questão, assim o autor salienta: “É, pois, na refiguração do tempo que a narrativa histórica e a narrativa ficcional se interpenetram, sem se confundirem” (NUNES, 1988, p. 34). A potência imaginativa da figuração no ato da leitura é que torna o passado visível, e na medida em que a voz narrativa situa o passado no mundo da obra, sua leitura “ficcionaliza” a História e “historiciza” a literatura.

³ O referido texto é uma leitura de *Tempo e Narrativa* apresentada no Colóquio *Narrativa: ficção e história*, realizado entre os dias 25 e 27 de novembro de 1987, promovido pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e posteriormente publicado em livro com o mesmo título da comunicação feita no evento. Nele, Nunes, apoiado em Ricoeur, debate as diferenças e parentescos entre as narrativas histórica e ficcional.

1.2 História e ficção: particularidades e semelhanças – discussões de simpósio

O rol de autores que se voltam para as fronteiras entre literatura e história é extenso e diversificado. Alguns deles serão sintetizados aqui para ilustrar tal diversidade e apresentar essa discussão em um contexto mais específico, como é o caso de Walter Mignolo, que convida a pensarmos as diferenças entre literatura e história e a refletir essas diferenças dentro do contexto da América Latina. Em “Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa”⁴, Mignolo reconhece a poesia como fonte para a historiografia, mas conserva suas distâncias.

O autor começa retomando as expressões “ficção das representações factuais” e “história como artefato literário” do historiador estadunidense Hayden White (1978). Para Mignolo, tais frases são exemplos de pensamentos que forçam as similaridades de ambas as áreas do conhecimento. Ainda sobre tais expressões, aponta que colocar a ficção como sinônima de literatura é fruto da ordem de uma política marcada pelas semelhanças. As diferenças estariam na ordem da lógica. Sua proposta não é privilegiar nem uma, nem outra, mas “entender as semelhanças e as diferenças entre determinadas práticas discursivas historiográficas, literárias e antropológicas” (MIGNOLO, 1993, p. 116).

E para entender as diferenças, Mignolo faz um panorama cronológico dos marcos discursivos construídos no Ocidente e os compara com categorias das culturas ameríndias. Sua tese é a de que literatura e história apresentam normas e marcos discursivos que precisam ser reconhecidos para compreender as diferenças e, a partir delas, enfatizar as semelhanças.

Quanto à literatura, inicialmente, segundo Mignolo, as diferenças foram estabelecidas por Aristóteles entre “poesia” e “história” e se fundamentavam no conceito de *mímesis*. A definição de letra (*littera*) e, portanto, de literatura era desconhecida na Grécia; o termo utilizado era *gramma*. Na tradição ocidental, a diferença entre poesia e história fundamentou-se no conceito de *mímesis*. Quando o conceito de “poesia” foi substituído por “literatura”, também a noção de “estética”

⁴ Textos apresentados no seminário interdisciplinar internacional, organizado pelo Centro de Estudos Latino-americanos Ángel Rama, realizado entre os dias 9 e 13 de setembro de 1991, dos quais resultou o livro *Literatura e História na América Latina* (1993).

passou por alterações: de “sensação” (*aisthesis*), passou a significar “sensação da beleza”. Tais mudanças restringiram o conceito de literatura a expressões como “imitação”, “discurso escrito”, “beleza”. As transformações na noção de “arte” – de “atividade regulada por um fim” passa a ser reconhecida como “um tipo de atividades semióticas e os produtos dessa atividade” – também afetaram o conceito de literatura.

No que se refere à história, em grego antigo (*istoreo*) significou essencialmente “informe de testemunhas oculares”. Na tradução para o latim recebeu o nome de história com a definição de “testemunhas do tempo, luz da memória, mestra da vida...”. Tal definição dominou a historiografia entre os séculos XV e XVII, mas no século XVIII a história ingressa no sistema das “ciências”, agora concebida não mais como “um saber enciclopédico acumulado e coerentemente organizado (concepção retórica), mas sim como um saber adquirido por meio do exame crítico da documentação ou da busca de “leis” do mundo humano (concepção científica da história)” (MIGNOLO, 1993, p. 117). A partir de então, a reflexão sobre história (acontecer, devir) e historiografia (discurso científico) seguem caminhos paralelos.

Com a exposição das mudanças pelas quais passaram os conceitos de literatura e história ao longo do tempo, Mignolo busca ilustrar que considerar tais formas discursivas como universais incorre em um “beco sem saída”. Métodos alternativos precisam ser buscados. Um exemplo dado pelo autor é um método comparativo baseado em elementos comuns que levem em conta as transformações nas estruturas conceituais resultante do encontro entre diferentes culturas. Esse método expõe o regionalismo dos conceitos de literatura e história e alerta para a necessidade de utilizá-los com moderação quando se trata de fronteiras culturais.

Ainda sobre as diferenças entre história e literatura, Mignolo discorre acerca dos conceitos de ficcionalidade e veracidade. Para falar sobre ficcionalidade, o autor esclarece primeiro que sua concepção se distancia da noção arqueológica vigente a partir do século XVIII que associa ficcionalidade à mentira. Na concepção de Mignolo:

A mentira, sabemos, consiste em empregar a linguagem para fazer com que o interlocutor acredite que o enunciante se enquadra na convenção de veracidade, quando este sabe que não está. A ficção, ao contrário, consiste

em empregar a linguagem diretamente e com mútuo conhecimento, por parte dos interlocutores, das regras do jogo. (MIGNOLO, 1993, p. 122).

Após esse esclarecimento, o autor se volta para as definições de veracidade e ficcionalidade. Para Mignolo, ambas devem ser tratadas como convenções, sendo: a convenção de veracidade quando “o falante se compromete com o “dito” pelo discurso e que assume a enunciação que o sustenta (...); e, segundo, que o enunciante espera que seu discurso seja interpretado mediante uma relação “extensional” com os objetos, entidades e acontecimentos dos quais fala” e a convenção de ficcionalidade quando “o falante não se compromete com a verdade do “dito” pelo discurso (...); e, segundo, não espera que seu discurso seja interpretado mediante uma relação “extensional” com os objetos, entidades e acontecimentos dos quais fala” (MIGNOLO, 1993, p. 123).

Nesses termos, convenção e norma se diferenciam: “enquanto a convenção pressupõe um acordo sem fortes imposições institucionais, a norma implica critérios fortes para a avaliação de determinadas condutas linguísticas” (MIGNOLO, 1993, p. 124). Assim, empregar a linguagem dentro de determinadas convenções não é o mesmo que empregá-la dentro de determinadas normas; elas diferem, embora se pressuponham. Ficcionalidade e veracidade envolvem convenções, literatura e história compreendem normas, por isso, aponta o autor, literatura e ficção não são sinônimos.

A partir dessas definições, Mignolo assinala alguns aspectos da relação entre literatura e história: a convenção de veracidade é condição necessária para a historiografia, enquanto a convenção de ficcionalidade não o é para a literatura (ensaio, autobiografia, por exemplo); as normas da historiografia dificilmente aceitarão que o discurso historiográfico se enquadre na convenção de ficcionalidade; sobre referências, Mignolo busca em John Woods (1974) os termos “enunciados ficcionalizadores de entidades existentes” e “enunciados constitutivos de entidades não existentes”, referindo-se à literatura, e “enunciados constitutivos de entidades existentes” remetendo-se à historiografia.

Sobre a política das semelhanças, Mignolo menciona Clifford Geertz (1983) cujos apontamentos indicam que a eliminação das fronteiras genéricas entre literatura e história trouxe como consequência a ambiguidade dos papéis sociais

especializados, bem como de suas formas de escritura. E cita como exemplo White e sua “política das semelhanças”:

White pratica uma política da semelhança na qual seu esforço para eliminar as fronteiras não nos diz tanto sobre quais são (de fato) as relações entre a história, a ficção e a literatura, mas, sobretudo, fala-nos sobre as razões e as maneiras de articular e defender uma postura que desloque o modelo historiográfico vigente (*covering law*). (MIGNOLO, 1993, p. 127).

Para White, segundo Mignolo, o relato historiográfico é “uma ficção verbal cujo conteúdo é tanto inventado como encontrado, e cujas formas têm mais em comum com a literatura do que com as ciências” (MIGNOLO, 1993, p. 127). Mignolo aponta que tal concepção decorre do fato de as teses de White subentenderem uma correspondência entre o relato e os fatos que garantiria sua verdade, enquanto outros teóricos que estavam trabalhando ao mesmo tempo com as relações entre história e literatura, como Searle, por exemplo, não estavam preocupados com o paralelo “fatos históricos/fatos imaginários”, e sim com as “regras do jogo”, isto é, com as convenções e normas no emprego da linguagem. A política das semelhanças de White parte de um projeto de oposição às normas historiográficas que se apresentam como ciência tal qual as ciências naturais.

A proposta de Walter Mignolo é que, para repensar as “fronteiras” discursivas, é preciso identificar as convenções e normas que guiam o emprego da linguagem. Também é necessário distinguir entre tipos (autobiografia, romance...) e configurações (literatura, história...) discursivas. Por último, alerta que, ao analisar os discursos voltados para a eliminação ou ênfase das marcas fronteiriças, os projetos que os orientam precisam ser considerados.

No mesmo livro, em debate à fala de Mignolo, Alfredo Bosi argumenta que o texto de Mignolo repropõe o problema das relações entre literatura e história. Destaca que as ciências humanas, a partir do positivismo e evolucionismo, demanda de seus estudiosos discursos mais flexíveis, mais complexos com relação às fronteiras. Como exemplo cita Foucault, Barthes e todo o grupo dos franceses. A proposta de Mignolo é, a seu ver, bastante “ambiciosa” (no bom sentido da palavra, destaca ele), porque, ao elaborar distinções internas: “lógica das diferenças” – desdobrada em termos de convenção de veracidade e convenção de ficcionalidade – e “política das semelhanças”, Mignolo “lida com um problema de teoria da

linguagem, teoria da diferença entre literatura e história, e lida também com o vasto contexto da civilização ocidental” (BOSI, 1993, p. 137).

Sobre o aspecto das diferenças e semelhanças, Bosi acrescenta que a tradição filosófica responsável por distinguir “prosa histórica” e “prosa ficcional” não precisa ser esquecida, nem devem ser deixados de lado certos conceitos originários do pensamento grego. Em suas palavras:

[...] A velha distinção aristotélica propõe dois campos. Um campo que tem pela frente o que *realmente* aconteceu, o acontecido, o *real* [...]; isto é, o domínio da memória histórica, o domínio da experiência histórica de que se tem ou testemunha ocular ou o depoimento de terceiros; nesse caso, a história realmente é *mímesis*, é representação. E há um outro campo: o mundo das *possibilidades*, quer dizer, da arte. Aristóteles, sobretudo ao tratar de poesia, trabalha com o possível; ora, o possível inclui o real, em termos de lógica; o possível inclui o que aconteceu; que aconteceu porque podia acontecer; e inclui aquilo que não aconteceu, mas poderia ter acontecido. Então, a poesia vai mais além do que a história, no sentido de que ela trabalha não só com a memória, *mas também* com a imaginação [...]. (BOSI, 1993, p. 137-138, grifo do autor).

Esses dois pólos aparentemente opostos, real e imaginário, levados ao extremo por alguns pensadores (Sartre, por exemplo), têm, segundo Bosi, um eixo comum fundamental: a linguagem. Tanto o historiador quanto o narrador (referindo-se à escrita literária), utiliza signos, metáforas, enfim, a linguagem. Nesta está a distinção e a união entre ambos. E exemplifica: a mesma frase pode estar em um romance ou em um discurso historiográfico, a mesma estrutura gramatical, o mesmo vocabulário, a diferença está nas convenções de ficção e veracidade que isenta o romancista da verificabilidade, mas se torna uma exigência para o historiador.

Segundo Bosi, os historiadores modernos, especialmente os do mundo colonial, consideram o conteúdo da história tradicional insuficiente, desejam ir mais fundo, conhecer e estudar as motivações internas, a sensibilidade. Essa abertura ao aprofundamento, ao enriquecimento dos conteúdos faz a história tocar o ficcional, mas dentro da convenção de veracidade, ainda que essa verificação ocorra na própria literatura. Em outras palavras, o recente aprofundamento da história ao nível da sensibilidade faz esta tocar o real e o possível, mas ainda existe um “fio de navalha” que a separa do ficcional, pois o historiador ainda parte de uma linguagem em que a veracidade é o seu pressuposto.

[...] o historiador realmente quer ir ao fundo, está querendo tocar determinadas vibrações, quase um nível corporal que era ignorado pela história tradicional e que pertencia ao campo da chamada psicologia histórica [...]. Mas, apesar desse reconhecimento, eu ainda tenderia a dizer que a ficção, incluindo o que pode ser, incluindo o imaginário, incluindo a *poiesis*, é diferente. (BOSI, 1993, p. 140).

Acrescenta que, para ele, a imitação está em tudo porque “a memória e a experiência fazem parte tanto do poeta quanto do historiador” (BOSI, 1993, p. 140). Também vê a *poiesis* como produção, como criação⁵. E conclui dizendo que a história ficaria mais rica ao reconhecer a poesia como fonte, mas uma “distância saudável” há que ser considerada.

Outro debatedor da exposição de Mignolo é o historiador José Carlos Sebe Bom Meihy. Este abre sua fala dizendo que entre historiador, crítico literário e ficcionista existem afinidades, atrações, vínculos, mas “historiador é historiador, crítico literário é crítico literário e que também eles diferem dos ficcionistas” (MEIHY, 1993, p. 142). Assim, esclarece o que, em sua fala, define como história e literatura:

História aqui, é preciso dizer, está entendida não como uma ciência “exata”, moldada nos parâmetros do século passado, e sim como um saber construído com critérios metodológicos que remetem às evidências do acontecimento e que se articulam ao longo do tempo, promovendo versões dos fenômenos; literatura, por sua vez, como uma produção que, mesmo tendo compromisso direto com a “realidade”, admite a invenção como maneira de sugerir o que poderia ter se passado, mantendo um vínculo irrestrito com a boa solução estética sem contudo ser um “espelho do mundo” ou desmentir a inventividade. (MEIHY, 1993, p. 142-143).

Partindo dessas conceitualizações, Meihy se volta para o discurso de Mignolo com algumas ressalvas: destaca que, para Mignolo, “deveríamos deixar de reconhecer literatura e história como categorias universais e absolutas adotando a regionalização como princípio e a comparação como regra de inteligibilidade de cada parte” (MEIHY, 1993, p. 144). Regionalização e comparação tornam-se, em Mignolo, instrumentos para desconstruir as barreiras que impossibilitam as trocas entre disciplinas como a história e a literatura. Meihy aponta que a relativização do significado de história e literatura provoca uma neutralização de ambas nas sociedades denominadas como ocidentais. Acrescenta também que Mignolo

⁵ O termo “criação” aqui não é utilizado como criação de um nada sinônimo de vazio, mas de um nada que ainda não tem forma.

defende a hegemonia do texto como produto literário e transforma a história em uma versão dos fatos, em mera condição de texto.

Destaca ainda que ao defender a impossibilidade de recriação dos acontecimentos sem construção do fato, Mignolo indica que história e antropologia “nada mais seriam do que a “literaturização” mais ou menos eficiente, procedida em termos de análise de um episódio eventualmente ocorrido” (MEIHY, 1993, p. 144). A distinção entre literatura e história estaria a cargo das convenções de ficcionalidade e veracidades, mas submete a história à literatura à medida que ambas se remetem à realidade. História e literatura seriam faces opostas da mesma moeda.

O equívoco de Mignolo está, de acordo com Meihy, em não proceder com a história como o faz com a literatura: separa esta da ficção, mas não aparta aquela da verdade. Do lado da história falta uma análise distintiva entre verdade e evidência que revela uma diferença fundamental entre história e literatura: a objetividade, não reconhecida por Mignolo. Dentro dos princípios essenciais da história está a dependência do documento, que, embora seu conceito tenha passado por uma evolução, ainda garante uma certa objetividade. “De qualquer maneira, a relação entre o historiador e a “verdade” passa pela questão das fontes, e, por mais flexível que alguém possa ser, não há como desprezar o mínimo de objetividade que implica o fazer da história” (MEIHY, 1993, p. 150).

Meihy propõe outras duas convenções ao fazer historiográfico: a continuidade e a utilidade. O “labor historiográfico” implica um diálogo dentro da sequência de textos, o que atribui aos pesquisadores certos procedimentos que os levam a determinados conceitos e saberes prévios. A falta de espontaneidade e o estreito compromisso com a objetividade, a metodologia rígida também são marcas que distinguem, segundo Meihy, historiador e literato:

Assim, um texto literário pode ser mais livre enquanto ao do historiador tal prerrogativa é negada ou pelo menos limitada: o historiador tem que se explicar, precisam dizer de onde brotam suas ideias e qual o tratamento dado às fontes. A continuidade exige revisões, retomadas, e implica mecanicamente o uso da documentação que deve fundamentar a análise. (MEIHY, 1993, p. 151).

Outra distinção está na “eficácia do discurso histórico assumido socialmente como um saber que responde a algumas questões firmadas pelos grupos que a

justificam” (MEIHY, 1993, p. 152). Meihy destaca que isso não significa que a literatura seja inútil, mas possui utilidade diferente. A história é um “saber que desafia uma função social específica”.

Em síntese, Meihy defende que, assim como a literatura, a história passou por evoluções; um exemplo é a inserção do registro pessoal. Acrescenta às convenções de Mignolo as de continuidade e utilidade que contrariam a defesa de superioridade literária feita pelo professor argentino e atribui certo grau de objetividade à história. As duas convenções de Meihy garantem as fronteiras entre história e literatura, das quais se destaca a presença de evidências, o compromisso íntimo com a objetividade, a definição de tempo e espaço, bem como suas distintas utilidades.

Ainda no quadro de debatedores que compõem o livro *Literatura e História na América Latina* e dão ênfase às diferenças entre literatura e história, está a historiadora Janice Theodoro da Silva. Esta destaca que, nessa relação, “às vezes é melhor contrapô-las do que harmonizá-las” (SILVA, 1993, p. 214). E explica que dentre os procedimentos do historiador estão as evidências defidoras do “lugar” de onde este se localiza, estabelece relações e interpreta os acontecimentos. Essa interpretação se dá dentro de uma “convenção de veracidade” e, portanto, não recupera a realidade, ela é analisada pelo historiador que a “acerta” e a “manipula”. Do outro lado está a literatura com sua convenção própria, despreocupada em buscar documentos que comprovem a construção de seu discurso. Enquanto o historiador, ao compor sua análise dentro de uma convenção de veracidade, compõe um pensamento político como unidade, a literatura, ao contrário, além da categoria estética, trabalha com a diversidade e, como tal, permite compreender melhor o mundo.

Dentro dessa abrangência literária, Flávio Aguiar, compartilhando do mesmo debate de Janice, aponta que, muitas vezes, a nossa história é contada pela literatura. Como exemplo, cita os acontecimentos do tempo da ditadura contados inicialmente, devido à censura, em romances, porque a ficção dava-lhes o disfarce necessário. O discurso de natureza historiográfica só aparece posteriormente. Aguiar ainda chama a atenção para o fato de, em nossas sociedades, tanto a história quanto a literatura apresentarem propósitos fundadores de países, territórios, enfim, de uma nova cultura. Surge daí o discurso mítico, como é o caso, por exemplo, de *O Guarani*, onde conta a história do Brasil de um ponto de vista que

ainda não existia, e de tantos outros escritores, incluindo Machado de Assis com suas *Memórias Póstumas*.

Ainda sobre as relações entre história e ficção, aparece o livro *Romance Histórico: recorrências e transformações* (2000), uma coletânea de artigos organizada a partir de comunicações e conferências apresentadas no simpósio, também com o mesmo título, ocorrido na Universidade Federal de Minas Gerais entre os dias 16 e 20 de Novembro de 1998. Enfatizaremos aqui os artigos que evidenciam as particularidades e semelhanças entre os dois discursos e, no segundo capítulo desta tese, os que caracterizam o romance histórico e explicam seu surgimento, reincidências e variações nos séculos XIX e XX.

Três autores se dedicam às intersecções entre ficção e história. José Américo Miranda é o primeiro a debater sobre o assunto. Fazendo um paralelo entre “Romance e História”, apresenta algumas definições convergentes e divergentes entre ambos os discursos: sobre a história, o autor aponta o passado como objeto. Ela nos dá a conhecer aquilo que não existe mais; já o romance tem na imaginação humana o seu objeto e faz vir ao presente não os acontecimentos passados, mas o que nunca aconteceu.

Miranda explica duas formas de ser entendida a história: como “série dos acontecimentos passados”, ou seja, a realidade bruta, ou como relato do que se passou, não o acontecimento em si, mas a sua narração. Nessa segunda forma de entendimento está a complexidade das relações entre romance e história e a apreensão da natureza de ambas enquanto “campo de experimentação do espírito”. Na qualidade de narrativa de acontecimentos, a história necessita de uma série de tarefas não muito simples por parte do historiador. Cabe a este escolher um ponto de vista, selecionar o pertinente e irrelevante, relacionar os dados resultantes da pesquisa, articular e dar coerência às partes que nos chegam do passado. Assim o autor elucida:

Para o historiador, o ato de “escrever o que aconteceu” não é algo simples: implica a escolha de um ponto de vista, um processo de separação do que é pertinente daquilo que não é pertinente, do que importa do que não importa, daquilo que tem consequências do que é irrelevante, e, por fim, implica o procedimento de pôr em relação os dados levantados pela pesquisa. Não basta a escolha dos sinais que nos deixou o passado, pois a história não é um armazém de entulhos, ou um ferro-velho; não basta a classificação desses sinais, pois a história não é um banco de dados, não é

um simples arquivo; não bastam o arquivo e a memória; são necessárias ainda a construção, a elaboração e a interpretação. (MIRANDA, 2000, p. 19).

O historiador lida com restos, sinais, documentos. É, portanto, responsável por criar, reelaborar e interpretar o que acontece, o que se passa no mundo. A história torna-se, então, produto de seleção, uma construção voluntária do homem. Ela não ultrapassa a experiência da realidade, mas cria uma nova forma para essa realidade pela “idealidade” da lembrança. Isso se confirma pelo fato de seu objeto – o passado – não existir mais; o seu acesso é obtido de forma indireta por meio da linguagem.

Também o romance, e a arte em geral, trabalham com idealidades, mas enquanto a história está sujeita a limitações empíricas em sua forma, ele é mais livre, não se sujeita a restrições de documentos, o que o torna mais dinâmico. Mas o romance, em menor proporção, também está sujeito às leis da forma e da verossimilhança, traço este que os aproxima.

Nesse paralelo, se as diferenças se destacam, há um fator de semelhança que se torna relevante para a compreensão de cada um: a forma é a base tanto da atividade do historiador, quanto do romancista. Ela é o primeiro momento da existência de qualquer realidade e se completa no ato interpretativo que lhe dá vida própria. Além disso, história e romance são resultados da atividade do espírito humano, ambos necessitam de preenchimento, interpretação e respondem sempre, de algum modo, às necessidades do tempo presente.

Outro autor que se propõe a discorrer sobre as peculiaridades dos discursos histórico e literário é José Luiz Foureaux de Souza Júnior. Em seu texto “O narrador, a literatura e a História: questões críticas”, o autor põe em xeque uma certa aura protetora que envolve os textos históricos e lhes atribui o traço de “verdade” factual. Souza Júnior chama a atenção para o fato de haver, entre História e o seu relato, o sujeito do discurso – historiador – que atribui à sua escrita aspectos performáticos. É tarefa deste: organizar, relacionar, interligar informações, mostrar elos; estas práticas resultam em criação, imaginação, fabulação, ações comuns da narrativa. Nessa perspectiva, e tendo em vista que tanto a história quanto o romance são de natureza narrativa, a diferença entre ambos está no grau de construção de uma verdade dada pelo sujeito formulador dos dois discursos. Isso se soma ao fato de a

literatura também evidenciar certo aspecto documental, estreitando, pois, os limites de verdade e ficção impostos à história e à literatura. Assim o autor explica:

[...] entre a Literatura e a História, haveria uma diferença de grau, uma vez que a narrativa histórica, às vezes, ao contrário da ficcional, não consolida e/ou explicita apenas metáforas de um fato, ainda que concreto, “real”. O que ela também pode fazer é atestar a capacidade da ficção para dotar os eventos reais de tipos de significação, que a literatura revela à consciência, através de sua “formação” discursiva. Assim, mais uma vez, evidencia-se que entre esses dois graus de construção de uma verdade, permanece sólida e insofismável a figura do narrador, sujeito que articula os dois discursos. (SOUZA JÚNIOR, 2000, p. 41).

Para o autor, no texto literário a documentalidade é uma característica de segundo grau, mas de grande importância, pois atua como alerta sobre a configuração da “verdade factual” do discurso histórico. Já este é um relato e não o acontecimento em si, é um recorte feito pelo historiador destinado a produzir unidades de sentido. O texto literário faz pensar no narrador historiográfico enquanto articulador do discurso histórico.

O comprometimento da história com a verdade é inegável; ela apresenta um grau mais elevado de veracidade, mas, citando Luiz Costa Lima em *Sociedade e discurso ficcional* (1986), Souza Júnior aponta que a verdade não é única, ela é articulada por um discurso resultante de escolhas subjetivas. Essa subjetividade é um dos traços diferenciadores entre o discurso ficcional e o histórico. Também o leitor, tanto da história quanto da literatura, faz parte do processo de construção de sentido pela interpretação, pela leitura do que Souza Júnior chama de “dobras gramaticais”. A narrativa, ficcional ou histórica, apresenta uma multiplicidade interpretativa.

Assim, entre história e romance há mais semelhanças do que supunham alguns discursos que limitam o romance ao ficcional e atribuem à história a verdade factual. Entre as afinidades podemos destacar: a verdade não é única e o sujeito está sempre submetido pela linguagem; os discursos são resultantes de escolhas subjetivas; o leitor também se torna um autor; apresentam natureza narrativa e, portanto, uma multiplicidade interpretativa; apresentam uma multidão indefinida de outras histórias “compossíveis”.

Em meio a essas convergências e divergências entre história e romance, o Romance Histórico, pouco discutido por Souza Júnior, estaria no entrelugar da

ficção com a realidade, seria um gênero ou subgênero intermediário que busca, no lugar da verossimilhança literária, a veracidade dos acontecimentos, mescla em seus conteúdos traços da esfera pública e privada. Considerando esse lugar intermediário entre os discursos histórico e ficcional ocupado pelo Romance Histórico, o capítulo seguinte se aterá a uma observação mais atenta de tal fenômeno e das obras que se enquadram em suas definições clássicas ou delas se aproximam.

Também Luiz Alberto Brandão Santos inicia seu artigo alertando para a duplicidade de sentido da história: como experiência humana e como relato dessa experiência. Essa duplicidade, quando não observada atentamente, ocasiona uma confusão entre as duas esferas, tornando-as semelhantes. Para explicar a diferença entre tais esferas, Santos recorre a autores como Hayden White e Ricardo Piglia. Para este, entre experiência e relato há uma cisão: a experiência corresponde à realidade, e o relato, à representação dela. White, por sua vez, aponta que o registro histórico é compacto e difuso, visto caber ao historiador a seleção e interpretação dos acontecimentos, excluindo de seu relato os fatos irrelevantes a seu propósito narrativo. Assim, o relato histórico pressupõe inclusões e exclusões na organização das informações, ganhando, portanto, uma dimensão construtiva que põe em xeque seu estatuto de verdade absoluta, por estar ligado à perspectiva do narrador.

Para Santos, a realidade não se limita a uma dimensão discursiva, o relato é híbrido, pois está ligado tanto à realidade social quanto à ficção. O autor destaca que a escrita da história envolve formas de interpretação, mecanismos seletivos, inclusões e exclusões, estabelecimento de elos a partir de um repertório cultural de associações possíveis. Há, portanto, uma cisão entre experiência e relato.

O autor retoma também os conceitos de Aristóteles sobre o historiador – aquele que escreve o que aconteceu – e o poeta – que escreve o que poderia ter acontecido, conceitos estes que reforçam a diferença entre o texto histórico e o literário. Tomando como exemplo a obra *Respiração Artificial*, de Ricardo Piglia, Santos questiona essa dicotomia, apontando para um vínculo estreito entre história e literatura. Para ele, o “possível” da literatura não é sinônimo de indeterminado e arbitrário, pois, como aponta White, até mesmo os tipos de relatos são condicionados pelo conceito de literatura de uma determinada cultura. Santos aponta que “ficção” não é antítese de “fato”. Sobre a história, é necessário pensar

sua relação com o passado; o historiador assume uma perspectiva, a do presente e, por ser o relato histórico basicamente associativo, não pode ambicionar a verdade plena.

1.3 A Literatura e o seu contexto de produção – Antonio Candido

Ainda nesse campo de estudos do processo de interação da literatura com a história, da obra literária com o seu contexto de produção, merece destaque o texto de Antonio Candido *Literatura e Sociedade* (2006). Nele, Candido menciona dois extremos dos estudos da relação entre a obra e o seu condicionamento social: um procura explicar o texto literário por fatores externos, mostrando que o seu valor e significado dependem de sua expressão e não de aspectos da realidade; e outro defende uma posição oposta, segundo a qual o valor e significado da obra independem de fatores externos. Para o autor, a integridade de uma obra só é alcançada com a união das duas visões.

Para essa união ocorrer, o social (ou “externo” nas palavras de Antonio Candido) precisa ser tomado não como causa ou significado, e sim como elemento que desempenha um certo papel na construção da estrutura, tornando-se, assim, “interno”. Dessa forma, o elemento social, ao lado de outros como o psicológico ou o religioso, torna-se um dos muitos que interferem na “construção” de uma obra literária, não pela prioridade de sua natureza, mas pela transformação em elementos estéticos, combinando-se.

Essa transformação dos elementos externos em fatores internos ocorre pela reconstrução do mundo exterior pelo autor, segundo um modo que, unindo a realidade que absorve com a própria percepção, devolve ao mundo uma interpretação própria e subjetiva, longe de ser apenas um espelho do mundo externo.

A literatura não é, então, apenas reflexo da sociedade. No entanto, pensar a obra como um todo que explica a si mesma também é inviável para o trabalho de interpretação, pois não leva em consideração, dentre outras coisas, a dimensão histórica. A obra é autônoma, mas tem relação com o social, ela internaliza o momento histórico de maneira literária, reordena, transforma, “desfigura” a realidade, cria um outro mundo.

Para Candido, a crítica deixa de ser sociológica para ser apenas crítica quando faz uma interpretação estética que assimila o social como fator da arte. Nessa prática, a estrutura se torna o ponto de referência, mas, por mais interessada que esteja nos aspectos formais, não pode ignorar a influência de disciplinas como a sociologia da literatura, a história literária e outros estudos voltados para a investigação de aspectos sociais da obra.

Candido defende que, para a crítica, interessa observar se os elementos sociais exercem alguma função na economia interna da obra, ou seja, verificar em que medida esses fatores interferem nas características essenciais do texto. Não se pode perder de vista que o trabalho artístico não é fiel aos fatos, não é uma reprodução, ele exerce uma relação deformante com a realidade, pois toda vez que se reconstrói algo, este algo se renova. A arte transfigura o real, não se deve, pois, aferi-la com a realidade exterior; esta será decisiva enquanto formadora de estruturas.

Candido sugere para o estudo da literatura um caminho de via dupla: um olhar do social para a literatura e da literatura para o social; este caminho aponta para uma interpretação dialética, sem a qual uma análise adquire teor mecanicista. A sociologia é apenas uma disciplina auxiliar; não explica, portanto, o fenômeno literário, somente esclarece alguns de seus aspectos.

Para Candido, todo processo comunicativo pressupõe um comunicante (artista), um comunicado (obra) e um comunicando (público), que, associados, criam um efeito. Assim, a produção de uma obra e sua repercussão estão intimamente ligadas. Não se pode perder de vista que a arte não é transmissão de noções e conceitos. Ela é, por excelência, comunicação expressiva enraizada no artista. E por ser expressiva, ultrapassa, é mais ampla que a vivência do mesmo.

A arte também apresenta caráter intuitivo, pois depende fundamentalmente da intuição tanto do autor, quanto de quem a recebe, e precisa equilibrar os valores comuns da sociedade, inspirados especialmente na experiência coletiva (procedimento que Candido nomeia como integração), e com as peculiaridades e a renovação do sistema simbólico, (chamado pelo autor de diferenciação).

Sobre o autor, Candido levanta a seguinte indagação: qual a função, a posição social do artista e os limites de sua autoria, sendo a obra uma junção de iniciativas individuais com as condições sociais? E soluciona o problema dizendo

que a arte presume um indivíduo criador, mas este não é, sobretudo, alguém já reconhecido, depende em qual sociedade, arte e perspectiva esteja inserido. A posição social do artista é definida pela estrutura da sociedade a que pertence.

Quanto à configuração da obra, Candido comenta que os valores sociais e ideologias exercem influência sobre o conteúdo, e os sistemas de comunicação sobre a forma. Assim, por exemplo, uma determinada atividade se transforma em matéria de poesia (conteúdo) pelo valor representativo para um grupo específico e o impacto emocional que ele provoca, e a forma se adapta às técnicas de produção de que a sociedade dispõe: em um contexto em que há o predomínio da oralidade, as técnicas atendem às exigências de memorização e audição; já com o êxito da escrita, outras técnicas se tornam possíveis e necessárias, trazendo consigo a criação de novos gêneros.

Antonio Candido trata ainda do público, das influências possíveis entre obra, público e autor. Ao tratar dessa interdependência, Candido elucida e situa a função histórico-literária de uma obra, ou seja, a compreensão das relações entre literatura e sociedade se torna possível pelo estudo da formação do sistema literário, pois o estudo da função social da literatura só adquire significado quando está essencialmente ligado à estrutura da obra. Entretanto, para nós, o mais importante é a questão da internalização estética dos fatores externos, para cuja abordagem ele invoca os dois autores dos princípios teóricos fundamentais que procuraremos seguir. São eles: Georg Lukács e Lucien Goldmann.

Do primeiro, consultamos as seguintes obras: *Teoria do Romance*, *Arte e Sociedade: escritos estéticos*, *O romance histórico*, *O romance como epopeia burguesa*. Do segundo: *Sociologia do Romance* e *Crítica e dogmatismo na cultura moderna*. O primeiro desses livros, *Teoria do Romance*, escrito quando Lukacs ainda – e apenas – era hegeliano, foi ponto de partida e inspiração para *Sociologia do Romance*, que pode ser visto como uma espécie de leitura marxista daquele livro do jovem filósofo húngaro. Todas essas obras podem classificar-se como teóricas (uma, a primeira de Lukacs, como exclusivamente teórica) propondo, além da teoria, uma prática analítica e interpretativa, ou seja, crítica.

Nossa compreensão da proposta lukacsiana, seguida por Goldmann e por marxistas que recusam o mecanicismo no estudo das relações entre arte e sociedade, deve-se às ideias por ele expostas em *Arte e Sociedade: escritos*

estéticos, livro no qual o filósofo húngaro propõe haver uma filosofia da arte em textos esparsos de Marx e de Engels. Dessas ideias, destacamos as seguintes:

1. O materialismo histórico, base dessa estética marxista, deve ser entendido como um desenvolvimento objetivo que intervém nas artes e nas ciências, mas que também sofre a ação dessas realidades superestruturais.

2. As faculdades essenciais humanas (intelecto, sensibilidade ou sentimento, imaginação ou fantasia), responsáveis pela riqueza subjetiva, têm como causa o trabalho e seu aperfeiçoamento pelo trabalho, o que explica a autonomia relativa das artes, das ciências e da filosofia.

3. Aceitar essa autonomia relativa das artes, implica aceitar, como o fazem Marx e Engels, que haja um descompasso historicamente comprovado entre o desenvolvimento econômico e o desenvolvimento das artes. Isso constitui um problema complexo a ser resolvido por uma possível estética marxista.

4. Outro problema complexo a ser tratado é o da atemporalidade do prazer estético.

5. Ambos os problemas acima referidos (o descompasso histórico e a atemporalidade do prazer estético) constituem a base para enfrentar a questão da forma artística de modo tal que se possa fazer a ligação da arte com o materialismo dialético, principalmente com a tese fundamental de ser a consciência do mundo exterior um reflexo da realidade que tem existência independente das consciências.

Para Lukács, para nós mais ainda, não é fácil compreender qual realidade é essa que a criação artística deve refletir com fidelidade. A respeito deste problema maior, o crítico posiciona-se por meio de negações: não é somente a superfície imediatamente percebida do mundo exterior, também não é a soma dos fenômenos eventuais, casuais e momentâneos. Trata-se, efetivamente, de apreender a dialética da relação entre essência e fenômeno, que os sistemas filosóficos anteriores não conseguiram aprofundar. Para não cair no equívoco das filosofias que critica, Lukács, em *Arte e sociedade: escritos estéticos*, ilustra suas abstrações e mostra como se dá na arte essa apreensão dialética de fenômeno e essência:

Dado que, desse modo, a concepção dialética apreende, numa unidade universal móvel, o particular e o singular, é claro que essa concepção deve se manifestar de maneira peculiar nas formas fenomênicas específicas da arte. (...) a arte conduz à intuição pela sensibilidade desse movimento

mesmo, em sua unidade viva. Uma das mais importantes categorias desta síntese artística é a do *tipo*. (LUKÁCS, 2009, p. 105-6).

6. O “tipo” – no caso das personagens – e a situação típica – no caso das circunstâncias retratadas (espaciais) ou narradas (temporais ou históricas) realizam a fusão do particular e do universal, do individual humano e do coletivo. Esta síntese permite a Lukács tomar três posições: desvalorizar as descrições; recusar como arte aquilo que a reduz apenas à sua existência formal (arte pela arte); contestar a instrumentação político-partidária da arte (equívoco em que o próprio filósofo incorreu às vezes).

Nos seus estudos sobre o romance e sobre romances, Lukács segue as ideias aqui expostas, incorrendo, de vez em quando, no sectarismo político. Mas, no conjunto, ele estabeleceu as grandes diretrizes que os pensadores marxistas seguiram ora abertamente, ora parcialmente, ora com relutância. O núcleo do pensamento lukácsiano e de outros autores não mecanicistas é propor que, na obra de arte verdadeira, encontra-se o reflexo da fusão de essência e fenômeno, pois exprime a junção dialética, nela mesma, entre o aparente e o essencial. Para isso, propõe várias categorias.

Assim, no estudo do romance, se propõe a categoria do tipo ou do herói problemático no contexto formal de uma busca no interior de uma situação também típica: a busca de valores autênticos (não degradados), num mundo inautêntico (mundo degradado), por meios inautênticos.

Lucien Goldmann por trabalhar bastante com essas categorias e com outras por ele introduzidas, concorda com o fato de, na narrativa romanesca, a aparência ser narrada como uma biografia individual (mais tarde como um relato do coletivo ou mais adiante ainda, como um relato sem sujeito), ou seja, como uma história demoníaca de busca se vale de meios reificantes num universo de coisificação (o da produção capitalista), para alcançar valores autênticos. Outra categoria abordada por Goldmann é a da estrutura de superfície em contraste com a estrutura profunda: aquela, por homologar as aparências da história e da sociedade, oculta esta, que mostra, homologicamente, o aspecto não ideológico ou não falso escondido sob as aparências. Uma terceira categoria é a própria homologia. Esta nos ajuda a compreender que a grande obra de arte se estrutura pela formalização correspondente às formas da estrutura profunda. Por fim, a quarta é um par

categórico que nos remete para a ética autoral: a consciência possível e a consciência real que se referem às classes sociais e a grupos dentro de uma classe; a primeira constitui a mediação do sujeito criador para o conhecimento (ou a percepção intuitiva) dos componentes da estrutura profunda, a segunda constitui a mediação do sujeito criador para o conhecimento, com outros sujeitos de seu grupo, da estrutura de superfície. A consciência possível se percebe, portanto, como agente das grandes obras.

CAPÍTULO 2 – ROMANCE HISTÓRICO: O ENTRELUGAR DA FICÇÃO E DA REALIDADE

De dois modos pode a novela histórica recomendar-se como proveitosa: já, dando vida e movimento, numa ação fantástica, a personagens reais, e conservando-lhes os seus caracteres verdadeiros; já, criando personagens imaginários numa atmosfera histórica, e desenhando por uma ação de fantasia os caracteres da época. (António Feliciano de Castilho, 1907, p. 15).

Dadas as relações entre Literatura e História, e tendo em vista a complexidade que envolve os estudos do diálogo entre ambos os discursos, voltemo-nos para a forma de escrita que traz em sua essência as fronteiras entre o real e o imaginário: o Romance Histórico. Igualmente complexo e diversificado, esse gênero se destaca no decorrer do século XIX e passa por inúmeras transformações ao longo do tempo, especialmente na segunda metade do século XX.

Conforme aponta Baumgarten em “O novo romance histórico brasileiro”, “Todo romance, como produto de um ato de escrita é sempre histórico, porquanto revelador de, pelo menos, um tempo a que poderíamos chamar de tempo da escrita ou da produção do texto” (2000, p. 169). Contudo, ressalta ele, no âmbito dos estudos literários essa definição é insuficiente para caracterizar o Romance Histórico. Em sua concepção, “romance histórico corresponde àquelas experiências que têm por objetivo explícito a intenção de promover uma apropriação de fatos históricos definidores de uma fase da História de determinada comunidade humana”. Nesse sentido, a origem dessa forma de escrita costuma remeter à produção de Walter Scott e ao período de vigência do Romantismo, assumindo, portanto, papel importante na construção de nacionalidades ou identidades europeias e americanas.

Das marcas que definem a forma clássica do Romance Histórico, destacamos: traça grandes painéis de uma determinada época; organiza-se em torno de uma temporalidade cronológica; utiliza personagens fictícias decorrentes da análise dos acontecimentos históricos (quando personalidades históricas, ocupam pano de fundo ou são apenas citadas); emprega dados e detalhes da história para conferir veracidade à narrativa; elabora um narrador em terceira pessoa para simular distanciamento e imparcialidade ao discurso semelhante à História.

Mas o Romance Histórico, tal como foi concebido em sua origem, passou por modificações no decorrer dos anos. Muitas de suas marcas são redimensionadas: surge a consciência da impossibilidade de determinar a “verdade histórica” e da imprevisibilidade da História; emprego de omissões, exageros e anacronismos que provocam uma ruptura com a linearidade temporal; utilização de personagens históricos como protagonistas das narrativas; emprego da metaficção; natureza intertextual; caráter paródico com relação a outros textos; forma dialógica, irônica e carnavalizada.

No que se refere à literatura brasileira, o caso do Romance Histórico não foi diferente. Em José de Alencar e sua vasta produção romanesca, vemos o desejo de, como por exemplo, em *As Minas de Prata* (1865) e *Guerra dos Mascates* (1873), juntamente com a exposição dos acontecimentos históricos, definir uma identidade brasileira⁶. Mas também nas produções brasileiras muitas mudanças aconteceram. É o que se pode notar, dentre tantos outros, em *Galvez, Imperador do Acre* (1975), de Márcio Bentes de Souza com sua narrativa inovadora que enfoca tanto os fatos da história quanto uma vasta reflexão sobre o processo literário nacional.

No intuito de apresentar um quadro de algumas pesquisas sobre o Romance Histórico e um panorama dos Romances Históricos brasileiros, ao menos em parte, o presente capítulo encontra-se dividido em duas partes: uma que se dedica à teoria e estudos críticos e outra à prática dos Romances Históricos.

2.1 Sobre o Romance Histórico

Dos estudos que se dedicam a uma caracterização do Romance Histórico desde sua origem, passando por suas recorrências e transformações, destacamos aqui *O Romance Histórico* (2011), de Georg Lukács, *O Romance Histórico ainda é possível?*, de Frederic Jameson, *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*, de Linda Hutcheon, e alguns artigos de *Romance Histórico: recorrências e transformações* (2000), organizado por Maria Cecília Bruzzi Boechat, Paulo Motta Oliveira e Silvana Maria Pessoa de Oliveira.

2. 1.1 Definições clássicas: Lukács e *O Romance Histórico*

Elaborado nos anos de exílio na Rússia (1936 e 1937), *O Romance Histórico*, de György Lukács, constitui uma reflexão sobre o Romance Histórico a partir de suas manifestações, desde seu aparecimento, correspondente às obras de Walter

⁶ Nesse sentido, no prefácio a *Sonhos D'ouro*, José de Alencar aponta para uma fusão da visão histórica com uma identidade nacional. Para ele, a fase histórica do período de estruturação da literatura brasileira “representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido” (ALENCAR, 1959, p. 697). E desse processo, germina uma nova criação, com novos costumes e nova existência, impregnados de elementos da nova terra e enriquecidos pelo contato de outros povos. O autor cita como exemplo *O Guarani* e *As Minas de Prata*, nos quais, segundo Alencar, há “muita e boa messe a colher para o romance histórico” (p. 697).

Scott, até as produções de Romain Rolland, contemporâneo a seus escritos. Nesse percurso, o autor busca dar conta do fenômeno social e político que propiciou o surgimento do gênero em questão e suas transformações nos diferentes momentos e sociedades.

Lukács aponta como as revoluções interferiram no Romance Histórico e como este auxiliou na reflexão sobre cada momento da história. Ele coloca os conflitos históricos e as grandes convulsões sociais como motor de todo o desenvolvimento e mudanças por que passou tal gênero. Com isso, mostra que a interação entre literatura e história não é mecânica, mas dialética e explica como o senso de historicidade de uma época interfere no modo como a obra está estruturada, tanto na forma quanto na temática, na abordagem acerca das personagens e nas questões com as quais dialoga. Daí a importância da consciência do ficcionista como elemento de “mediação” entre o mundo objetivo e a obra de arte.

O Romance Histórico não deriva, segundo Lukács, da ênfase ao passado, e sim da própria articulação que o gênero estabelece com seu tempo de produção. Ele não deve ser entendido apenas por sua relação com um feito real. O caráter histórico da figuração está em reproduzir em uma “escala superior” a própria realidade. O Romance Histórico é a formalização que o romance adquire ao figurar o passado como “pré-história” do presente.

O Romance Histórico surge, de acordo com Lukács, nas primeiras décadas do século XIX, e tem como precursor Walter Scott, o primeiro a relatar o senso histórico de uma época de forma totalizante. A partir de seu nascimento, Lukács apresenta um estudo diacrônico, organizando-o em três fases: a clássica, que tem como representante Scott e estabelece diálogo entre passado e presente; a decadente, introduzida pelo realismo com a Revolução de 1848 e expandida pelo naturalismo até o vanguardismo moderno, fase esta que adota o passado de forma isolada, como algo pitoresco e exótico; o tempo presente, que corresponde à nova emergência do gênero, momento em que o Romance Histórico encontra-se em vias de romper com o isolamento entre passado e presente. A divisão de capítulos de *O Romance Histórico* contempla esses momentos distintos em diferentes sociedades.

A primeira parte do livro situa a fase clássica. Aqui, Lukács relata que o gênero surge na época da queda de Napoleão, início do século XIX. Antes, porém, já havia romances de temática histórica. No entanto, são textos que tratam da

história apenas como roupagem. É Scott quem insere no Romance o elemento especificamente histórico. Nos romances anteriores, a questão da verdade histórica permanece fora dos horizontes de seus escritores. No romance social do século XVIII, por exemplo, o presente histórico é figurado com excepcional verossimilhança, mas tanto o tempo quanto o espaço histórico aparecem de forma abstrata, ou seja, o romance social ampliou o olhar do escritor quanto ao significado concreto do tempo, do espaço, das condições sociais, mas ainda não enxerga a história como precondição concreta do presente. Sobre isso, Lukács comenta:

[...] O mais famoso “romance histórico” do século XVIII, *O castelo de Otranto*, de Walpole, trata a história apenas como roupagem; somente importa aqui a exposição da curiosidade e da excentricidade do meio, e não o retrato artístico fiel de uma época histórica concreta. O que falta ao pretense romance histórico anterior ao de Walter Scott é o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade de seu tempo. (2011, p. 33).

São acontecimentos como a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e queda de Napoleão que modificam esse posicionamento, porque fazem da história uma experiência das massas, despertam o sentimento de história como um processo de mudanças que interfere diretamente na vida de cada indivíduo, criam nos homens a concepção de sujeitos da história e introduzem à produção de sentido. A expansão quantitativa das guerras traz consigo uma enorme ampliação dos horizontes. Isso possibilita aos homens ver a história como algo que lhes diz respeito e determina intensamente sua existência cotidiana.

A Revolução Francesa, juntamente com os demais acontecimentos contemporâneos, fomentou uma consciência histórica peculiar com novas formas de conceber a ação dos homens. A história, de pano de fundo, passa a ser questão central na vida dos homens, deixa de ser monopólio dos “grandes nomes” da história tradicional e passa a ser produto da ação dos sujeitos como um todo. Ao figurar a realidade de forma ampla e aspirar à totalidade, o Romance Histórico põe em destaque os pilares que a sustentam.

Nesse contexto, a concepção de progresso humano também passa por alterações: em comparação com o Iluminismo, ele deixa de ser anti-histórico e passa a ser produto da própria história. Esta, por sua vez, torna-se portadora e realizadora do progresso histórico da humanidade. Essa nova compreensão do progresso

humano encontra em Hegel sua expressão filosófica. No pensamento hegeliano, o homem é visto como produto de sua própria atividade na história, e se contrapõe a concepção Iluminista até então predominante que pregava a essência humana como imutável e as mudanças históricas como alteração de costumes.

O novo pensamento compreende a Revolução como parte indispensável do progresso humano, tanto do ponto de vista histórico concreto, quanto do filosófico. O Romance Histórico origina-se dessa base e, embora Walter Scott não tivesse conhecido a filosofia hegeliana e a sua obra seja anterior à nova concepção de história decorrente do período da Restauração, é a ele que Lukács atribui o alicerce de tal forma literária.

Scott recebe grande influência do romance social do século XVIII, decorrente de seus estudos intensos sobre essa literatura, mas sua obra vai além, traz traços inteiramente novos que influenciarão toda a literatura de sua época. Ele insere em sua criação um retrato rico dos costumes e das circunstâncias dos acontecimentos. Também introduz o caráter dramático da ação, atribuindo um novo papel para o diálogo no romance.

Os romances de Scott não abordam questões sociais do presente; ele figura as etapas mais importantes da história de forma ficcional. Sua genialidade está na liberdade de movimento de conteúdo, na busca para retratar o “caminho do meio” entre os extremos e demonstrar a realidade histórica pela figuração ficcional. Seu herói é sempre um *gentleman* mediano, mais ou menos medíocre, com inteligência prática e certa firmeza moral e honestidade, diferente dos românticos.

Em Scott, pela primeira vez os traços humanos típicos representam, de forma consciente, a realidade com concisão, grandiosidade e sem ambiguidade. Ao contrário dos heróis épicos que são figuras centrais e superiores, os heróis scottianos têm por função mediar os extremos da luta figurada no romance. Suas personagens centrais, por seu caráter e destino, colocam em contato os dois lados do conflito. Esses “heróis medianos” representam a vida do povo e o desenvolvimento histórico, retratam as aspirações populares, expondo os lados positivos e negativos de uma corrente significativa.

Scott retrata o caráter complexo de seu tempo, porque sua figuração parte da vida cotidiana do povo, da crise de homens medianos. Suas personagens centrais figuram a conexão entre líderes e liderados, elas reúnem em si os traços mais

acentuados de um determinado movimento, sejam eles bons ou ruins. Nas palavras de Lukács:

[...] A grandeza de Scott está em dar vida humana a tipos sociais históricos. Antes de Scott, os traços humanos típicos em que se evidenciam as grandes correntes históricas, jamais haviam sido figurados com tal grandiosidade, univocidade e concisão. E, acima de tudo, jamais essa tendência da figuração havia sido trazida conscientemente para o centro da representação da realidade. (2011, p. 51).

O Romance Histórico de Scott retrata não apenas os acontecimentos históricos, mas também as motivações sociais e humanas que despertaram tais acontecimentos. Nesse sentido, as ocorrências cotidianas, circunstanciais, pequenas e superficiais, são mais eficientes que os grandes eventos históricos. Isso Scott realiza com maestria. Sua literatura apresenta uma multiplicidade de interações entre os homens e a “unidade do ser social”. Seus heróis, sem ser mesquinhos, são detentores de virtudes e fraquezas, e essas qualidades, boas e más, ressaltam a singularidade de sua obra.

De modo diferente da epopeia, em que os heróis ocupam lugar central, no Romance Histórico de Walter Scott, eles assumem um lugar secundário. Os heróis de Scott não representam uma situação global, mas as atribuições de uma crise histórica. Isso porque o Romance Histórico, ao contrário do mundo épico, é dividido em classe, e seu representante deve, ao mesmo tempo, afigurar uma das muitas classes em conflitos e dar visibilidade aos traços gerais da sociedade de sua época. A forma que Scott encontra para dar conta dessa complexidade é humanizando seus heróis históricos. O autor une a individualidade particular ao papel que ela exerce na história, de onde resulta o caráter historicamente peculiar de cada acontecimento.

Scott consegue figurar a complicada interação entre “alto” e “baixo”, porque mostra como as mudanças históricas importantes atingem a vida cotidiana do povo e suas consequências materiais, políticas, morais e ideológicas. Para Scott, o espírito de uma época não depende apenas do “colorido local” das descrições, mas, principalmente, da figuração da vida psicológica de sua época, das demonstrações de como surgem as ideias, os sentimentos, os modos de agir. Os detalhes são apenas um meio para atingir a fidelidade histórica retratada. E para figurar com mais

veracidade a realidade histórica, inclui em seu romance o elemento dramático, atribuindo maior importância aos diálogos, aos conflitos imediatos da conversação.

Seu romance traz o passado para perto e o torna experienciável, permite revivificar o passado como pré-história do presente. Em Scott, a necessidade histórica é sempre um resultado, não um pressuposto. A figuração constitui-se na interação das circunstâncias históricas concretas em seu processo de transformação.

De modo geral, tomando como base os escritos de Lukács, o Romance Histórico de Walter Scott apresenta os seguintes traços: privilegia o homem mediano, suas lutas e paixões como personagem; o homem mediano é capaz de figurar não apenas o tempo que passa, mas as mudanças de um tempo; retrata o seu tempo inspirado por um senso que concebe a história como precondição do presente; retrata na totalidade a experiência sócio-histórica do seu tempo; apresenta uma abordagem literária, artística e histórica complexa e extensiva; faz transparecer o “espírito histórico” de seu tempo e de sua sociedade; seus personagens são tipos históricos que se deixam mostrar interiormente; o herói é extraído das disputas e interações do cotidiano e é um sujeito médio com forte vínculo com seu grupo social. E é tomando como base esses traços característicos de Scott que Lukács caracteriza o Romance Histórico:

No Romance Histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que o protagonizam. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. E é uma lei da figuração ficcional [...] que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial. (2011, p. 60).

Scott tornou-se um dos escritores mais lidos do seu tempo, e sua influência é desmedida. Entre os grandes nomes que aderem aos novos princípios da ficção histórica scottiana estão Púchkin, Belinski e Balzac. A exemplo de Scott, Púchkin utiliza como personagem principal um “herói mediano”. Também para ele o centro da figuração parte da vida do povo e o grande homem da história é um representante das correntes mais relevantes dos grandes conflitos humanos.

Outro autor relevante nesse mapeamento de Lukács sobre os principais representantes do Romance Histórico é Tolstói. Este não apresenta nenhuma influência instantânea de Scott, mas seus princípios de figuração são convergentes. Ele também adere, como base dos acontecimentos históricos, a vida das massas.

No entanto, os princípios de Walter Scott não foram os únicos a influenciar o Romance Histórico da primeira metade do século XIX. Das correntes que mais se destacam, Lukács menciona o romantismo liberal, com sua luta ideológica contra a Revolução Francesa, e escritores como, por exemplo, Goethe e Stendhal, que mantêm muitos elementos do século XVIII.

Lukács inicia a segunda parte do livro com a indagação: “por que desse sentimento da vida teria de surgir precisamente o romance histórico, e não o drama histórico?” (2011, p. 115). Para ele, o novo florescimento artístico se concentra no romance devido ao desenvolvimento dos dois gêneros. Por isso, dedica-se, nesse capítulo, a fazer uma investigação detalhada da relação do drama e do romance com a história.

Para ele, tanto o drama, quanto a grande épica (epopeia e romance), retratam o mundo objetivo exterior, e ambos oferecem um retrato total da realidade objetiva. A diferença é que no drama existe apenas um gênero “total”: a tragédia. Épica e tragédia ambicionam a figuração total do processo vital, traço convergente entre os dois gêneros. Segundo a estética hegeliana, essa figuração ocorre de forma diferente: a grande épica retrata a “totalidade dos objetos”, ou seja, a totalidade de um momento histórico da sociedade com suas bases e ambiente material, reproduz a humanidade como ela se produz e reproduz na vida cotidiana. Já o drama figura a “totalidade do movimento”, concentra-se no conflito. O drama reduz a representação aos movimentos morais e psicológicos do homem imprescindíveis à configuração dinâmica e ativa do conflito.

Drama e romance apresentam formas diametralmente opostas de figuração. O drama figura os movimentos elevados da vida e apenas aquilo que se encontra em correlação imediata com esses momentos. A épica representa a vida de forma ampla. Os principais Romances Históricos retratam as grandes personagens da história como secundárias, já no drama são figuras centrais. Este concentra os momentos decisivos de uma crise histórica no conflito, por isso destaca aquilo que é mais significativo humana e historicamente. Aquele não necessita de uma

hierarquia, porque os momentos significativos são figurados em partes, o que permite a interação de situações ou heróis com maior ou menor importância.

Isso não quer dizer que o Romance Histórico não possa retratar homens importantes em situações importantes, mas, quando o fazem, essas situações devem constituir-se como parte necessária e orgânica de uma ação maior, e o “indivíduo histórico-mundial” torna-se um coadjuvante. O herói do Romance Histórico é desprovido de grandes paixões, o que o levaria a uma posição unilateral; ele está sempre em contato com os dois lados que constituem o conflito.

O drama apresenta caráter público, seu conflito deve ser diretamente experienciável. Precisa, ao mesmo tempo, se aproximar ao máximo da vida cotidiana e produzir uma qualidade nova e singular. Seu conteúdo, portanto, carece de generalização e intensificação. O traço fundamental do drama é seu efeito instantâneo sobre a multidão, e se concentra exclusivamente sobre o destino dos homens, sobretudo naqueles resultantes de relações conflituosas. Ele tem que despertar no espectador uma impressão de totalidade.

Diferente dessa relação real e imediata do drama, à grande épica cabem relatos e esclarecimentos que não caberiam ao gênero dramático. Tempo real e tempo de figuração devem coincidir no drama. Já no gênero épico, o tempo de figuração pode ser superior ou inferior ao evento. Nele, o caráter simbólico das personagens e a imediatidade são mais maleáveis.

Com relação às formas de figuração, a do drama é mais próxima da vida e sua reprodução almeja provocar no leitor a impressão de totalidade do processo social. O objeto central do romance é o homem em sua interação contínua com a natureza que o cerca. O modo como a personagem do romance representa é mais complexo porque a figuração não se limita à essência de uma tendência, como ocorre no drama; ela abrange os diferentes aspectos nos quais essa tendência se manifesta. Segundo Lukács:

Tanto quanto o drama, o romance deve representar a luta das diferentes classes, camadas, partidos e orientações. Mas sua representação é muito menos concentrada e econômica. Na figuração dramática, ao contrário, tudo deve ser concentrado na representação dos possíveis posicionamentos essenciais, *em um* conflito central. (2011, p. 174-175, grifo do autor).

Nesse paralelo entre as formas de figuração do conflito em ambos os gêneros, o traço divergente mais visível é que o romance retrata a complexidade, a diversidade dos caminhos que germinam, solucionam ou abrandam o conflito, enquanto o drama figura apenas sua solução. O romance se preocupa com o desenvolvimento gradual das personagens, seu objetivo principal é afigurar a direção em que a sociedade se move.

O herói do drama representa o auge das grandes crises e mantém um objetivo final preciso, o herói do romance representa mais o antes que o depois da crise. O drama concentra-se no caráter histórico do conflito em sua forma pura, está preocupado com a verdade histórica interna desse conflito, o romance se preocupa com tudo o que envolve o conflito em um determinado tempo, por isso expõe os mínimos detalhes da vida cotidiana e as singularidades do tempo figurado. O drama representa um acontecimento, uma ação desenvolvida diante do público; este tem de experimentar o acontecimento ocorrido no passado como algo presente. O romance representa algo já realizado completamente no passado.

O romance possui vínculo mais forte com os momentos históricos específicos de cada período porque se preocupa com os costumes, sentimentos e pensamentos que nascem de um determinado período e, como aponta Lukács, “torna-se um gênero independente não por sua fidelidade especial ao passado, mas quando as condições objetivas e subjetivas de uma fidelidade histórica em sentido próprio ainda não existem ou não existem mais” (2011, p. 210).

No terceiro capítulo do livro, Lukács fala das mudanças na concepção da história após a Revolução de 1848. Para ele, tal revolução ocasionou grandes mudanças no agrupamento de classes e nas suas relações com a vida social. O proletariado adentra o cenário histórico mundial como massa armada e a burguesia passa a brigar pelo domínio econômico e político. Todas as modificações na consciência histórica influenciaram as mais amplas massas, mas isso não significa que tenha influenciado de imediato o Romance Histórico. As mudanças deste são fruto das novas tendências ideológicas provocadas pela evolução sócio-histórica. E são essas influências que importam ao estudo em questão. Como aponta Lukács: “[...] Mas o que importa não é essa influência filologicamente comprovável, mas sim o conjunto das tendências de reação à realidade que, na ciência histórica e na

literatura, produzem formas e conteúdos análogos da consciência histórica” (2011, p. 213, grifo do autor).

A reviravolta filosófica da ideologia burguesa pós 1848 está profundamente vinculada à tendência à modernização e mistificação da história. Desaparece a ideia de caráter contraditório de “progresso” e a história passa a ser concebida como uma evolução contínua e linear. Ela deixa de ser vista como pré-história do presente. Os historiadores pós-48 mudam a forma de encarar o progresso: o medo da evolução da luta de classes freia o entusiasmo na busca do novo. O regresso na ideia de progresso toma conta do pensamento burguês e afasta as concepções hegelianas que dominaram a mentalidade dos filósofos e historiadores na primeira metade do século XIX.

Nessa perspectiva, a história transforma-se em uma coletânea de curiosidades e exotismo. O historiador, por sua vez, torna-se um contador de anedotas históricas. Os representantes anteriores, que buscavam explicar a história pela descoberta de sua eficácia objetiva, são interrompidos. O traço mais significativo dessa concepção da história é que nela as grandes figuras históricas são separadas do andamento de suas ações e figuradas no plano do mito.

Durante essa crise de transição, uma das visões importantes para a literatura é a de Nietzsche. Este combate o subjetivismo de sua época. No entanto, na sua concepção a história é um caos ao qual cada um aplica o sentido que lhe é conveniente. Assim, a história deixa de ser um processo total e o ponto de vista do historiador se torna conscientemente subjetivo. Os contextos históricos reais não são mais compreendidos. Na literatura desse período, a concepção de história é arbitrária e subjetiva, e protesta contra a feiura e mesquinhez do capitalismo. Não mantém, portanto, nenhuma relação com o período clássico do Romance Histórico. Por sua temática casual e despropositada, torna-se uma simples leitura de entretenimento.

A grande obra representativa do Romance Histórico desse momento é *Salambô* (1862), de Flaubert, na qual o autor pretende aplicar o método do romance moderno. Para Lukács, em tal obra, a história se torna uma moldura decorativa “monumental”. Nela, o fato essencial torna-se um pequeno episódio, enquanto o que é eventual predomina no romance. A ação política é sobrecarregada de descrições e carece de vida popular concreta. Em Flaubert, a desumanidade do material e da

figuração ocupa lugar central. A brutalidade dos sentimentos, o aspecto físico e sexual, a crueldade substituem a verdadeira grandeza histórica.

Outro problema apontado por Lukács com relação ao caráter naturalista é pensar que a autenticidade dos acontecimentos narrados do passado provém da imitação da linguagem antiga. Lukács aponta que é a tradução dos pensamentos, dos sentimentos e das representações que torna o texto épico verdadeiro, não a linguagem arcaica. No Romance Histórico, as ideias dos homens passados devem ser legítimas; a linguagem precisa ser a do narrador, não a das personagens. Assim comenta o autor:

É natural na essência épica, em especial na épica histórica, dar os acontecimentos narrados como verdadeiros, factuais. No entanto, é um equívoco naturalista pensar que essa autenticidade possa surgir mediante a imitação da linguagem antiga. Esta é tão pouco útil quanto a autenticidade arqueológica das coisas exteriores, se as relações essenciais, sociais e humanas não forem trazidas ao leitor de modo verdadeiro. E, quando isso ocorre, a autenticidade naturalista é, em ambos os casos, supérflua. (LUKÁCS, 2011, p. 241).

O desenvolvimento naturalista do Romance Histórico, assim como em *Salambô*, apresenta como traços a desumanização e privatização da história e a amplificação decorativa. O ambiente histórico serve apenas como cenário decorativo. A sensibilidade épica é substituída pela tendência à descrição. A concepção de história que movia os clássicos como destino do povo, cujo elemento individual e sócio-histórico é inseparável, entra em decadência com essa nova tendência à privatização da história acentuada no período inicial de declínio do grande realismo.

A grandeza do Romance Histórico clássico está em apresentar a diversidade e multiplicidade da vida do povo. Ele descreve as reações das massas populares nas mais distintas lutas de classe, e essa diversidade possibilita um retrato fiel da vida do povo de uma determinada época, viabilizando a figuração de uma totalidade histórica real. A redução do naturalismo à tradução fiel da realidade imediata traz para o Romance Histórico a superficialidade episódica. Sobre esse modo de figuração naturalista, Lukács explica:

Aqui, aparece bem claro o caráter limitado do modo de figuração naturalista, unilateral e exclusivamente restrito ao que é meramente imediato na vida

dos homens medianos. [...] no que diz respeito ao problema específico do romance histórico, o modo de figuração naturalista debilita necessariamente tanto os movimentos quanto os sentimentos populares, privando uns de objetividade histórica e outros de consciência. Com isso, toda observação e figuração fiel da singularidade abandona o terreno da verdade imediata da vida e converte-se em abstração. (LUKÁCS, 2011, p. 260).

Em Scott, conforme Lukács, os acontecimentos também estão ligados ao “aqui” e “agora” por muitos laços. No entanto, não são perceptíveis de imediato, fazendo sua influência mais duradoura que a imediatidade abstrata do cotidiano naturalista.

Um dos principais representantes do Romance Histórico do realismo decadente é, segundo Lukács, Conrad Ferdinand Meyer. Nele, é possível encontrar um resumo da tendência conflituosa dessa nova fase. Em seu romance, o processo histórico e o homem como autor da história mundial desaparece; os conflitos mais íntimos de seus heróis não surgem das condições históricas da época e apresentam sempre a mesma psicologia; os eventos históricos se desenvolvem exclusivamente no “alto”; o “baixo” é deixado de lado e, quando o povo aparece, é moldado ao bel-prazer do herói; estes são personagens excêntricas e solitárias e a subjetividade da narrativa torna os heróis mais expectadores que agentes.

Mesmo assim, Meyer está à frente em um realismo que apreende o essencial, faz um retrato exato das exterioridades da vida histórica, é mais concentrado e extremamente econômico nas descrições. Seus protagonistas figuram a metamorfose dos anseios democráticos da classe burguesa em um liberalismo de compromisso. Sua obra é, segundo Lukács, uma verdadeira fonte de modernização da história. Mas sua maior contribuição ao Romance Histórico foi tê-lo constituído enquanto gênero particular.

Meyer é o único escritor significativo dessa fase de transição a dedicar-se ao Romance Histórico e a construir uma técnica própria para sua criação. Diferente de Scott, no qual a temática histórica é fruto do nascimento, ampliação e intensificação de uma nova concepção de história e do sentimento histórico do seu período, em Meyer, o conteúdo histórico surge da rejeição do presente histórico, o que reduz a figuração do acontecimento histórico para uma simples decoração.

A história, de pré-história objetiva do presente, torna-se uma forma de expressar a subjetividade do ficcionista. A grandeza histórica é substituída pela

crueldade e brutalidade surgida da perda da relação interna com a história e do sentimento de decadência do período. A escolha da temática histórica puramente artística determina os princípios do Romance Histórico nesse período de decadência do realismo burguês. Desse cenário decadente de distanciamento da vida do povo o Romance Histórico surge como “gênero próprio”.

Mas esse deslocamento da temática histórica não se limita ao Romance Histórico. Portanto, não é à separação entre passado e presente que se deve a criação de tal gênero literário. Sobre isso, Lukács explica:

[...] quais dos fatos da vida que se encontram na base do romance histórico são especificamente distintos daqueles que constituem o gênero do romance em geral? Creio que, se a questão é colocada desse modo, só há uma resposta: nenhum. [...] Os princípios fundamentais são necessariamente os mesmos e resultam do mesmo objetivo: figurar em forma de narrativa a totalidade de um contexto social da vida, seja do presente, seja do passado. [...] Em compensação, o romance histórico mais recente surgiu das *fraquezas* do romance moderno e as reproduz em um nível mais elevado em consequência e com ajuda do fato de ter se tornado um “gênero próprio”. Essa diferença tem como fundamento, é evidente, um fato da vida. Mas ela não se deve apenas a um fato objetivo da vida em si, da transformação objetiva da vida, mas, ao mesmo tempo e sobretudo, ao exagero de uma falsa ideologia geral do período de decadência. (LUKÁCS, 2011, p. 296-297, grifo do autor).

O Romance Histórico adquire, do período de decadência do realismo, especialmente a interpretação arbitrária dos fatos, coloca no centro “grandes homens” solitários e o povo aparece como objeto de manipulação desse “grande homem”.

Na linha principal de evolução do Romance Histórico aparece o período imperialista com a intensificação das tendências de decomposição do realismo. Destaca-se aqui o chamado método biográfico do Romance Histórico. É nesse período que Lukács se deterá na quarta parte do seu livro.

Para o autor, o período do imperialismo é não só um momento de defasagem do capitalismo. Soma-se a isso o protesto democrático das massas trabalhadoras e o caráter contraditório desses protestos. Em meio a essas diversas correntes e oscilações desenvolve-se o Romance Histórico do humanismo antifascista.

Em resumo, a diferença entre os escritores desse período e os do Romance Histórico burguês está nos métodos e meios artísticos de retratar os destinos populares. Aqui, há um rompimento com a inclinação à privatização da história e à

utilização desta como pano de fundo, além de as figuras centrais estarem ligadas aos destinos do povo. No entanto, a figuração dos destinos populares não parte do próprio povo. O novo humanismo não resgata o modo de figuração dos clássicos, embora apresente um grau mais elevado de objetividade histórica. Os escritores reformulam seus princípios composicionais com o intuito de dar voz ao povo. O resultado é uma literatura para e sobre o povo, mas este continua figurando em papel secundário.

Lukács aponta aqui dois perigos possíveis a que o Romance Histórico está sujeito: um refere-se a destinos privados que não estabelecem relação orgânica com a vida do povo do período retratado. O outro é a universalização conceitual, o que ofusca o caráter concretamente histórico. Assim, tanto uma figuração da história a partir de “baixo” quanto do “alto” pode se tornar inadequada. Importa ao Romance Histórico o conteúdo social e psicológico do destino figurado. A imediatidade da relação entre as vidas individuais e os acontecimentos históricos é o elemento decisivo do Romance Histórico. Isso ocorre, por exemplo, em Scott e Tolstói. Os destinos pessoais e sócio-históricos de seus representantes significativos estão estreitamente ligados um ao outro, as vivências pessoais mantêm relação direta com os problemas da época.

No romance histórico do humanismo antifascista, o traço positivo é o fato de ele superar a falta de ligação entre passado e presente, mas seu elevado grau de abstração pode afetar o caráter concretamente histórico. Nele, com muita frequência, a exposição ultrapassa o elemento histórico, o que ocasiona a modernização e universalização abstrata, isso porque, mesmo estreitando a relação entre passado e presente, o que o diferencia do período da decadência burguesa e o aproxima do Romance Histórico clássico, ele figura apenas um reflexo dos problemas atuais, não possibilita uma pré-história concreta do presente, como faziam os clássicos. O povo, longe de ser um sujeito agente, continua na condição de objeto.

O problema da figuração das massas no Romance Histórico moderno é o fato de elas não corresponderem mais a homens reais, não serem mais a expressão da vida do povo, mas um símbolo histórico. Eles já não expressam, como o faz Scott, o modo complexo, contraditório dos pensamentos e sentimentos individuais sobre suas condições.

A forma biográfica do Romance Histórico também se afasta da figuração adequada das massas. A exaltação, a acentuação exagerada da vocação histórica de seus personagens centrais afasta-os da vida do povo e das razões objetivas de sua missão histórica. Esse distanciamento de questões que deveriam ser priorizadas conduz a forma biográfica à abstratividade, pois perde de vista aquilo que Lukács diz ser a tarefa do Romance Histórico: “[...] a grande tarefa do romance histórico é precisamente a *invenção ficcional* de personagens do povo, de personagens que encarnem a vida interior do povo e as importantes correntes que se manifestam nele” (LUKÁCS, 2011, p. 384-385, grifo do autor).

De um modo geral, o Romance Histórico dos escritores antifascistas é falho na representação do povo, pois torna suas figurações abstratas. Romain Rolland difere desse modo de representação. Nele, os pensamentos e ações do herói são confirmados pela realidade da época e, mesmo não apresentando um quadro histórico abrangente, sua obra alcança uma perfeição interna.

Depois de explorar as transformações por que passou o Romance Histórico, Lukács termina apontando para as perspectivas de desenvolvimento deste no novo humanismo. Para ele, entre o Romance Histórico clássico e o novo humanismo há profundas convergências: o anseio por retratar a complexidade da vida do povo em uma relação viva com o presente, mesmo sendo esta uma tarefa difícil no segundo caso devido às irregularidades do desenvolvimento histórico e a divisão social do trabalho.

No Romance Histórico do humanismo antifascista, uma das falhas centrais é a figuração dos problemas da vida do povo a partir do “alto” e só aparece quando está diretamente ligado à essa esfera. Aqui está um dos maiores progressos do novo humanismo, cuja figuração mantém grande proximidade com os grandes problemas do presente. E, mesmo ainda fornecendo uma pré-história abstrata do presente, caminha para o início de uma reviravolta na história do Romance Histórico.

Nesse paralelo entre o Romance Histórico clássico e o contemporâneo a seus estudos, Lukács esclarece que é necessária uma maior aproximação das novas tendências às figurações do modelo antigo. Isso não significa que os escritores atuais devam imitar a tradição clássica, o que, segundo o autor, seria impossível, pois se trata de épocas e contextos distintos, com perspectivas históricas diferentes: o Romance Histórico clássico, por exemplo, surge no início do desenvolvimento

heróico revolucionário da democracia burguesa; o atual nasce e se desenvolve em meio a uma nova democracia. Como aponta Lukács no encerramento do livro:

Assim, o romance histórico de nosso tempo deve negar de modo brusco e radical seus precursores imediatos e extirpar com vigor essas tradições de sua própria criação. A necessária aproximação do romance histórico de tipo clássico que resulta disso não será de modo algum, como mostramos em nossas observações, um simples Renascimento dessa forma, uma simples afirmação das tradições clássicas, mas, caso nos seja permitido recorrer à terminologia de Hegel, uma renovação na forma da negação da negação. (LUKÁCS, 2011, p. 422).

Lukács conclui que o estudo do romance histórico clássico é de suma importância; primeiro porque temos nele a figuração das tendências reais da vida do povo, isto é, um modelo para o caráter popular do romance histórico e, depois, porque ele estabelece de forma modelar as “leis gerais” da arte narrativa, o que protege o romance de uma problemática repleta de contradições.

2.1.2 O Romance Histórico ainda é possível?: Jameson e a reinvenção do gênero

Frederic Jameson, em uma conferência apresentada no simpósio “Reconsiderando o Romance Histórico”, realizado pela Universidade da Califórnia, no dia 26 de maio de 2004, sob o título *O Romance Histórico ainda é possível?*, faz uma reflexão acerca do gênero em questão por uma periodização que difere dos caminhos adotados por Lukács.

Para Lukács, Scott foi quem inventou o Romance Histórico e personificou o Realismo, fato que o torna fonte para os grandes mestres do realismo histórico até o momento de sua decadência após a Revolução de 1848 e se estende até por volta de 1917, período este que tem como modelo de desintegração e subjetividade *Salambô*, de Gustave Flaubert. Jameson autentica a atribuição do nascimento do Romance Histórico a Walter Scott, mas analisa a forma por ele inventada de uma maneira diferente. Ele associa Scott não à invenção do realismo, mas do drama de costumes⁷, que ganha em sua primeira manifestação a forma melodramática. A

⁷ Frederic Jameson afirma: “O que caracteriza o drama de costumes, na minha opinião, não é tanto uma ambientação histórica exótica que inclui trajes pitorescos, mas uma forma Melodramática que pressupõe o vilão, ou seja, que se organiza em torno do dualismo ético do bem e do mal” (JAMESON, 2007, p. 186).

dissolução dessa forma ocorre na geração posterior a Scott, e conduz a um novo tipo de Romance Histórico, aquele configurado pelo realismo que surge do modernismo e com ele se confunde. Jameson propõe reflexão sobre a manipulação da herança scottiana por seus sucessores.

Tomando como exemplo *Romola*, de George Eliot, severamente criticado por “impiedosos”, Jameson apresenta os traços fundamentais de tal obra e suas convergências com a figuração utilizada por Scott. Assim ele comenta:

O romance, portanto, não é apenas a representação de um período de transição histórica, mas também, e em larga medida, a encenação de uma revolução e uma contra-revolução; em outras palavras, de um daqueles eventos históricos paradigmáticos, como a própria guerra, que sempre devem estar no centro de um romance histórico – na minha opinião – para que ele se qualifique como tal. (JAMESON, 2007, p. 188).

Além desses traços que inserem *Romola* na lista de Romances Históricos do século XIX, a obra ainda apresenta o herói mediano empregado por Scott, mas anuncia o fim do gênero por ele introduzido, pois remove do conflito histórico o dualismo ético. Sem a carga moral de vilões e heróis virtuosos, ela objetiva uma visão mais moderna que renuncie qualquer conceito de mal e adere a autodissimulação e autojustificação das personagens, o que dá ao Romance Histórico uma nova abordagem, cuja forma se assemelha a *Guerra e Paz*, de Tolstói.

Em meio ao percurso de sua periodização histórica do romance, Jameson abre um pequeno espaço para falar sobre a questão do conteúdo do Romance Histórico e utiliza para isso a trilogia *Tempo e narrativa*, de Paul Ricoeur. Ele aponta que, mesmo Ricoeur não mencionando o gênero em nenhum momento, a obra traz algumas intuições que podem ser aplicadas ao Romance Histórico.

Na referida trilogia, Ricoeur discute a hipótese de que existem dois ou três “planos ontológicos radicalmente descontínuos e incompatíveis” em se tratando dos gêneros da historiografia e do romance. Jameson se apropria dessa proposição para explicar como o romance se torna histórico. Esses planos são: o existencial da vida individual, o histórico e transindividual – relação do indivíduo com seus contemporâneos, e o do tempo cronológico e do universo.

Dentro desses planos, Ricoeur apresenta uma tríplice mediação que liga o plano existencial ao histórico: o “dimensionamento convencional” – no qual o tempo privado é organizado por unidades como dias e meses, a “reversibilidade do tempo do calendário” – que segue, indiferentemente, no sentido do passado ou do futuro, “um acontecimento inaugural” – marcando o início de uma nova era. Este último é, para Jameson, o que mais interessa no entendimento do Romance Histórico, pois se refere à reorganização do tempo a partir de um evento significativo. O Romance Histórico se estabelece como tal enquanto narrativa desse evento significativo em que seus representantes transcendem a existência individual. Nesse processo, é um grande evento histórico feito através da mediação simultânea entre o tempo individual e o histórico do mundo público.

Assim, o Romance Histórico não deve mostrar só a existência individual, nem tampouco apenas acontecimentos históricos, mas a intersecção de ambos. Nas palavras de Frederic Jameson:

O romance histórico, portanto, não será a descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento de sua história (como apresenta Manzoni); não será a apresentação de eventos históricos grandiosos (como quer a visão popular); tampouco será a história das vidas de indivíduos comuns em situações de crise extrema (a visão de Sartre sobre a literatura por via de regra); e seguramente não será a história privada das grandes figuras históricas (que Tolstói discutia com veemência e contra o que argumentava com muita propriedade). [...] A arte do romance histórico não consiste na vívida representação de nenhum desses aspectos em um ou em outro plano, mas antes na habilidade e engenhosidade com que a sua intersecção é configurada e exprimida; e isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo e inesperado em cada caso e que no mais das vezes não é passível de ser repetida. (2007, p. 191).

Aqui está um ponto divergente entre as concepções de Jameson e Lukács. Para este, há apenas uma variante legítima do Romance Histórico: aquela figurada por Scott. Todas as outras serão autênticas quanto mais se aproximarem da forma clássica do gênero. O outro admite outras variantes do Romance Histórico, que se apresenta como invenção singular, nova e inesperada em cada caso.

Voltando a Tolstói, Jameson traz alguns traços da obra *Guerra e Paz* para exemplificar sua afirmação de que o movimento realista do século XIX produziu uma forma de Romance Histórico diferente daquela introduzida por Walter Scott. Nela, Tolstói não emprega personagens “típicos” – termo utilizado por Lukács, mas

representativos. Seus personagens centrais aparecem como expressão das massas, não como um símbolo do povo. Para Tolstói, de acordo com Jameson, “as entidades individuais são infinitamente subdivididas e substituídas pela fragmentação, em que uma inimaginável multiplicidade de realidades ocupa o lugar dos velhos símbolos narrativos familiares e convencionalmente unificados” (JAMESON, 2007, p. 199).

Assim, a nova narrativa de Tolstói ilustra a multiplicidade das massas, não o poder de um só homem, multiplicidade esta que não pode ser reduzida a nenhuma escolha. A força que dá vida aos movimentos históricos provém da interação dos muitos sujeitos ligados aos eventos. A singularidade do autor deve-se à sua narrativa fragmentada e pura do cotidiano. E aqui está um traço de seu realismo que beira o modernismo.

Jameson defende que, mesmo tratando-se de momentos históricos e lógicas culturais diferentes, realismo e modernismo não podem ser tomados como períodos opostos, pois o realismo nascente, segundo ele, apresenta todas as características do modernismo. Mantém, portanto, uma estrita relação entre suas técnicas. E se as características do Romance Histórico do movimento realista do século XIX estão tão próximas do modernismo, é possível uma forma de Romance Histórico propriamente modernista?

Neste ponto, Jameson aponta um paradoxo, porque, mesmo sendo tão próximos, realismo e modernismo, o subjetivismo intensificado dos escritos modernistas torna inviável a objetividade da dimensão histórica. Conforme Jameson elucida:

Haveria muitas maneiras de sustentar essa afirmação [a de que não poderia haver uma forma modernista do Romance Histórico] tão perversa, mas esboçarei apenas uma: a primazia que o modernismo confere à percepção pura acaba por privá-lo de qualquer possibilidade de discernir aquela outra dimensão, do público ou da história, que se requer para o registro daquela interseção peculiar que constitui a estrutura inconfundível do romance histórico. Em uma formulação mais convencional, poder-se-ia simplesmente argumentar que o subjetivismo intensificado do texto modernista torna cada vez mais difícil discernir a objetividade da dimensão histórica, quanto mais a sua irreversibilidade, a sua autonomia em relação a todas as subjetividades individuais. (JAMESON, 2007, p. 200).

A solução do problema está, para Jameson, no pós-modernismo. Este “volta a abrir um campo em que o romance histórico pode renascer, mas mediante uma reestruturação inteiramente nova e original do problema da referência histórica”

(JAMESON, 2007, p. 187). Essa reestruturação a que Jameson se refere diz respeito à percepção da “verdade” histórica. No período clássico do Romance Histórico, ela se dava pela verossimilhança; na pós-modernidade essa “verdade” histórica ocorre por meio do “poder imaginativo do falso e do fictício” (JAMESON, 2007, p. 201). A multiplicidade pós-moderna envolve as inúmeras versões fantásticas e autocontraditórias. Dessa forma, o renascimento do gênero na pós-modernidade torna-se possível porque é capaz de conectar as dimensões do tempo histórico e do tempo existencial.

No entanto, duas características da vida contemporânea, destaca Jameson, podem dificultar esse projeto de renascimento do Romance Histórico: a privatização da vida pública e a transformação de catástrofes episódicas singulares em realidade cotidiana. Tais fatores impossibilitam a dualidade de planos imprescindível à existência do Romance Histórico.

Por meio dessa periodização do Romance Histórico que se estende desde Scott, passando pelo movimento realista do século XIX até as novas possibilidades no pós-modernismo, Jameson ilustra sua crença na existência de tal gênero em épocas e culturas distintas. E acrescenta que as transformações de cada momento produzirão novas variantes do Romance Histórico de acordo com as necessidades de cada contexto, porque, conforme o autor, a necessidade produz invenção.

2.1.3 Poética do Pós-modernismo: a “metaficção historiográfica”

Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), também apresenta um olhar atento para os limites entre arte e teoria, ficção e história. Questões como narrativa, referência, subjetividade e intertextualidade estão presentes nas discussões que combinam os discursos históricos e ficcionais, e acrescenta às três maneiras de narrar o passado apontadas por Umberto Eco (fábula, estória heroica e romance histórico) uma quarta maneira: a “metaficção historiográfica”. Essa nova “manifestação” à qual a autora faz menção é o que caracteriza, por analogia, o pós-modernismo na ficção.

Hutcheon discute, na primeira parte de seu livro, a problematização da história pelo pós-modernismo: “o pós-modernismo não é anistórico nem desistoricizado, embora realmente questione nossos pressupostos (talvez não

admitidos) sobre aquilo que constitui o conhecimento histórico. Nem é nostálgico ou saudosista em sua reavaliação crítica da história” (HUTCHEON, 1991, p. 14). No entender da teórica, tanto o pós-modernismo como a metaficção historiográfica problematizam aquilo antes aceito pela historiografia e pela literatura como uma certeza.

Na segunda parte, Linda estabelece um confronto entre a história e a metaficção. Para ela, na atualidade há um novo desejo de pensar historicamente, mas trata-se de um pensar crítico e contextualizado, consciente de que história e ficção são discursos criadores de sistemas de significação para dar sentido ao passado, são constructos humanos.

Linda Hutcheon cita também que esse novo olhar voltado para a história deve muito aos trabalhos precursores de teóricos marxistas, feministas, gays, negros e etnicistas que implantam à escrita da história a necessidade de uma análise ideológica e institucional, o que põe em xeque alguns pressupostos implícitos da história como objetividade, neutralidade, impessoalidade e transparência da representação.

Ao processo de analisar criticamente os registros do passado, Hutcheon chama de “método histórico”. A historiografia seria a “reconstrução imaginativa” desse processo. O centro do repensar pós-moderno se debruça sobre essa reconstrução imaginativa, sobre a sistematização intelectual do passado e aplicações explicativas e narrativas que a historiografia dá aos acontecimentos considerados “fatos históricos”. Dentro desse contexto, a ficção pós-moderna explora e questiona o embasamento do conhecimento histórico no passado em si, e simula a natureza problemática da relação entre a redação da história e a ficcionalização; por isso Hutcheon a chama de “metaficção historiográfica”. Nas palavras da autora:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, constructos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (HUTCHEON, 1991, p. 127).

Hutcheon destaca que muito se tem discutido sobre a definição do campo histórico e as estratégias de coleta, registro e narração de evidências do passado, debates estes que examinam uma visão fruto de pressupostos positivistas e empiricistas do século XX, que idealizaram uma precisão na apreensão do passado e trouxeram como consequência a separação entre os estudos históricos e literários. O exame sobre as estruturas de referência e os instrumentos metodológicos da história realizado pela Escola dos Annales, bem como a reorientação dada pelo feminismo ao método histórico no sentido de inserir, nos estudos do passado, os excluídos da história, são fatores que contribuíram para a refocalização da historiografia. Também a problematização do conceito de tempo (*Tempo e Narrativa* – Paul Ricoeur, por exemplo) aponta para novos olhares sobre a “prefiguração/configuração/refiguração” do passado.

O foco deixa de ser a necessidade de demonstrar que certos acontecimentos de fato se realizaram no passado e passa a ser a preocupação com o significado de tais acontecimentos para a sociedade, isto é, a significação substitui a legitimação. A “metaficção historiográfica”, segundo a teórica, autoconscientemente “nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo” (HUTCHEON, 1991, p. 131).

Para Hutcheon, escritores como Derrida e Foucault, aliados aos marxistas e feministas, insistem em que os historiadores precisam considerar o contexto de seu “próprio ato inevitavelmente interpretativo” (HUTCHEON, 1991, p. 132). Devem também repensar a natureza dos documentos históricos vistos, agora, como textos que completam ou reelaboram a realidade e não como fontes divulgadoras de seus fatos.

Esse novo posicionamento perante a literatura e os estudos históricos, tanto na teoria quanto na arte pós-moderna, concentra-se mais no que as duas formas têm em comum que em suas diferenças. Também na “metaficção historiográfica” essa inter-relação entre história e ficção se faz presente. Como elucida Hutcheon:

[...] Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como constructos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparente em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente

intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. Mas esses também são os ensinamentos implícitos da metaficção historiográfica. Assim como essas recentes teorias sobre a história e a ficção, esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo. (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Conforme aponta a autora, história e literatura sempre foram conhecidas como “gêneros permeáveis”, mas essas relações são variáveis ao longo do tempo. No século XVIII, por exemplo, o ponto comum está na relação entre a ética e a verdade na narrativa, como ocorre em Defoe, cujas obras apresentam natureza fictícia com uma base no real. Também na “metaficção historiográfica” essa combinação é recorrente. Para a metaficção, verdade e falsidade não são termos aplicáveis à ficção, pois acredita que não existe uma só Verdade, mas “verdades” no plural. O que distingue a narrativa histórica da narrativa de ficção são suas estruturas.

O diálogo entre metaficção e historiografia nega a crença em uma representação “autêntica” e cópia “inautêntica”, tanto quanto na transparência da referencialidade histórica e na originalidade artística: “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147). A autora aponta, retomando Veyne, que história e ficção têm em comum a seleção, a organização, a diegese, a anedota, o ritmo temporal e elaboração da trama. Os romances, até certo ponto, incorporam a história social e política, e a historiografia “é tão estruturada, coerente e teleológica quanto qualquer ficção narrativa” (HUTCHEON, 1991, p. 148-149). Mas as duas não pertencem à mesma ordem de discurso, embora apresentem o mesmo contexto cultural, social e ideológico e técnicas formais.

Mencionando também Hayden White e Jacques Ehrman, Hutcheon aponta que historiadores e romancistas “constituem seus sujeitos como possíveis objetos de representação narrativa” (HUTCHEON, 1991, p. 149) e o fazem por meio de estruturas próprias de linguagem. E ainda que história e literatura não são construídas por si, mas como objeto de nossa compreensão. Assim, o pós-modernismo propaga a crença de que as duas formas narrativas são “sistemas de significação em nossa cultura” e mediam o mundo no intuito de criar sentido. “Tanto

a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes” (HUTCHEON, 1991, p.149).

A “metaficção historiográfica”, segundo Hutcheon, é um tipo de romance pós-moderno que ao mesmo tempo afirma e rompe com essas fronteiras. A diferença entre este e o Romance Histórico do século XIX consiste no fato deste, segundo Lukács, “encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra”. O protagonista é, portanto, um tipo, uma síntese do geral e do particular. Já na “metaficção historiográfica” os protagonistas não se posicionam enquanto tipos, são as figuras periféricas da história ficcional. Esta trabalha com a pluralidade e o reconhecimento das diferenças, os tipos são atacados com ironia.

Outra diferença está na insignificância dada aos detalhes pelo Romance Histórico, considerado como um simples meio de obter a verdade histórica, portanto irrelevante. A “metaficção historiográfica” aproveita as “verdades e mentiras” do registro histórico, além de incorporar e assimilar os detalhes ou dados históricos com o objetivo de garantir a sensação de verificabilidade à ficção. Interessa à “metaficção historiográfica” não “o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade textualizada para nós atualmente” (HUTCHEON, 1991, p. 152). Uma terceira característica que difere nos dois tipos de romances está na atribuição de papéis secundários a personagens históricos. Isso não ocorre em romances pós-modernos. Estes, por sua vez, questionam as versões admitidas pela história. De modo geral:

Os romances pós-modernos levantam, em relação à interação da historiografia com a ficção, diversas questões específicas que merecem um estudo mais detalhado: questões que giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade: a questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história. (HUTCHEON, 1991, p. 156).

Quanto à subjetividade, a metaficção historiográfica utiliza-se de duas formas de narração que a problematizam: múltiplos pontos de vista ou um narrador declaradamente onipotente. Em nenhuma delas aparece um indivíduo confiante em seu conhecimento do passado, o que problematiza a subjetividade na história. As

formas “criticamente sancionadas” de falar sobre subjetividade – personagem, narrador, autor, voz do texto – apresentam uma estrutura estável.

No que tange à intertextualidade, esta surge do propósito de reduzir a distância entre passado e presente, e de reescrever o passado dentro de um novo contexto. A metaficção historiográfica defende que, num primeiro nível, tanto a história quanto a literatura se referem a outros textos. Por meio de “vestígios textualizados” conhecemos o passado. Romancista e historiador escrevem em conjunto com outros e entre si. A questão para a ficção pós-moderna não é a que objeto real do passado a linguagem da história se refere, mas a que contexto discursivo poderia pertencer, porque “O referente é sempre já inserido nos discursos de nossa cultura” (HUTCHEON, 1991, p. 158). Isso não nega o passado, apenas condiciona seu conhecimento.

Em relação às ideologias, Hutcheon destaca, assim como White, que na ficção pós-moderna “toda representação do passado tem implicações ideológicas especificáveis” (HUTCHEON, 1991, p. 159), mas nesta, a ideologia é paradoxal, não é nem “verdadeiramente radical”, nem “verdadeiramente oposicional”, depende daquilo que contesta.

Diante de tais posicionamentos, Hutcheon destaca que a metaficção historiográfica desestabiliza as noções de história e ficção, porque problematiza quase tudo tomado como certo pelo romance histórico. A teórica ilustra esse paralelo transcrevendo a descrição de Barbosa Foley sobre o romance histórico, inserindo entre colchetes as mudanças pós-modernas:

Os personagens [nunca] constituem uma descrição microcós mica dos tipos sociais representativos; enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências [não] no desenvolvimento histórico [não importa qual o sentido disso, mas na trama narrativa, muitas vezes atribuível a outros intertextos]; uma ou mais figuras da história do mundo entram no mundo fictício, dando uma aura de legitimação extratextual às generalizações e aos julgamentos do texto [que são imediatamente atacados e questionados pela revelação da verdadeira identidade intertextual, e não extratextual, das fontes dessa legitimação]; a conclusão [nunca] reafirma [mas contesta] a legitimidade de uma norma que transforma o conflito social e político num debate moral. (HUTCHEON, 1991, p. 159).

Segundo Hutcheon, para muitos teóricos de hoje (White, Jameson, Mink), apenas a narrativa reúne as quatro questões apontadas acima que problematizam

as relações entre história e ficção: subjetividade, intertextualidade, referência e ideologia. Isso se deve ao fato de o processo de narrativização ser considerado “como uma forma essencial de compreensão humana, de imposição de sentido e de coerência formal ao caos dos acontecimentos” (HUTCHEON, 1991, p. 160). A narratividade aponta para essas e outras questões ilustrativas da visão pós-moderna, cuja crença só conhecemos a “realidade” quando é produzida e sustentada por suas representações culturais.

A “metaficção historiográfica” também se preocupa com a natureza de suas evidências e seus documentos, se são narrados com objetividade ou neutralidade. Para esse tipo de romance, o nosso conhecimento do passado é transmitido semioticamente. Sua preocupação não está em “contar a verdade”, mas “de quem” é a verdade contada.

A metaficção historiográfica é, embora de forma irônica e problemática, declaradamente histórica. Ela defende a história não como um registro transparente de “verdade indiscutível”; antes acredita que seus recursos – arquivos, memórias, relatos – interagem de forma complexa. Ainda desafia formas convencionais de redação da história e da ficção. Insinua não apenas o fato de a redação da história ser um ato ficcional, como também que “a própria história, como a ficção, é investida de tramas inter-relacionadas que parecem interagir independentemente dos desígnios humanos” (HUTCHEON, 1991, p. 168).

Na metaficção historiográfica a ligação entre passado histórico e literatura não é suprimida: “O passado realmente existiu, mas só podemos conhecer esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário” (HUTCHEON, 1991, p. 168). Um exemplo dado por Hutcheon é *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez. Seu mundo é, ao mesmo tempo, “deliberadamente fictício” e “inegavelmente histórico”, pois tanto a ficção quanto a história se constituem *no* e *como* discurso. A história torna-se uma fonte para a ficção como qualquer outro texto literário. Ela é, como relato narrativo, “inevitavelmente figurativa, alegórica e fictícia; ela é sempre já textualizada, sempre já interpretada” (HUTCHEON, 1991, p. 185). Também para Jameson e White, segundo Hutcheon, o passado, embora tenha obviamente existido, só se torna conhecido por meio de relatos textualizados e interpretados. Ainda para White, aquilo que chamamos de “real” e “verdadeiro” na historiografia, assim como na ficção, é o que conseguimos imaginar, não vivenciar.

Voltando a falar sobre referencialidade, Hutcheon assinala que a questão central da metaficção historiográfica é saber se o signo linguístico se refere a um objeto real. Se sim, qual tipo de acesso ele nos concede para essa realidade. Existe referente linguístico sem intermediários? A autora destaca que “referência” não é “correspondência”. E explica que esse tipo de romance torna problemática a “negação e a afirmação” da referência, limita a clareza da distinção entre “texto” e “matéria bruta”. Ela questiona o referente da historiografia: qual é seu referente, o fato – vestígio textualizado –, ou o acontecimento – a experiência em si? Já que os personagens e acontecimentos históricos – matéria bruta – só se tornam conhecidos como textos. Para Hutcheon:

[...] as estruturas de referência parecem ser uma questão de sistemas de descrição, e não das coisas descritas. Isso não nega que as matérias brutas existam (ou existiram), mas realmente sugere que nossa compreensão sobre essas matérias brutas se baseia nas maneiras de que dispomos para descrever. Naturalmente o próprio referente implica que a “realidade” à qual nos referimos não é um dado, uma matéria bruta, mas sim “aquilo sobre o qual falamos” [...]. É essa a distinção que a metaficção historiográfica ressalta em seu uso e abuso paradoxal das convenções da referência do romance e da historiografia. (HUTCHEON, 1991, p. 188).

A diferença da referência pós-modernista comparada à modernista e à realista está no reconhecimento de sua “existência” e relativa “inacessibilidade” (exceto por meio do discurso). Para a metaficção historiográfica, a “realidade” é organizada por conceitos e categorias da compreensão humana, o seu acesso se dá pelas estruturas dos diversos discursos a seu respeito. “É nessa fronteira entre o acontecimento passado e a práxis presente que a metaficção historiográfica se situa de maneira autoconsciente” (HUTCHEON, 1991, p. 188). A metaficção historiográfica problematiza toda referência, ela não pretende reproduzir os acontecimentos, mas apontar novas direções para pensar os acontecimentos e, consequentemente, a história.

Hutcheon discute também as transformações pelas quais passaram as teorias do sujeito e salienta que a redefinição deste implica também na redefinição da história. É o que sugere Foucault ao questionar os tipos de análise histórica completamente relacionadas com a atividade sintética do sujeito e propor uma análise com base em categorias de descontinuidade e diferença. Segundo Hutcheon, também a metaficção historiográfica subverte essa noção de história ao

reconhecer as diferenças de classe, sexo, raça, ideologia etc. A ficção pós-moderna é auto-reflexiva e descontínua, corrompe a estabilidade do ponto de vista e indica noções alternativas de subjetividade.

Novamente sobre ideologia, a autora argumenta que, enquanto o romantismo, o modernismo e suas heranças defendem que o discurso ideológico não cabe ao literário, a metaficção historiográfica “ressalta a relação problemática e complexa que sempre existiu entre o conceito formal de texto e o conceito sociopolítico de ideologia” (HUTCHEON, 1991, p. 228). A ideologia torna-se um processo geral de produção de sentido que enquadra todas as práticas sociais. E se a ideologia “constrói e é construída pelo modo como vivemos nosso papel na totalidade social e pelo modo como representamos esse processo na arte” (HUTCHEON, 1991. p. 227), a metaficção historiográfica propõe ao leitor o questionamento de suas próprias interpretações.

Em síntese, o que define a metaficção historiográfica, em Hutcheon, é sua natureza paradoxal e contraditória, que combina consciência histórica com um senso de distância crítico irônico. Ao reunir o historiográfico e o metaficcional, a metaficção historiográfica tenciona “conscientizar o leitor sobre a distinção entre os *acontecimentos* do passado que realmente ocorreu e os *fatos* por cujo intermédio proporcionamos sentido a esse passado, por cujo intermédio presumimos conhecê-lo” (HUTCHEON, 1991, p. 281).

2.1.4 *Romance Histórico: Recorrências e Transformações*

Ainda sobre o romance histórico aparecem alguns artigos do livro *Romance Histórico: recorrências e transformações*, já mencionado no capítulo anterior. São artigos que relembram as definições clássicas desse subgênero e apontam para suas recorrências e transformações no século XIX. Leopoldo Comitti, em “Um percurso do romance histórico: Bernardo Guimarães, entre José de Alencar e Machado de Assis”, aponta algumas obras que, se não atendem aos requisitos do Romance Histórico, apresentam uma relação bastante estreita com a História.

Entre os romances citados aparecem: *O Guarani*, *A Guerra dos Mascates* e *As Minas de Prata*, de José de Alencar, *Maurício ou os paulistas de São João Del Rey* e *O Garimpeiro*, de Bernardo Guimarães. O autor aponta que, apesar do caráter

híbrido dos romances de Guimarães que mesclam traços do romance histórico e do regionalista, se aproximam dos romances históricos de José de Alencar, mas com diferentes artifícios: Alencar utiliza procedimentos que localizam o leitor em um tempo remoto identificável a partir de conhecimentos de fragmentos da História do Brasil, e seus personagens fictícios apresentam relações familiares com personagens registrados documentalmente, Guimarães substitui esses referenciais histórico-documentais por elementos geográficos e seus personagens não apresentam genealogias reconhecíveis. No entanto, se os atores são desconhecidos, os fatos que protagonizam não o são. Seu narrador renuncia a focalização sobre o indivíduo e amplia sua visão para a sociedade que o cerca. Em Alencar a passagem do tempo é demarcada pelas sucessivas gerações; em Guimarães essa passagem ocorre por delimitações geográficas. Alencar vale-se de uma ironia discreta e sutis insinuações; Guimarães dispensa ironias pouco grotescas, anunciando o que mais tarde Machado de Assis leva ao extremo. Sobre essa relação entre os três autores, Comitti ressalta:

Entre Alencar, Bernardo Guimarães e Machado, parece haver um jogo de passagem de bastão literário, no qual o elemento deslocado vai passando por um processo de refinamento. Isso porque, se podemos falar em Romance Histórico em Alencar, em algo ambíguo entre o Histórico e o Regionalista em Bernardo, torna-se bastante complexo atribuir características do gênero à obra de Machado. No entanto, se assim não podemos chamar seus romances, não é possível negar uma relação estreita entre seus textos e a História, mesmo que de forma extremamente sutil. (COMITTI, 2000, p. 103).

Comitti aponta aqui que, além das relações entre as tramas machadianas e a organização social do Segundo Império, suas obras fazem constantes menções a datas históricas marcantes, como, por exemplo, 1814, 1822 em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ou episódios da História do Brasil como a Abolição, a Proclamação da República e disputas entre partidos políticos em *Esaú e Jacó*. Assim, os romances de Machado de Assis, recebendo ou não o título de Romance Histórico, representam, segundo Comitti, o ápice de uma forma de relacionar o texto ao seu contexto.

Ainda sobre a definição do Romance Histórico, Maria Cecília Boechat, no artigo “O romance histórico de José de Alencar”, explica:

Evidentemente, o que se espera de um romance histórico – contemporâneo ou não – é que ele, distinguindo-se da narrativa histórica (pois, caso contrário, não seria romance) não se proponha a *ser história*, oferecendo-se como uma versão outra da “história oficial”, mas que ele, mostrando-se como *ficcionalização da história*, desloque seu discurso, colocando-o em questão. (BOECHAT, 2000, p. 115, grifo do autor).

Mirhiane Mendes de Abreu, no artigo seguinte intitulado “Verossimilhança e indianismo em José de Alencar”, destaca que, no século XIX, o Romance Histórico reproduz o caráter épico e a ideia nacional, características básicas sugeridas por Lukács, mas soma-se a isso a busca por heróis pátrios estabelecida como “missão” de uma literatura que, assim como na política, visa sua emancipação, razão pela qual os escritores brasileiros embrenham-se pelo indianismo. Daí Abreu apontar que “ao mesclar história e lenda, indianismo e romance histórico, um absorveu as características do outro” (ABREU, 2000, p. 117).

Esse novo relevo atribuído ao Romance Histórico provoca grande discussão acerca de suas características. Alguns estudiosos do gênero, como, por exemplo, Seymour Menton⁸, conferem-lhe, mais tarde, a terminologia “novo Romance Histórico”. Dessa mescla entre história e indianismo, Abreu ressalta: “pode-se afirmar que o romance histórico é aquele cuja ficcionalização está construída em torno de episódios históricos, os quais, não se podendo provar que não tenha acontecido, possam passar pelo teste da verossimilhança” (ABREU, 2000, p. 118). Exemplo disso está em José de Alencar. Seus romances indianistas criam, ao mesmo tempo, universos fictícios e referenciais, e buscam, à sua maneira, ser fieis à verdade histórica. Neles, história e imaginação se entrelaçam; seus romances “enfeitam” o passado sem, contudo, negá-lo. A fabulação de suas personagens estampa uma base histórica. Sobre isso, Abreu ressalta:

[...] como não foi possível encontrar na história da pátria um fato memorável que inspirasse o drama nacional, resolveu fantasiar e filiou o índio à história e à tradição de modo a não as deturpar. Assim, surgem em seus romances as notas, prólogos, advertências, argumentos históricos etc, em especial os de cunho indianista, obras que, carregadas de forte simbolismo, indicariam o ponto inicial da gênese americana. (ABREU, 2000, p. 124).

⁸ MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de La América Latina 1979-1972*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Esse compromisso documental, revelado por tais recursos, impregna o romance indianista de José de Alencar com características do romance histórico, embora, segundo Abreu, haja críticos, como, por exemplo, Augusto Meyer, que considerem descabido o conceito de Romance Histórico a qualquer obra de José de Alencar por considerá-lo excessivamente genial para enquadrar-se em um gênero tão “mesquinho”.

De qualquer forma, observa Abreu, “a lenda associada ao romance histórico permite criar a gestação do povo brasileiro, conforme desejava o romancista” (ABREU, 2000, p. 127), já que, para além de um tema, o indianismo tornou-se um meio de observação da formação da consciência nacional, uma fonte autêntica que auxilia na definição do Brasil enquanto pátria.

Já Paulo Motta Oliveira fala em dois tipos de Romance Histórico: um que trabalha com personagens reais e outro que recorre a personagens imaginários, mas em um ambiente histórico. Tomando como exemplo a obra *O Bobo*, de Alexandre Herculano, Paulo Motta aponta que, de modo diverso de Aristóteles, o relato histórico recupera do passado não o acontecido, mas apenas o visível. Os fragmentos recuperam os fatos externos e datáveis, a superfície dos acontecimentos. Através da imaginação podemos resgatar o que está por baixo dessa superfície, perdido nos recônditos do passado. Herculano, neste romance, expõe essa dupla face da história: uma visível e outra obscura, questionando o papel do historiador e do romancista.

A esse respeito, Silvana Maria Pessôa de Oliveira coloca em discussão os conceitos de História e ficção nos séculos XIX e XX. Assim ela inicia seu texto: “A distinção mais antiga entre ficção e História – distinção que remonta a Aristóteles – concebe a ficção como representação do imaginário, enquanto a história é pensada como a representação do verdadeiro” (OLIVEIRA, 2000. p. 151). Nessa concepção, a diferença básica entre história e ficção está no fato de o historiador “achar” suas histórias, enquanto o ficcionista “inventa-as”. Esse pensamento sobressai no século XIX, no qual a história é concebida como um modo específico de saber. No século XX, no entanto, as concepções historicistas e idealistas sofrem fortes abalos. Pensadores como Lévi-Strauss e Foucault questionam a existência de uma consciência especificamente histórica e apontam para um caráter fictício das

construções históricas. Com essas modificações no pensamento histórico adentramos o Romance Histórico e seus desdobramentos no século XX.

Carlos Alberto Pasero, em “Metaficción e imaginario social de la novela histórica en “Memorial do convento” de José Saramago”, é o primeiro a diferenciar, entre os demais autores do livro, o Romance Histórico tradicional do Romance Histórico pós-moderno. O autor começa por definir, fundamentando-se em Linda Hutcheon, o termo “metaficção historiográfica”. Este se apresenta com uma série de condições que constituem a leitura e a produção de um texto em seu contexto cultural ou período histórico específico, portanto, um recurso, não um gênero. Nas palavras do autor:

Nesse sentido, as “metaficções historiográficas”, nos termos de Hutcheon, são romances históricos que utilizam o recurso da metaficção por serem produtos novos consequentes das mudanças no sistema do gênero romance histórico. Este sofre modificações porque seu discurso referencial, a historiografia, atravessa um período de instabilidade. É evidente que os romances históricos pós-modernos utilizam o recurso da metaficção de maneira predominante. Isso se explica historicamente. (PASERO, 2000, p. 165).⁹

Em termos gerais, Pasero recorre a Seymour Menton que atribui ao romance histórico contemporâneo o termo “nueva novela histórica”. Assim Menton o caracteriza:

1. A subordinação, em diferentes graus, da reprodução mimética de um determinado período histórico à apresentação de algumas ideias filosóficas, difundidas nos contos de Borges e aplicáveis a todos os períodos do passado, presente e futuro (...). 2. A distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos. 3. A ficcionalização de personagens históricos, diferente da fórmula de Walter Scott - aprovada por Lukács - de protagonistas fictícios (...). 4. A metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação (...). 5. Os conceitos bakhtinianos do dialógico, do carnavalesco, da paródia e da heteroglossia. (PASERO, 2000, p.166).¹⁰

⁹ En este sentido, las “metaficciones historiográficas”, en términos de Hutcheon, son novelas históricas que utilizan el recurso de la metaficción porque son productos nuevos como consecuencia de los cambios en el sistema del género novela histórica. Este sufre esas modificaciones porque su discurso referencial, la historiografía, atraviesa un período de inestabilidad. Es evidente que las novelas históricas posmodernas utilizan el recurso de la metaficción de manera predominante. Esto se explica históricamente.

¹⁰ 1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los períodos del pasado, del presente y del futuro (...). 2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. 3. La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott – aprobada por Lukács – de

Tais modificações explicam-se pelo fato de a literatura contribuir para a formação do imaginário social, assim como dele também se nutrir. O texto literário apresenta os problemas sociais e convida para debatê-los. Por conseguinte, não há outra maneira de elaborar o romance histórico que não seja o seu contexto, seus problemas contemporâneos. Daí as transformações pelas quais passou o romance histórico nos últimos tempos: ele expressa os problemas próprios da pós-modernidade. Assim, se o gênero, em sua versão tradicional (porque nasce em um contexto em que a história é concebida como “verdade”), é subordinado ao discurso historiográfico e incorpora em sua estrutura a “verdade” da história, o Romance Histórico contemporâneo acerca-se de um contexto questionador e instável. É mais complexo, porque rejeita o discurso da história tradicional, adota um conceito de história igualmente complexo, e aponta para aspectos esquecidos ou silenciados na história.

Ainda sobre os desdobramentos do Romance Histórico, Geysa Silva em “Nova História, novo romance”, salienta que o novo olhar introduzido pela Nova História influencia também o Romance Histórico, que se afasta da história tradicional e declina-se pelo espaço imaginário, recorrendo, não raras vezes, à sátira e à interdisciplinaridade. O romance com temas históricos, que antes tendiam para escritas biográficas, passa a ocupar um espaço limiar, transitando nos limites entre a ficção e a história.

Essa nova postura do Romance Histórico de permanecer no entrelugar, possibilita repensar os critérios de interpretação da História e faz refletir uma variedade de questões ainda não reveladas. Ele assume um modo próprio de pensar o conhecimento: “o literário, como criação, permite o acesso às representações culturais de diversas ordens e facilita ao homem a consciência de si mesmo através do instrumento de objetivação que é a linguagem” (SILVA, 2000, p. 183). A mescla entre história e ficção cria novas articulações dos saberes, possibilitando novas opções de significado:

[...] A ficção, liberta do compromisso com a verdade, discute a História, sem obedecer a suas determinações, enquanto o discurso oferece várias opções

protagonistas fictícios (...). 4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación (...). 5. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia.

de sentido, inclusive em contextos diferentes da história original. Daí são engendradas novas formas de articulação dos Saberes, indicando uma incidência do literário sobre os produtos culturais. É preciso, portanto, que se notem as transformações ocorridas no romance histórico, romance que desenvolve hoje uma narratividade múltipla, criando novas cenas para acontecimentos antigos e novos processos através dos quais se criam os lugares de luta sobre o significado. (SILVA, 2000, p. 183-184).

Também Maria de Lourdes Soares comenta brevemente sobre o subgênero, desde sua origem até os dias atuais. De acordo com a autora, o Romance Histórico origina-se e atinge seu ápice no século XIX com o Romantismo, mais especificamente com as obras de Walter Scott, consideradas um modelo do subgênero. Seu contexto de aparição abrange diversas mudanças no quadro social e econômico da Europa, resultando em uma ascensão do nacionalismo. Este passa a integrar as narrativas das quais se destaca, pelo seu olhar voltado para o passado, o Romance Histórico com seus traços nostálgicos, reverente, e função reconstitutiva. O passado se torna contraponto ideal.

Verifica-se, nos dias de hoje, um acentuado interesse pela temática histórica na ficção. E recebe, de acordo com Soares, diferentes denominações: metaficção historiográfica (Linda Hutcheon), romance histórico (Umberto Eco), história palimpsesta (Christine Brooke-Rose). O fato é que esses romances revisitam o passado com um olhar crítico, às vezes até irônico. Tal qual às discussões pós-modernas, a relação com o passado é apresentada de forma problematizada e não reconstitutiva. Sobre a metaficção historiográfica, Soares discorre:

O termo metaficção historiográfica remete para duas características desses romances: a auto-referencialidade, ou seja, o constante referir-se à situação discursiva, e o seu caráter reflexivo na abordagem da temática histórica, o que implica o seu distanciamento crítico e não o simples reviver nostálgico ou pitoresco de certos momentos da História. (SOARES, 2000, p. 207-208).

Essas e outras transformações pelas quais passou o romance e também a concepção de História, segundo Soares, abrem espaço para que o modelo do Romance Histórico possa ser repensado, “Afim, mudam-se os tempos, mudam-se os conceitos e os objetos” (SOARES, 2000, p. 211).

Ainda sobre o Romance Histórico e suas transformações, Valéria do Marco, em “Na poeira do romance histórico”, apresenta um percurso do gênero, destacando os traços que permaneceram do conceito tradicional e os que dele se diferenciaram.

A autora começa ressaltando a importância de discutir o tema proposto, já que, por um longo período, o Romance Histórico perdeu sua visibilidade. Segundo ela, até os anos 1960, a discussão do Romance Histórico habitava o contexto de relações entre literatura e sociedade e se firmava no âmbito da sociologia da arte e da literatura. Nos anos 1970, no entanto, essa perspectiva perde o foco com a onda formalista e estruturalista, mas se recupera nos anos 1980, quando entram em pauta as teorias do discurso, abrindo caminho para os estudos da literatura comparada e para as discussões sobre as relações entre texto e contexto literário e social. Com eles, o Romance Histórico volta a ocupar as discussões sob o título de “novo romance histórico”.

A partir daí, Marco se propõe a “pontuar os eixos da reflexão de Lukács e a indagar em que medida eles seriam parâmetros para continuarmos a pensar sobre o romance e sobre o vigor, e, em certos casos, até mesmo a moda da atual produção de narrativas que se apresentam como históricas” (MARCO, 2000, p. 314).

Depois de retomar alguns pontos de *O Romance Histórico*, destaca que o modelo proposto por Lukács, em grande medida com aspecto dogmático, afeta a apreciação da complexidade que seus estudos apresentam. Para Marco, esse posicionamento dogmático e às vezes até preconceituoso do autor, deve-se ao fato de sua reflexão sobre o romance histórico objetivar uma possível intervenção revolucionária na luta ideológica entre a classe operária e a burguesia, considerando o fato de que, para a “historiografia burguesa”, a história da vida popular, quase sempre, passou despercebida. Por isso, a autora propõe uma nova avaliação de seus escritos a partir de suas advertências perante romances que se apresentam como históricos. São elas:

Uma primeira advertência seria a de que, para julgar o acerto do romance, não cabe utilizar como critério o grau de fidelidade histórica, o pseudo-historicismo. Critério é o texto compreender e representar o progresso como processo contraditório. Apagar ou elidir as contradições indicaria construir a História como evolução plena e retilínea, sendo este um caminho possível para elaborar uma “modernização” – conceito de Lukács – da História, vale dizer, tirar-lhe o caráter singular e concreto, fundamental para a revelação do processo. (MARCO, 2000, p. 320).

Esse posicionamento que deixa de lado o processo contraditório da História resultaria em duas características para o romance: transformar a História em um tipo

de “anedota exótica” ou transformar personagens em mitos. Marco questiona se essa advertência não seria relevante para refletir sobre boa parte da ficção romântica, dentre elas, a de Alencar. Tal concepção pode, ainda, resultar na “monumentalidade” da História, ou mesmo transformar a História em assunto privado, íntimo, subjetivo, fatores importantes, de acordo com a autora, para pensar autores como Euclides da Cunha, por exemplo. Outra advertência feita por Lukács é a atribuição do conceito “tipologia” ao romance histórico, o que seria um desvio, visto que, para ele, não pode haver separação entre romance e romance histórico.

Tomando como suporte a caracterização e as advertências feitas por Lukács, Marco questiona se, na atualidade, o testemunho, ou a literatura de testemunho não seria uma transformação ou uma nova forma de romance histórico, que igualmente se constitui como importante instrumento de análise do processo histórico. Sobre essas novas produções a autora aponta:

Creio que estamos assistindo a uma produção literária significativa tanto do ponto de vista quantitativo quanto qualitativo de múltiplos testemunhos, de retomada de clássicas formas de falar intimamente da subjetividade para falar publicamente da perplexidade do eu na roda viva do mundo. Pluralidade de formas que dão registro e interpretação das barbáries do nosso tempo. (MARCO, 2000, p. 326).

Para os leitores “apressados” de Lukács que se opuserem a essa aproximação, argumentando que “esses relatos de histórias individuais incorreriam naquele equívoco de privatizar a história, representar o processo histórico como trajetórias de vidas privadas” (MARCO, 2000, p. 327), a autora ressalta, tomando como exemplo a obra *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira, que o importante é a dinâmica resgatada pela obra daquele momento, e não vida, sofrimento, façanhas e tristezas de uma história privada. Dessa forma, conforme Marco, “parece haver um movimento multinacional da literatura em que as histórias do eu interpretam a história do mundo; dão maior grau de transparências, com minguido olhar da primeira pessoa, aos opacos liames destes tempos modernos e velozes” (MARCO, 2000, p. 327).

Ainda sobre as variedades do Romance Histórico na atualidade, Vander da Conceição Madeira, no artigo seguinte intitulado “Ficção e história em Herculano e

Saramago” busca em Otto Maria Carpeaux uma distinção para tais variedades. E cita:

Já é possível agora distinguir variedades diferentes do gênero que Walter Scott criara: uma variedade que aprecia só ou principalmente o aspecto pitoresco do passado; outra que, por vários motivos, prefere o passado ao presente; mais outra que se serve do passado para construir uma árvore genealógica da pobreza, para gente nova; uma quarta variedade que pretende renovar moralmente e espiritualmente a nacionalidade, lembrando-lhe as grandezas do passado; e enfim a última, parecida, que pretende dar exemplos do passado para incentivar as lutas patrióticas atuais. (MADEIRA, 2000, p. 330).

A partir de alguns dos artigos apresentados aqui, percebe-se que *Romance Histórico*: recorrências e transformações expõe uma síntese dos rumos da crítica contemporâneas no que concerne à ficção historiográfica. Uns se dedicam às relações entre história e ficção no século XIX, outros ao reaparecimento do Romance Histórico no âmbito da literatura pós-moderna, e, embora seja carente de um quadro mais diverso de autores como objeto de análise, constitui-se como importante referência para reflexão do tema a que nos propomos a discutir nesta tese.

2.2 O Romance Histórico na literatura brasileira

Neste segundo momento do presente capítulo, abordaremos dois autores que traçam um panorama dos Romances Históricos brasileiros ou do que deles se aproximam: Flávio Loureiro Chaves, em *História e Literatura* (1988) e José A. Pereira Ribeiro, com *O Romance Histórico na Literatura Brasileira* (1976). Na sequência, apresentaremos algumas obras que se tornaram presentes ao longo dessa pesquisa, cujos enredos são voltados para a recuperação e escrita da história nacional, revisada em seus diferentes momentos. Dentre os autores, faz-se presente Luiz Antonio de Assis Brasil, Márcio Bentes de Souza, Tabajara Ruas, Roberto Gomes, Ana Miranda e Rubem Fonseca.

2.2.1 A Literatura brasileira e sua influência no cenário histórico do Brasil

Flávio Loureiro Chaves traz inicialmente para a discussão a “fronteira” entre história e literatura. Entendamos “fronteira” aqui não como aquilo que separa, “antes, determina o ponto de convergência onde podemos observar a unidade da obra literária. [...] um momento privilegiado em que as paralelas se cruzam e a ficção imaginária ilumina a realidade insatisfatória que lhe deu origem” (CHAVES, 1988, p. 9). Visando esse ponto de consonância, *História e Literatura* realiza um passeio por entre algumas obras da literatura brasileira que exerceram ou pretenderam exercer grande influência no cenário histórico do Brasil, assim como também dele se nutriram. Entre os autores estão José de Alencar, Machado de Assis, Euclides da Cunha, Lima Barreto, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos.

Começando por Alencar e o Romantismo brasileiro, cujos projetos eram a criação de uma identidade nacional e sua expressão literária, Chaves lembra que, nesse momento, política e literatura caminham juntas e, no momento decisivo de sua estruturação, o romance brasileiro definiu-se como “romance histórico”. Assim, na sua pretensão fundadora, a literatura romântica não se limitava a observar a história, mas a fazê-la com uma perspectiva definida. Nesse sentido, destaca-se José de Alencar, cujas obras apresentam componentes não apenas literários e estéticos, mas também linguísticos, sociais, políticos e econômicos, como em *As minas de prata*, por exemplo.

A visão histórica de Alencar, juntamente com uma ideologia nacionalista deixada pelo Romantismo brasileiro, ao contrário de Scott que valoriza o passado e o torna exemplar, acerca-se de um “novo” homem surgido das Américas, fruto da “consciência da liberdade” e cujos atributos são a força, a beleza, a coragem, a nobreza. Assim, em fins do século XIX, o romance histórico ganha um novo protótipo heroico, apimentado com certa dose de ideologia. Esse novo posicionamento distancia o romance até então associado à crônica histórica e possibilita uma “outra” História proveniente do texto ficcional. Chaves cita como exemplo *Senhora*, de José de Alencar, que, nas palavras de Antonio Candido, “tem um sentido social simbólico, pois é ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro” (CHAVES, 1988, p. 19).

Para Chaves, esses novos “moldes” não tiram do romance o caráter histórico no sentido profundo do termo porque “aí se lê a história verdadeira e crua da burguesia brasileira e, ainda mais, a revelação de seu complexo código social, o funcionamento da engrenagem implicando a desagregação da integridade individual” (CHAVES, 1988, p. 19). Mas temos em Alencar, conforme Chaves, um paradoxo. Ele propõe a História em dois sentidos: por um lado a ideologia épica, como em *O Guarani*; por outro a crônica de degradação, como em *Senhora*.

Na contramão de Alencar está Machado de Assis e sua exposição de hábitos sociais que, mesmo pertencendo a um contexto semelhante ao de *Senhora*, configura uma concepção de História divergente daquela. Não se pode, aqui, de acordo com Chaves, falar em romance histórico no sentido alencariano, mas Machado de Assis caracteriza, em sua obra, uma concepção da História orientada por sua “visão de mundo”. É o que podemos observar em *Esaú e Jacó*, que introduz uma reflexão sobre a política brasileira. Machado, com sua ironia, ceticismo e individualismo apresenta um mundo já inferido em Alencar. O romancista ocupa, portanto, nas palavras de Chaves:

[...] uma posição decisiva na evolução do romance histórico. Em *Esaú e Jacó* ele atingiu a metáfora da nossa vida política, transfigurando-a literalmente na sequência de contrastes e paradoxos que orienta a narrativa, tudo desembocando numa desordem essencial sob a aparência da normalidade. (CHAVES, 1988, p. 21).

Machado de Assis, ao apresentar uma burguesia impotente que “vegeta à sombra do poder” e um povo que sofre as consequências desse poder, problematiza a História, pois o indivíduo deixa de ser o condutor dos fatos e é por eles arrastado. Nesse sentido, uma literatura totalmente fictícia preocupada com a História pode estar mais apta à definição “histórica” do romance histórico do que a crônica pura dos fatos.

Porém, antes até de *Esaú e Jacó*, a literatura já apontava para uma realidade nacional em sentido oposto ao ufanismo romântico. Chaves lembra aqui de *Os Sertões*, que dá voz aos dominados e assume sua causa. Euclides da Cunha rompe com a unilateralidade da História. Para o autor, mesmo Machado de Assis não propondo explicitamente um romance histórico e Euclides da Cunha um romance,

Foi em *Esau e Jacó* e n'Os Sertões que o romance histórico brasileiro afastou-se da mera representação do espaço circundante – fosse ela documentária ou imaginária – para cumprir uma visão do mundo. Sua função já não é adjetivar a História institucionalizada, mas empreender sua denúncia. (CHAVES, 1988, p. 23).

A denúncia da História aparece também em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, *Numa e a Ninfa* e *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto, todos relacionados à dominação que resultaram no desastre de Canudos. Ainda aparece na lista de Chaves *Os Subterrâneos da Liberdade*, de Jorge Amado, que também faz aparecer a voz dos dominados sacrificados nas prisões e câmaras do Estado Novo, e *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, com denúncia semelhante àquela feita por Jorge Amado, mas através de um discurso psicológico. Essa revisão histórica culmina na trilogia *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo, romance declaradamente histórico que aos poucos abandona o sentido épico e se aventura em uma análise da classe média brasileira por meio do debate ideológico, da discussão política, da exposição direta, da mistura de personagens históricos e ficcionais.

Na sequência da relação de obras mencionadas por Chaves está *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que inaugura uma reflexão acerca de um problema básico de sua época: a contradição entre a aparência e a essência, e aponta para uma correspondência entre a “supremacia do egoísmo e um determinado contexto histórico” (CHAVES, 1988, p. 30). Tal contexto envolve uma sociedade conduzida puramente por interesses sempre negociáveis, camuflados na severidade das convenções, já assinalada em Alencar, mas agora apresentada do ponto de vista de um narrador burguês extremamente hipócrita e que usa do cinismo e da galhofa para encobrir a impotência do indivíduo. As crises individuais são, em *Memórias Póstumas*, como metáforas de uma realidade degradada.

Érico Veríssimo é, para Chaves, outro exemplo de que a literatura brasileira sempre registrou as grandes transformações sociais. Sua ficção quase documentária serve de instrumento para a interpretação da realidade, no caso, a afirmação da burguesia brasileira, ascendente no processo de industrialização. Já em *Caminhos Cruzados*, o autor demonstra seu compromisso entre o literário e o social com sua atitude crítica diante da realidade e da consciência do papel que a

literatura pode exercer para transformá-la. A partir de *Caminhos Cruzados*, nas estruturas dos romances,

[...] as personagens não podem ser compreendidas senão quando relacionadas ao contexto sócio-histórico em que atuam e este, por sua vez, é denunciado na pluralidade das existências individuais. Trata-se de uma atitude realista: o texto de ficção propõe a instauração dum mundo imaginário e, não obstante, mantém a referência direta à realidade que lhe deu origem. (CHAVES, 1988, p. 34).

Em Veríssimo, a verossimilhança, tanto das personagens imaginárias quanto do leitor que vê no texto um referente da realidade, é alcançada pela documentação do passado e pela investigação das origens históricas do homem. Assim é que *Música ao Longe* narra a decadência da antiga aristocracia rural sulina, *Saga* e *Olhai os Lírios do Campo* analisam a vida urbana mecanizada e reificada, *Um Lugar ao Sol* desenvolve uma reflexão histórica até então ausente ou bastante limitada na ficção brasileira. E é de livro em livro que o projeto de Veríssimo encontra sua forma ideal em *O Tempo e o Vento*. Este, segundo Chaves, constitui-se como uma antiepopéia, já que os antigos ideais heroicos se transformam em tirania e dominação.

Romance histórico que apresenta uma perspectiva da sociedade rio-grandense e brasileira do século XVIII, *O Tempo e o Vento* “revela a falência de um determinado espaço histórico construído por sucessivas gerações após a ruptura do universo mítico” (CHAVES, 1988, p. 40). E não é apenas por apresentar uma determinada fase da história brasileira que tal obra ganha destaque no panorama histórico, mas também por apontar a crise da ideologia liberal e democrática que se estende para além das personagens imaginárias. *O Tempo e o Vento* apresenta, portanto, ao mesmo tempo “a crônica duma família, a visão crítica da sociedade brasileira, a impugnação do código burguês, uma profunda reflexão sobre a ideologia liberal na marcha da História e a fundação de seu universo mítico” (CHAVES, 1988, p. 43).

É nesse “trânsito” entre o mundo das personagens e o registro histórico que a narrativa realista de Veríssimo transforma elementos episódicos da intriga, como tirania, violência e totalitarismo, em referentes simbólicos de um mundo onde a liberdade já não existe. Daí surgem as obras *O Senhor Embaixador*, que denuncia a

tortura e a devastação da guerra ideológica, e *Incidente em Antares*, protótipo do liberalismo e da crise da ideologia liberal.

Voltando-se mais detidamente para *Memórias do Cárcere*, Chaves destaca que, nesta obra, Graciliano Ramos ilustra sua visão de mundo ampliada por seu envolvimento na brutalidade dos acontecimentos políticos da década de 1930. Nela, “o discurso é realista porque acolhe a multiplicidade do real, desdobra-o do documentário ao psicológico e do particular ao universal, concluindo numa arqueologia da opressão” (CHAVES, 1988, p. 48). Para o autor, *Memórias do Cárcere* oferece não apenas uma imagem da tirania, mas alcança uma adequação ideal entre o tema e sua “expressão literária”. Este livro compreende uma visão do mundo porque mantém a representação da realidade e revela seu significado profundo. Ele ultrapassa o registro real, constitui-se como um romance de sondagem psicológica no qual o drama individual revela-se como representação e metáfora do desastre social. Assim Chaves comenta sobre a tradição do romance moderno e a importância de Graciliano Ramos para essa tradição:

De Dostoievski a Kafka, de Ítalo Svevo a Dino Buzzatti, de Machado de Assis a Carlos Fuentes, a grande tradição do romance moderno examinou a tragédia da nossa época denunciando a ruptura entre a *sociedade* e o *social*, o mundo em que, de uma maneira ou de outra, a dominação ideológica aprimora-se dia a dia na construção dos seus “prisioneiros”. A obra de Graciliano Ramos atualiza a ficção brasileira no espaço desta tradição. E foi ele quem escreveu o *romance de ‘30’* ao publicar, em 1953, as *Memórias do cárcere*. (CHAVES, 1988, p. 56, grifo do autor).

Dentre os romances que, assim como *Memórias do Cárcere*, não foram escritos na década de 1930, mas fazem da revisão histórica desta um de seus temas centrais estão *O Tempo e o Vento* e *Os Subterrâneos da Liberdade*. Este último examina o período histórico da década de 1930 pela voz dos dominados, a realidade cruel invade o cenário como forma de protesto. Aquele apresenta uma crônica do Rio Grande, a sucessão interminável de combates e o testemunho da valentia. Mas a “epopeia do gaúcho” apresentada por Veríssimo não é unilateral; apresenta também a barbárie e a destruição decorrente de suas guerras e revoluções. Assim, *O Tempo e o Vento* é histórico e crítico, porque permite enxergar a História não como uma “linha vertical” e sim com seu jogo de contrastes.

Aqui, Chaves menciona que essa imagem heroica do gaúcho como “o macho guerreiro, destemido da luta contra o inimigo ou as forças da natureza, que percorre a imensidão do campo inseparável de seu cavalo” (1988, p. 57) não existe desde sempre. No período da era colonial, chamado de “guasca” ou “gaudério”, era visto como aquele que abandonava as tropas e tornava-se um contrabandista fora-da-lei. Só no final do século XVIII é que passa a ser chamado de gaúcho, mas com a mesma carga pejorativa. É a partir da metade do século XIX que o termo “gaúcho” é utilizado para dar nome ao peão e ao guerreiro, aquele que vive em estâncias com tarefas pastoris, mas pode tornar-se militar conforme a necessidade. Assim o autor comenta:

Dá-se entretanto um processo dialético. À medida que foi desfigurado e distanciado das origens, o *gaúcho* também foi nobilitado. Nobilitou-o esta perspectiva senhorial dos grandes proprietários rurais a quem interessava diretamente estabelecer a identidade entre o peão e o soldado, atribuindo-lhe uma aura heróica. Nobilitou-o, logo adiante, a palavra dos historiadores, fazendo-o protagonista duma epopeia brasílica que vai das Guerras Platinas à Campanha do Paraguai, passando pela Revolução Farroupilha de 1835. (CHAVES, 1988, p. 58).

O processo de construção do gaúcho é, portanto, ideológico. Assim é que, após a independência política, o nacionalismo corrente na literatura incorpora respectivamente o índio, o sertanejo e o garimpeiro, e o gaúcho. Este último é introduzido por José de Alencar em 1870 com a publicação de *O Gaúcho*, que recebe toda a ornamentação da estética romântica. Daí em diante passa a fazer parte do campo literário; o mesmo ocorre mais adiante em Simões Lopes Neto (*Contos Gauchescos*), Érico Veríssimo (*O Tempo e o Vento*), dentre tantos outros que, cada qual à sua maneira, utiliza o gaúcho como “representação imaginária de um mundo em crise que deixou de ser objeto da idealização romântica” (CHAVES, 1988, p. 63).

Chaves revela, portanto, em sua obra, que do Romantismo até a publicação de *O Tempo e o Vento*, a literatura assume a consciência política da sociedade. Daí sua afirmação de que “História e Literatura reuniram-se no mesmo processo de sondagem e revelação da realidade brasileira” (CHAVES, 1988, p. 26).

2.2.2 José Antônio Pereira Ribeiro e seu panorama do Romance Histórico brasileiro

Outro pesquisador que se volta para as relações entre literatura e história no Brasil, mais especificamente para o “gênero romance histórico”, é José Antônio Pereira Ribeiro. É o que se comprova com a leitura do ensaio *O Romance Histórico na Literatura Brasileira*, no qual traça um panorama do romance histórico brasileiro desde Azambuja Suzano, primeiro romancista histórico, até escritores modernos como Haroldo Prestes Miramontes e Hilda Cesar Marcondes da Silva.

Ribeiro, assim como Flávio Loureiro Chaves, vincula o início do romance histórico ao romantismo, e explica que este se sustenta sobre duas bases de extrema importância: o medievalismo e o nacionalismo. O primeiro é compartilhado entre todos os povos europeus; o segundo é singular a cada povo e eleva ao mais alto grau suas tradições, lendas, temas históricos, patriotismo. Assim é que Walter Scott revive em seu romance histórico temas patrióticos da Idade Média e da Irlanda.

No Brasil, não houve Idade Média nem senhores feudais para que os literatos românticos pudessem rememorar. Isso se soma ao fato de que a chegada do romantismo ao Brasil culmina com sua independência política tornando-se, portanto, “missão” dos poetas e escritores produzirem uma literatura nacional, desvinculada da metrópole. Instigados por essa busca do nacionalismo, os escritores do romantismo brasileiro introduziram o indianismo em oposição ao lusitanismo com o objetivo de apreender o que os levaria ao “genuinamente brasileiro”, ao “especificamente nacional”. Esse anseio impulsiona também os escritores do romance histórico e atribui a tal gênero traços peculiares: “Este mesmo sentido “nativista” ou “nacionalista” que deu forma ao indianismo impeliria, certamente, os nossos escritores para outro campo, também tentador e vasto, qual seja o campo do Romance Histórico” (RIBEIRO, 1976, p. 11-12). Daí se origina *Gonzaga ou a Conjuração de Tiradentes* (1848), de Teixeira e Souza, *As Minas de Prata* (1865, 1º vol.) e *A Guerra dos Mascates* (1871, 1º vol.), de José de Alencar, *Padre Belchior de Pontes* (1876, 1º vol.), de Júlio Ribeiro, dentre vários outros que Ribeiro vai listando ao longo do texto. Após situar as origens do Romance Histórico, Ribeiro caracteriza o gênero explicando que:

[...] o romancista histórico é aquele que sendo um doublé de historiador e literato, toma, por tema de seu livro, um trecho da história de sua pátria, reapresentando os fatos, não com a monotonia dos textos frios, como acontece com os livros didáticos, cheios de nomes e datas, mas ao reapresentar o fato histórico, coloca pitadas de sonho, condimentos de fantasias, traz um pouco de ficção para juntá-la com a realidade fria dos fatos, narrando uma anedota picante com um detalhe pitoresco, dando assim uma nova coloração e sabor ao fato histórico insípido e didático, mas faz isto, sem contudo fugir da verdade histórica. Como literato que é, ele enfeita com palavras bonitas a imagem frígida da história. E ele próprio ainda supre as falhas documentais, com o produto de sua fantasia, reconstruindo os fatos, na falta de documentação idônea, da forma “como eles teriam realmente se passado”, ou como eles teriam realmente ocorrido. (RIBEIRO, 1976, p. 20-21)

Para o autor, portanto, o Romance Histórico apresenta dois elementos: “um fato histórico real”, e a “ficção”, que reveste os fatos com uma roupagem nova e reapresenta-os de forma “amena e picaresca”: “O romancista histórico, na verdade, enfeita o passado, sem contudo negá-lo, pois a verdade histórica deve ser sempre sua bússola e a sua diretriz” (RIBEIRO, 1976, p. 21). É um gênero literário recente e tem como fundador Walter Scott, considerado também aqui o pai do romance histórico e quem lhe deu popularidade. Suas origens, assim como posteriormente no Brasil, devem-se ao patriotismo, ao nacionalismo, que estimularam os escritores a exaltar seu quadro histórico e seus heróis.

Voltando-se para a fase inicial do Romance Histórico brasileiro, Ribeiro aponta, apoiando-se em Antonio Candido, o livro *Um Roubo na Pavuna* (1843), de Azambuja Suzano, como o primeiro romance histórico brasileiro, seguido por *Gonzaga ou a Conjuração de Tiradentes*, já mencionado, e se acentua com *O Guarani* (1857) e *As Minas de Prata*, de José de Alencar, que se misturam ao indianismo. Mas Ribeiro destaca com bastante ênfase *Jeronymo Corte-Real* (1840), de Pereira da Silva, que, mesmo antecedendo *Um Roubo na Pavuna*, não é considerado o primeiro Romance Histórico brasileiro porque a ação se passa em Portugal e seus protagonistas são portugueses.

Ribeiro cita alguns Romances Históricos que, segundo ele, foram quase relegados ao esquecimento: *Os Farrapos* (1878), de Oliveira Bello, que descreve a Guerra Farroupilha e traça, segundo o autor, a bravura e a grandeza histórica do gaúcho; *Pindorama* (1900) e *O Sargento Pedro* (1910), ambos de Xavier Marques, o primeiro versa sobre a época do descobrimento do Brasil e o segundo conta as tradições da Independência e os fatos históricos ocorridos na Ilha de Itaparica a

partir de fevereiro de 1822. Aparece ainda *A Tecedeira de Nhanduti* (1928), sobre a Guerra do Paraguai, de Gastão Penalva, *Vida e Morte de Natividade Saldanha* (1932), sobre José de Natividade Saldanha, de Argeu Guimarães, e *A Setembrada* (1933), sobre a revolução liberal do Maranhão, de Dunshee de Abranches.

Quanto à época em que o Romance Histórico aparece com maior intensidade, a saber: no Romantismo, Ribeiro destaca como representante maior em sua fase inicial José de Alencar. *As Minas de Prata*, diz sustentado pelos apontamentos de Dino Fausto Fontana, é o “primeiro romance verdadeiramente histórico de nossa literatura” (RIBEIRO, 1976, p. 65), não pela ordem cronológica, mas pela importância de tal obra. De Alencar também menciona *A Guerra dos Mascates*.

Na lista de Ribeiro aparece ainda *Manuel de Moraes* (1866), de Pereira da Silva, *Padre Belchior de Pontes* (1867-1868), de Júlio Ribeiro, *O Cabeleira* (1876), *O Matuto* (1878) e *Lourenço* (1878), de Franklin Távora, sendo o primeiro dos três considerado Romance Histórico apenas por alguns críticos. Para Ribeiro, *O Cabeleira*, assim como *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha e *Retirada da Laguna* (1872), de Visconde de Taunay, não tem “assunto que se preste ao romance histórico” (RIBEIRO, 1976, p. 80), mas à crônica histórica, porque narram a “verdade crua dos fatos” (RIBEIRO, 1976, p. 80), sem qualquer distorção, sem adição da ficção.

Ribeiro destaca que, da publicação de *O Matuto* e *Lourenço*, até *A Marquesa de Santos* (1925), de Paulo Setúbal e *A Balaiada* (1927), de Viriato Corrêa, há uma paralisação do Romance Histórico, destacando-se desse período apenas *O Encilhamento* (1894), de Taunay, ora considerado Romance Histórico, ora romance social pelos críticos. A partir de 1925, no entanto, segundo Ribeiro, várias produções marcam a literatura brasileira. Aparecem as obras de Paulo Setúbal, Viriato Corrêa e Francisco de Assis Cintra. Do primeiro, bastante comentado por Ribeiro, é destacado *A Marquesa de Santos* (1925), sua estréia como romancista histórico, *O príncipe de Nassau* (1926), *As Maluquices do Imperador* (1927), que tratam respectivamente da vida e história de D. Domitila de Castro e Mello, amada do Imperador; da figura do Conde Maurício de Nassau; e dos amores do Imperador D. Pedro I.

Contemporâneo de Paulo Setúbal aparece Viriato Corrêa com *A Balaiada*, mencionado anteriormente, e Francisco de Assis Cintra com *Os Escândalos de*

Carlota Joaquina (1934), assunto este que motiva outro romance posterior: *Carlota Joaquina – A Rainha Devassa* (1968), de João Felício dos Santos, que produziu também *João Abade* (1958), Romance Histórico que narra a luta dos jagunços de Antônio Conselheiro contra as tropas do governo e *Major Calabar* (1960). Surge ainda Alberto Rangel com *D. Pedro e a Marquesa de Santos* (1916), fonte da qual Setúbal se nutre para escrever *A Marquesa de Santos*.

Ainda contemporâneo de Setúbal, Ribeiro menciona *O Rei Cavaleiro* (1933), de Pedro Calmon, e *A Marquesa de Santos* (1938), de Carlos Maul, *O Tesouro de Cavendish* (1928), de Alfredo Ellias Júnior (em parceria com Menotti Del Picchia), *O Tigre Ruivo* (1934), *Amador Bueno – O Rei de São Paulo* (s/d) e *Jaraguá* (1935), todos de Alfredo Ellias Júnior, *Santa Catarina, O Falcão, Episódios Heróicos* e *George Marcial*, de Virgílio Várzea, e por fim *Santa Cruz dos Enforcados* (1937), de Nuto Sant’Anna.

Para encerrar seu livro, Ribeiro cita alguns Romances Históricos posteriores a Paulo Setúbal. Dentre eles estão *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo, *Fome em Canaã*, *Sinhá Brava*, *A Vida em Flor de Dona Beja*, *Gongo-Soco*, *Chica da Silva*, *Chico-Rei*, de Agripa Vasconcelos, *O Medalhão de Ouro*, de Haroldo Prestes Miramontes e *Cruzeiro dos Cataguazes*, de Hilda Cesar Marcondes da Silva

2.2.3 Outros Romances Históricos brasileiros

Em síntese, no cenário brasileiro, o surgimento do Romance Histórico vincula-se, em termos de historiografia, ao Romantismo, e, assim como em todo contexto latino-americano, Scott é a fonte na qual nossos escritores se nutrem para a construção de suas obras. Inicialmente, como em Alencar, por exemplo, as obras ganham um teor nacionalista, preocupadas que estão com o projeto romântico de construir uma identidade nacional. Na primeira metade do século XX, o aspecto documental do romance regionalista influenciou os romances em geral, dando-lhes um aprofundamento na construção psicológica das personagens. Mas só a partir da segunda metade do século XX, o Romance Histórico recebe aspectos diversificados.

De tais obras, enfatizaremos algumas que compuseram o rol de leituras no percurso desta pesquisa, já que nos chamaram a atenção por voltarem-se para a escrita da história nacional. Trata-se de romances brasileiros escritos a partir da

década de 1970 e que apresentam nosso cenário, seja os que se aproximam aos moldes do romance histórico tradicional, ou aos padrões de suas mais variadas manifestações. Deles destacamos: *Galvez, Imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1980), *Lealdade* (1997), *Desordem* (2001) e *Revolta* (2005), todos de Márcio Gonçalves Bentes de Souza; *Agosto* (1990) e *O Selvagem da Ópera* (1994), de Rubem Fonseca; *Antes que o Teto Desabe* (1981) e *Os dias do Demônio* (1995), de Roberto Gomes; *Os Varões Assinalados* (1985), de Tabajara Ruas; *Videiras de Cristal* (1990), *Perversas Famílias* (Um castelo no pampa vol.1) (1992), *Pedra da Memória* (Um castelo no pampa vol.2) (1993), *Os Senhores do Século* (Um castelo no pampa vol.3) (1994), *O Pintor de Retratos* (2001), *A Margem Imóvel do Rio* (2003) e *Música Perdida* (2006), de Luiz Antonio de Assis Brasil; *Boca do Inferno* (1989), *Desmundo* (1996) e *Dias e Dias* (2002), de Ana Miranda. Vejamos brevemente cada um deles.

Iniciemos o percurso com Luiz Antonio de Assis Brasil. *Videiras de Cristal*, livro publicado em 1990, recria um episódio da formação do Rio Grande do Sul durante o reinado de D. Pedro II. Um grupo de imigrantes alemães, liderado por Jacobina Maurer, que se apresentava como a encarnação feminina de Cristo, se junta para defender sua fé, única coisa que lhes restava perante o descaso das autoridades brasileiras. Seguidores fanáticos das promessas de um paraíso celeste pregado por Jacobina, a “mãe de todos”, e totalmente às margens de qualquer sistema, os muckers, assim chamados pelos demais cidadãos e cujo significado em alemão quer dizer “santos fingidos”, como aparece no próprio livro, começam a ser perseguidos, o que ocasiona uma verdadeira guerra civil. O agravamento da situação com diversos incêndios e mortes faz com que o Exército Imperial interfira na revolta. O resultado foi o massacre dos muckers em 1874 pela Guarda Nacional.

Destaquemos, antes de ater-nos aos detalhes, que em nota explicativa o autor afirma não pretender produzir um romance histórico: “Nunca me passou pela cabeça escrever um romance histórico, muito menos uma “história romanceada” (ASSIS BRASIL, 2010, p. 491). Esse posicionamento deve-se, talvez, a uma associação de seu romance aos parâmetros de Scott. Mas, embora negue tal pretensão, cita, logo na sequência, uma série de documentos históricos acerca da revolta dos muckers consultados por ele no percurso da escrita. O fato é que, se comparada a outras obras, como *Um Castelo no Pampa*, por exemplo, cujos traços

podem ser analisados pelo viés da metaficção historiográfica, *Videiras de Cristal* parece-nos bastante alinhada à perspectiva lukacsiana.

O romance está em sintonia com a história, baseia-se em fatos reais que podem ser comprovados pela historiografia, a historicidade é determinante para o enredo. Temos, portanto, veracidade em seu “miolo substancial”. Além disso, narra um evento que age diretamente sobre a história oficial e afeta a sociedade; é uma luta coletiva. O cenário em torno do qual giram os acontecimentos é apontado com precisão: o Morro do Ferrabrás, em São Leopoldo, atual município de Sapiranga/RS. A época é delimitada: um passado distante, entre 1872 e 1874, durante o reinado de D. Pedro II e o processo de industrialização. Outro fator que se aproxima dos padrões do romance histórico tradicional é a sequência cronológica dos fatos e a ordem natural dos acontecimentos. Quanto às personagens, embora haja a inserção ficcional de algumas delas, como Jacó-Mula, por exemplo, e de tramas que as envolvem, muitas delas configuram pessoas que realmente existiram, como é o caso de Jacobina Mentz Maurer, líder dos devotos, seu marido João Jorge Maurer, o coronel Genuíno Sampaio, herói da guerra do Paraguai e morto na batalha contra os Muckers, o capitão San Tiago Dantas, dentre outros. Mas a atenção de Assis Brasil com a fidelidade histórica, não o faz descuidar da criação. Seu texto é uma mescla da história com a ficção. Literatura e história caminham juntas sem perder suas respectivas funções.

Em alguns momentos, no entanto, *Videiras de Cristal* afasta-se da prescrição de Lukács. Sua narrativa apresenta recursos múltiplos: ora se apresenta na 1ª pessoa, ora na 3ª pessoa do singular, ora a voz de personagens secundárias é costurada pela voz do narrador. Também aparecem relatos militares, notícias de jornal e cartas. Grande parte do texto é construída pelas cartas que o jovem psiquiatra alemão chamado Christian Fischer escreve ao tio contando o que vai aprendendo no novo ambiente e expondo as razões da revolta, entendida apenas por ele. Sua narração por meio das cartas é separada graficamente por linhas pontilhadas. Essa multiplicação de foco narrativo confere ao enredo diferentes ângulos e uma multiplicidade de pontos de vista. Mas a narrativa, filtrada pelo olhar das personagens secundárias, isenta o narrador de emitir avaliações e garante-lhe imparcialidade. Um exemplo é a apresentação de Jacobina, feita pelas opiniões e ações das personagens, especialmente de seus seguidores. Se alguns pensadores,

incluindo os críticos marxistas, defendem que o discurso literário é ideológico, em *Videiras de Cristal* nenhuma das ideologias se torna absoluta, visto que a multiplicidade de vozes e, portanto, de ideologias, provoca no texto a saturação ideológica.

Outro traço de *Videiras de Cristal* é a percepção reflexiva da realidade. Assis Brasil apresenta uma visão crítica e desmistificadora do passado, ele examina a ordem vigente, expõe as falhas do processo imigratório gaúcho, relativiza a intriga e questiona, por meio do olhar das personagens, as leituras tradicionais da história. Mas sua crítica não apresenta solução, pois sua função não é explicar ou dar respostas prontas, e sim questionar e problematizar aquilo que se mostra como certo e estabelecido. O autor traça um perfil do final do império, as discussões de liberais e conservadores, descreve as colônias alemãs com o enriquecimento rápido de um lado e o grande número de marginalizados de outro, expõe problemas como a brutalidade, a injustiça, a miséria, o fanatismo, o isolamento cultural, o choque de interesses, a incompreensão, o individualismo, a mesquinhez, o descaso com os imigrantes alemães, a falta de escola e assistência médica, a ingenuidade.

Na visão de Assis Brasil, o fanatismo, a alienação, a loucura por Jacobina surge em meio ao desespero do abandono, à falta de recursos e esperança, à morte dos doentes por falta de assistência, à falência social. A loucura é consequência de um sistema falido. A *Mutter* aponta para um mundo novo, o sonho é um refúgio. Com sua proposta socialista, Jacobina representa um papel ideológico, social e político. Antes se serem fanáticos, os muckers eram vítimas do egoísmo, da opressão, da intolerância, do abuso das autoridades. Jorge Maurer cuidando do corpo na função que exercia de curandeiro (*Wunderdoktor*), e Jacobina zelando da alma, já que a igreja, católica ou luterana, não respondia às necessidades espirituais e materiais daquela gente, exerceram liderança fácil diante da vulnerabilidade daquele povo.

Enfim, os recursos utilizados por Assis Brasil em *Videiras de Cristal* promovem a reatualização de episódios históricos, permitem o reconhecimento da nossa História e a análise direta dos fatos. Tal obra pode, certamente, compor o rol de romances históricos brasileiros.

Diferente de *Videiras de Cristal*, a relação com a História nos três romances que compõem *Um Castelo no Pampa – Perversas Famílias, Pedra da Memória* e *Os*

Senhores do Século – se processa de maneira diversa. A articulação com a História não se faz de forma tradicional. Ao contrário, contrapõe a versão oficial. A historicidade, como apontado anteriormente, é vista pelo viés da metaficção historiográfica. Assis Brasil não cataloga com exatidão os acontecimentos históricos; os conflitos revolucionários que marcaram a História do Rio Grande do Sul aparecem intermediados por um discurso paródico que dialoga de forma irônica com os registros historiográficos.

Um Castelo no Pampa apresenta um novo ângulo da história rio-grandense, não perde o vínculo com a realidade, mas atinge, pelo imaginário, a contradição da história. Recria os fatos a partir de sua desconstrução. Enquanto Érico Veríssimo em *O Tempo e o Vento* constrói a História do Rio Grande do Sul de forma épica, aqui ocorre sua desmistificação, a exposição da mesquinhez e da avareza dos homens que a compuseram. Seu autor desfaz qualquer interpretação de bravura, revela a falsidade e a eventualidade. Enfim, faz uma releitura crítica que ultrapassa a fronteira do histórico.

O cenário, em grande parte do enredo, mantém-se no Rio Grande do Sul, mas aparece também Rio de Janeiro, Buenos Aires, Lisboa, Londres, Viena. O tempo abrange desde a época da Monarquia, com a escravatura e os movimentos abolicionistas, dos quais Olímpio (um dos personagens centrais do livro) era um dos líderes, à ditadura Getulista. Dentre os acontecimentos narrados do primeiro ao terceiro livro estão os conflitos revolucionários ocorridos no Rio Grande do Sul do século XIX até 1964: reflete sobre a abolição da escravatura, a queda da Monarquia, a proclamação da República, a Revolução de 1923 e o tratado de paz entre as forças que apoiavam Borges e seus opositores, os governos positivistas no Estado gaúcho e a relação com o governo central, o Golpe Militar de 1964, dentre vários outros.

O eixo narrativo gira em torno de uma abastada família do Rio Grande do Sul e acompanha sua trajetória durante noventa anos (1870 – 1964) e com ela a história da região. O enredo abrange quatro gerações da família de Olímpio, personagem este que sonha com progresso e evolução, mas não consegue se desvencilhar da imagem do colonizador como modelo. As épocas se intercalam, não há linearidade, a cronologia é embaralhada. Dentre as personagens principais estão: João Feliciano e D. Plácida, de onde se origina o Dr. Olímpio e Arquelau. Após a morte de João

Feliciano, D. Plácida tem um filho bastardo com o professor Félix, ao qual dá o nome de Astor. Arquelau casa-se com Beatriz, Olímpio une-se à Condessa Chartotte e juntos têm três filhos: Proteu, Aquiles e Selene, que também tem um filho bastardo chamado Páris.

Nos nomes das personagens, na maioria mitológicos, está uma das maiores contradições da obra. Ao se inspirar na antiguidade clássica para dar nome às personagens, o autor cria a expectativa de uma narrativa épica para a história do Rio Grande do Sul, mas esses nomes têm objetivos diferentes: ridicularizar as histórias dos registros. Dos nomes mitológicos esperam-se atitudes heróicas, mas ocorre o contrário. As personagens, com suas peculiaridades problemáticas, possuem as mesmas angústias e conflitos de todo ser humano. Um exemplo é Dr. Olímpio, representante de uma família oligárquica que assume valores republicanos, e conserva hábitos aristocráticos. É defensor da República, adepto da abolição, agente de “inovações políticas, sociais e de produção, mas constrói um castelo no pampa (obra que carrega uma simbologia opressora, medieval e europeia), em um ambiente que busca a liberdade, e ainda coloca dentro dele uma condessa europeia. Há um conflito entre ideias liberais e tradição palaciana.

A essas personagens, Assis Brasil mistura personalidades políticas do Rio Grande do Sul. Entram em cena Silveira Martins, Borges de Medeiros, Júlio de Castilho, Getúlio Vargas, Joaquim Francisco de Assis Brasil (dono do Castelo de Pedras Altas com o qual se identifica o Dr. Olímpio) e outras personalidades. Entre este último e Olímpio, os traços em comum são: ambos são advogado, diplomata, ministro, liberal, chefe do movimento federalista, construtor do Castelo de Pedras Altas. Mas as personagens ficcionais de *Um Castelo no Pampa* não são uma ilustração da História, elas estão situadas dentro de um tempo real e interpretam a existência de sujeitos concretos. Em síntese, compõem uma visão do mundo. Olímpio personifica certo modelo de político rio-grandense ou uma requintada aristocracia estancieira do Sul do Brasil. Pode ser, ainda, uma alegoria do colonizador europeu que implanta uma civilização no pampa e se impõe no tão almejado “novo mundo”.

Quanto à narrativa, sua estrutura se faz de forma fragmentada em múltiplas vozes. Há uma alternância de narradores e de foco narrativo em cada capítulo. Encontramos ao longo do livro monólogos e narrativas em 1ª e 3ª pessoas. A

narrativa em terceira pessoa, em muitos momentos, desestabiliza as certezas do leitor, torna-se, portanto, um “narrador não confiável”. Para Ricoeur, o narrador não digno de confiança é mais recomendável, pois quanto mais suspeito o narrador, mais o romance exercerá sua função crítica da moral convencional. Essa função também se enquadra na metaficção historiográfica. Também na narração em 1ª pessoa, como, por exemplo, as narrações feitas por Páris, Selene, Proteu, Astor que contam suas próprias histórias, a consciência crítica dos acontecimentos se faz bastante visível. Ainda no que se refere à narração, temos uma forte dose de ironia. Para efeito de ilustração, tomemos o narrador D. Plácida, um relator sarcástico que censura, julga a personagem sem piedade por desejos sexuais. As várias vozes trazem para o texto aspectos diferenciados da História.

Um Castelo no Pampa, portanto, aproxima-se em muito do que Linda Hutcheon denomina “metaficção historiográfica”. Os três volumes retomam a História, mas a enfocam por uma vertente crítica, não negam a existência do real, mas questionam seu sentido, põe em xeque a escrita da História; a “verdade histórica” passa a ser apreendida como possibilidade. Assis Brasil constrói uma metaficção, reconstrói um outro passado a partir da História oficial, mas com um novo olhar, registra os acontecimentos metaforicamente. Ele se mostra descompromissado com o conhecimento objetivo do passado. Sua releitura crítica ultrapassa a fronteira do histórico. Conforme avalia Tabajara Ruas:

Romance de perversidade, e narrado com um maldoso sorriso imperceptível, esparrama-se num universo de vícios, anomalias, segredos, culpas, paixões, impulsos – painel completo, assustador e transparente de nós mesmos, construído com doce persuasão. E mesmo assim terá o rechaço dos atingidos pela síndrome do ilustrado senhor do castelo e revelada por Astor. O tempo passa e continuamos submissos. Mas o livro de Luiz Antonio de Assis Brasil não é uma casa de bonecas. Não é uma fazenda Minesotta. É *Um Castelo no Pampa*. E nele somos introduzidos, não para ouvir baladas country de algum caipira letrado, mas para descobrir, com Páris, o mais assustador dos segredos: quem somos, de onde viemos. (RUAS, 1992, p. 5).

Com essas duas obras, *Videiras de Cristal* e *Um Castelo no Pampa*, concluímos que o romance histórico, com maior (1º caso) ou menor (2º caso) grau de fidelidade ao modelo lukacsiano, ainda vive. Muitas são as obras que ainda encenam o passado histórico. Mas precisamos considerar sempre as permanências

e rupturas dessa forma discursiva, porque, assim como o romance em geral, o romance histórico também se recria constantemente.

Um outro exemplo de recriação é *O Pintor de Retratos*, do mesmo autor, cuja narrativa retrata novas formas de abordar o passado histórico. Seu enredo apresenta uma linearidade cronológica. Dividido em quatro partes, o eixo narrativo gira em torno da vida de Sandro Lanari, um pintor de retratos cuja profissão é adquirida hereditariamente. A primeira parte da obra conta a origem de Sandro e sua introdução no universo da pintura. É aqui que conhece o fotógrafo francês Félix Nadar e, após ver em uma vitrine o retrato da famosa atriz Sarah Bernhardt, o procura para também ser retratado. Mas o resultado é perturbador, Lanari não se reconhece naquela imagem. Em crise, Lanari muda-se para o Brasil a fim de livrar-se do fantasma de Nadar e suas fotografias.

Na segunda parte, já em Porto Alegre, assusta-se com o cenário, porém acaba se moldando ao local. Torna-se celebridade ao pintar um retrato do Bispo da cidade e é convidado a morar com um advogado influente, cuja filha lhe lembra Sarah Bernhardt, mulher fotografada por Nadar e que o impressionara muito em Paris. Envolve-se com a moça e foge quando o pai descobre o envolvimento afetivo dos dois. Antes, porém, recebe uma solicitação para pintar um retrato do então Presidente do Estado Júlio de Castilho.

Morando agora em Rio Pardo (3ª parte de obra), recebe um convite para pintar um coronel defunto. Este, fica sabendo depois, não simpatizava com retratos, pois as pessoas lhe pareciam mortas. Outros pedidos se sucederam e na trajetória de estância em estância acaba conhecendo o Estado e toma conhecimento de uma possível revolução. Três anos depois irrompe a tal revolução, a de 1893, conhecida historicamente por Federalista ou Revolução da degola. Em uma de suas andanças, é encontrado pela Quinta Unidade Legislativa e, ao saberem de suas habilidades com a pintura, levam-no ao marechal Praxedes. Este o torna fotógrafo oficial da tropa. Assim, Sandro abandona a pintura e passa a ser remunerado pelas fotografias dos oficiais em combate. Torna-se um fotógrafo de sucesso ao retratar o momento em que um homem é degolado. Essa foto, chamada por ele de “A foto do destino”, torna-se seu triunfo. Com a desculpa de falta de materiais para fotografar, Sandro pede a Praxedes que o deixe ir embora.

Um ano após a Revolução, Lanari monta seu próprio estúdio e, aconselhado pela dona da pensão, volta para Porto Alegre, onde assume de vez seu ofício de fotógrafo e casa-se com Violeta, a filha do advogado. Em outubro de 1899 é convidado para fotografar a exposição da passagem do século da qual resulta um livro comemorativo com a presença de novo Presidente do Estado Borges de Medeiros. Com a morte do pai, Sandro retorna à Europa, mas, antes de chegar à Itália, visita Nadar para um “ajuste de contas”. No encontro, pede para ser novamente fotografado e mostra-lhe a “Foto do Destino”, não considerada arte por Nadar, mas um ato de barbárie. Furioso, Sandro parte de trem para a Itália. No caminho, toma sua Foto do Destino e decide ampliá-la quando retornar a Porto Alegre. Já o seu retrato tirado por Nadar, rasga-o e o joga pela janela, livrando-se definitivamente de seus fantasmas.

Uma leitura de *O Pintor de Retratos*, mesmo que superficial, aponta para o predomínio da narrativa ficcional. No entanto, a história está presente em todo o enredo, a narrativa apoia-se em fatos reais: ilustra a segunda metade do século XIX e virada para o XX, incluindo a Revolução Federalista. As andanças de Lanari pelos campos de batalha ilustram toda a violência de um conflito sangrento conhecido pela lei da degola. Também esboça um momento de transição fundamental para a história cultural: o surgimento da fotografia, sua difusão e impacto sobre a vida das pessoas, especialmente dos pintores de retrato, aniquilados pelo recurso tecnológico. Enfim, retrata uma época de consideráveis transformações científicas, filosóficas, históricas e literárias, a passagem da pintura para a fotografia, a mudança de civilização, a substituição do homem (pintor) pela máquina (fotografia).

Há em *O Pintor de Retratos* um entrelaçamento entre História e Literatura, um entrecruzamento do real com o ficcional. Acontecimentos da historiografia do Rio Grande do Sul são incorporados à obra; personagens históricos se misturam aos ficcionais, há um mascaramento de fronteiras. Literatura e História são construídas lado a lado a tal ponto de a necessidade de comprovação dos acontecimentos perderem sua importância.

A trajetória de Lanari, personagem ficcional, faz contraponto com a vida de Nadar, de comprovada existência histórica. As informações e ideias do fotógrafo francês são resultados de pesquisas. Uma fonte de Assis Brasil foi um livro do próprio Nadar que conta suas experiências profissionais, livro este nunca editado no

Brasil. Sandro Lanari é personagem ficcional, mas constitui-se como fusão de muitos fotógrafos cuja função anterior também fora a de pintor de retratos.

O confronto entre pintura e fotografia pode ser apreendido como metáfora da transformação da sociedade agrária gaúcha para o modelo industrial e do confronto da civilização europeia – avanços tecnológicos – e o Sul do Brasil – barbárie representada pela Revolução. O rito de passagem da pintura para a fotografia também é o rito de passagem das estâncias para as indústrias e comércios.

Ainda podemos encontrar nesse paralelo entre pintura e fotografia uma metáfora das relações entre Literatura e História. Assim como a pintura e fotografia andam juntas e se influenciam, também a Literatura e a História interferem uma na outra. A pintura lembra a Literatura por sua impressão artística dos fatos, a fotografia lembra a História e sua pretensão ao real. Mas ambas captam apenas um fragmento da realidade. Os retratos de Lanari mostram que nenhuma representação, artística ou tecnológica, dá conta de traduzir as contradições do universo que experiência. O *Pintor de Retratos* põe em discussão as diferentes formas de representar a realidade: pictórica, fotográfica, histórica, literária.

Assim, vemos que a obra de Assis Brasil rememora o episódio histórico, mas não renuncia seu próprio tempo, está inserida nas múltiplas possibilidades de contar a História. Não está, portanto, moldada pelos parâmetros do romance histórico tradicional, mas tem na História o seu suporte. Ela cria personagens imaginários numa atmosfera histórica, e desenha por uma ação de fantasia os caracteres da época, um dos modos apontados por Antônio Feliciano de Castilho em *Telas Literárias* de tornar o romance histórico “proveitoso”.

Outro livro de Assis Brasil em que há a apropriação do universo histórico, mas este não domina a cena, é *A Margem Imóvel do Rio*. Nele, recebem maior atenção os dramas humanos. O que move a narrativa é a trajetória pessoal das personagens, os fatos históricos aparecem implícitos e tornam-se um pretexto para emissão de juízo. O narrador não é um ser preso no presente que olha para um passado distante; ele captura no presente os traços condizentes com o tempo narrado. A literatura também aqui não é um reflexo da história, mas uma discussão desta contraditória relação.

O eixo narrativo gira em torno de uma possível promessa feita pelo Imperador D. Pedro II a um estancieiro em uma de suas visitas ao Rio Grande do Sul.

Francisco da Silva, o tal fazendeiro, envia uma petição exigindo o cumprimento da promessa de torná-lo “Barão da Serra Grande”. Fica a cargo do cronista da corte imperial comprovar a veracidade do acontecimento. Este, que se auto-intitula historiador, passa então a procurar lembranças, registros, documentos que ratifiquem a promessa. Nada encontrando, vai do Rio de Janeiro para o interior do Rio Grande à procura de resquícios. No percurso, vários Franciscos da Silva são encontrados, e todos com histórias coerentes sobre a visita do Imperador. Sua missão passa a ser descobrir de qual deles parte a petição.

Na busca pelo tal Francisco da Silva, o protagonista dá-nos a conhecer muitos dos ambientes, paisagens, casas senhoriais e grandes propriedades do Rio Grande do Sul; ele se aproxima dos costumes e hábitos do Pampa gaúcho. Também revela as diferenças geográficas e culturais entre o centro e o Sul do Brasil no final do século XIX.

A narrativa remete ao Brasil no final do Segundo Império e início da República. É a geografia e a música que situam o romance. O texto inicia-se com a descrição do Imperador D. Pedro II a partir de informações humorísticas de jornais: “Os jornais humorísticos do século XIX informam que Sua Majestade o Sr. D. Pedro II, Imperador e Defensor Perpétuo do Brasil, protetor das Ciências e das Artes, também chamado pelo vulgo de Pedro Banana, tinha o curioso hábito de repetir “já sei, já sei”” (BRASIL, 2006, 11). Ao buscar informações em jornais humorísticos do século XIX, Assis Brasil traz para a ficção o modo como o discurso histórico retratava o Imperador do Brasil, suas descrições mantêm intertextualidade com a personagem histórica. Temos ainda um narrador que emite juízos de valor sobre a personagem: “D. Pedro II não foi amado nem temido: foi uma necessidade romântica” (p. 11).

Em *A Margem Imóvel do Rio* também temos a mistura de personagens ficcionais e pessoas reais. Se tomarmos as definições de Terence Parsons abordadas por Mignolo em “Lógica das diferenças e Política das Semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa” (1993, p. 125-126), temos nesse romance entidades nativas (aquelas personagens cuja existência é conhecida apenas nos romances) e entidades imigrantes (as que mudam do mundo que conhecemos para um mundo ficcional). O historiador de *A Margem Imóvel do Rio*, protagonista da obra, é uma entidade nativa, não há conhecimento de sua existência

antes da leitura do livro. Já D. Pedro II é uma entidade que migra do mundo real para o ficcional; torna-se, portanto, ao mesmo tempo, personagem de ficção e pessoa histórica. A presença de pessoas históricas no mesmo cenário que personagens ficcionais concede à ficção um efeito de realidade.

O protagonista de *A Margem Imóvel do Rio* alegoriza a impossibilidade de narrar uma história por inteiro. No início do livro ele acredita que a permanência das coisas é possível pelo seu registro verbal, por isso tem sempre em mãos um caderno de anotações. Mas quando recorre a este para buscar informações já esquecidas, percebe as falhas de sua “agenda histórica”. A ação de retornar ao mesmo lugar do passado para lembrar e descobrir um episódio mostra a incompletude da história e sua impossibilidade de reconstrução única, porque ela nos chega incompleta. O protagonista retorna a um lugar visitado há 21 anos no mesmo navio, no mesmo camarote, mas não consegue reviver o episódio nos detalhes nem preencher suas lacunas, mesmo sendo ele uma testemunha do passado. Não há totalidade na História de *A Margem Imóvel do Rio*; ela aparece fragmentada, incompleta, inconstante. Só no final da trajetória, o protagonista historiador percebe que a permanência não está na História, mas no que sobrevive a ela.

A Margem imóvel do Rio lembra ainda que a reconstrução da história também se faz com o auxílio da memória; e como esta é seletiva, a verdade é relativizada. Assis Brasil desfaz o mito de “verdade histórica”. O modo como o autor reelabora o passado em sua obra concebe o ser humano como agente do processo histórico, este reconstruirá a história de acordo com suas expectativas e de forma fragmentada. O apagamento do registro histórico pelo protagonista no final do livro comprova essa ideia.

O livro *A Margem Imóvel do Rio* pode ser denominado como “novo romance histórico”, porque o fato histórico é utilizado para contradizer a versão oficial da História, aponta para a impossibilidade de se chegar a um conhecimento concreto, “verdadeiro”, total do passado, problematiza as certezas históricas. Assis Brasil manipula os acontecimentos históricos e os transforma em matéria ficcional. Há uma simbiose da Literatura com a História. Revela, enfim, que todo fato é passível de revisão.

Ainda, e por último, dos romances de Assis Brasil que tem no passado sua base ficcional, *Música Perdida* narra a trajetória de Joaquim José de Mendanha, maestro mineiro, conhecido na historiografia pela composição do “hino Farroupilha”, transformado posteriormente no Hino rio-grandense. Também neste romance Assis Brasil altera o foco da História: o que esta nos dá a conhecer de Mendanha é a composição do hino. Em *Música Perdida*, tal acontecimento passa para segundo plano, além de se apresentar como fruto do acaso. Ganha destaque aqui a construção da cantata *Olhai, cidadãos do mundo*, sua obra prima.

Literatura, História e Música são os três eixos que sustentam o enredo. A estrutura narrativa oscila entre o passado e o presente do tempo ficcionalizado, traça os principais acontecimentos desde a juventude de Mendanha e nos faz acompanhá-lo no seu último dia. Os tempos, no entanto, se intercalam. As cinco partes do livro se iniciam com o transcorrer do dia 28 de agosto de 1885, dia de sua morte: cinco da tarde, seis e meia da tarde, oito da noite, nove da noite e onze da noite, seguidos por pequenos capítulos que acompanham a vida do músico.

Joaquim José de Mendanha, apresenta-nos o livro, é mulato, filho do mestre de lira de Itabira do Campo, Minas Gerais. Possui ouvido absoluto, capaz de identificar notas naturalmente. Ainda jovem vai estudar no Rio de Janeiro com o padre maestro José Maurício Nunes Garcia. Este o aconselha a “dosar” seu dom, pois, segundo ele, não havia no Brasil pessoas habilitadas para compreender sua vocação. Mas, escondido, Mendanha compõe sua cantata, obra que se perde quando seu compositor a envia para ser avaliada por Rossini, um erudito compositor italiano de ópera. No entanto, este morre sem tomar conhecimento da partitura, esquecida até que a casa de Rossini vai a leilão e uma das empregadas do novo proprietário a encontra. O envelope com a partitura retorna para o Brasil.

Mendanha, após a morte de Rossini, e sem nenhum retorno de sua cantata, acredita ter perdido sua obra prima, prova de seu dom musical. Mendanha une-se a Pilar, proximidade que acontece por suas habilidades de escrever partituras. Pilar acompanha-o até o Sul do país e compartilha com ele 40 anos de angústia pelas fracassadas tentativas de recuperar sua cantata. No Sul, alista-se como músico para defender os interesses da monarquia contra os farrapos, mas nesse período é capturado e obrigado a compor o Hino Farroupilha, hoje Hino rio-grandense. É só na velhice, pouco antes de sua morte, que Mendanha recupera sua obra. O tempo que

lhe resta é suficiente para preparar a execução da cantata, realizada finalmente pela primeira e última vez diante de seu corpo imóvel em uma homenagem fúnebre.

Dentre as entidades imigrantes de *Música Perdida* estão: Joaquim José de Mendanha, seu pai, Padre José Maurício Nunes Garcia, Marcos Portugal, Maestro Bandeira, André da Silva Gomes, dentre outros. Estão citados na obra alguns compositores como, por exemplo, Vivaldi, Basquini, Bach, Mozart, Fux, Rossini, Czerny, Gluck. Os espaços ficam entre Minas Gerais, onde Mendanha nasce e cresce, Rio de Janeiro, onde convive durante sua juventude com José Maurício Nunes Garcia e compõe sua cantata, e Rio Grande do Sul, onde passa a maior parte de sua vida.

Música Perdida exibe uma perspectiva parcial da história cultural do Rio Grande do Sul no século XIX e apresenta vários elementos cruciais para entender a complexidade da História, não apenas daquele estado, mas também de todo o Brasil. A repressão, por exemplo, que o padre maestro faz a Mendanha por sua cantata agregar elementos brasileiros à tradição clássica aponta para a forte influência de modelos externos, o despreço pela realidade brasileira, as deficiências e contradições do contexto artístico e cultural do País, um contexto que exalta o modelo europeu e reprime iniciativas originais.

Assim como em *O Pintor de Retratos*, em *Música Perdida* o sucesso dos protagonistas parece emergir dos problemas da guerra; ambos têm seus destinos determinados por guerras sulinas. Também em ambos, e acrescentando ainda *A Margem Imóvel do Rio*, temos o Sul apresentado pelo olhar daquele que o desvenda, seja do estrangeiro (*O Pintor de Retratos*), ou de outras regiões do país onde as diferenças se destacam (*Música perdida*, *A Margem Imóvel do Rio*).

Assis Brasil investiga os bastidores, recorre a figuras marcantes e esquecidas da vida cultural brasileira do século XIX e as ficcionaliza. Abre margem para a pluralidade de versões dos acontecimentos, incluindo nela os marginalizados, os ignorados pela historiografia. O discurso oficial perde seu caráter único, é descentralizado. Ficção e biografia se entrelaçam, suas fronteiras se dissolvem e se confundem, as ações e memória de personagens históricas são desmistificadas, dessacralizadas. Enfim, volta-se para momentos fundamentais do nosso passado, mas não medita sobre ações e pessoas reais, e sim ações e pessoas possíveis.

Também em Ana Miranda vivenciamos, por meio da linguagem, fatos do passado: época colonial em *Desmundo*, revolta da Balaiada em *Dias e Dias*, o governo de Antonio de Souza de Menezes em *Boca do Inferno*. A recorrente presença do registro histórico em suas obras nos permite uma “outra” história da História do Brasil pelo olhar diferenciado da ficção. Traz, ainda, em suas tramas a reapresentação de autores como Gregório de Matos, Padre Antônio Vieira e Gonçalves Dias.

Boca do Inferno, primeiro dos livros que observaremos, amplia a historiografia, porque faz-nos rever um determinado período da História. Nele, Ana Miranda revisita a história oficial, conta a trajetória de Gregório de Matos e, por conseguinte, a história da Bahia do século XVII, época condizente com o governo militar de Antonio de Souza de Menezes, conhecido como Braço de Prata. Mostra uma terra marcada pela corrupção e desmando de governo. O enredo tem início com o atentado e morte do alcaide-mor Francisco Teles de Menezes por motivos políticos, acontecimento que movimenta toda a trama e interliga personagens históricas e ficcionais. Dentre os envolvidos no atentado estão o primo de Gregório de Matos e o primo do Padre Antonio Vieira. Começa, então, uma perseguição do governador da Bahia, que age mais por motivos pessoais do que pela coroa, contra os envolvidos, seus parentes e amigos. A sociedade baiana é dividida em perseguidos e perseguidores. A trama se desenvolve em meio a um mundo turbulento cheio de conluio, ambição, falcaturia, corrupção, sexualidade, onde o poder se associa ao mal, lugar propício para as sátiras de Gregório de Matos, o Boca do Inferno.

Aqui, os dados históricos e documentais aparecem entrelaçados ao processo narrativo, construindo um panorama da época. Reconstrói a cidade de São Salvador do século XVII e a povoa com figuras importantes da época como, por exemplo, Gregório de Matos, Padre Antonio Vieira, Antonio de Souza de Menezes (o Braço de prata), Francisco Teles de Menezes, Bernardo Vieira Ravasco, André Brito de Castro, João da Rocha Pita, dentre vários outros. E junto com tais figuras de existência histórica, mescla personagens ficcionais como Maria Berco, Anica de Mello. Há, portanto, a presença de entidades imigrantes e entidades nativas, e estas convivem intimamente. A paixão de Gregório de Matos por Maria Berco ilustra a proximidade dos dois tipos. Ana Miranda não contraria o que está documentado,

mas cria personagens e acontecimentos e assim dá mais movimento à narrativa. Sua fidelidade histórica não impede a liberdade criativa. Essa mescla de figuras históricas e personagens imaginadas formam um conjunto híbrido de literatura e história.

A autora faz um estudo detalhado sobre Gregório de Matos, Antônio Vieira e sobre o espaço e a época retratada. Prova disso são as várias referências citadas de documentos e livros de História no final do livro. Utiliza-se também da intertextualidade para costurar História e ficção, insere versos de Gregório de Matos e parte de cartas e sermões do Padre Antônio Vieira ao romance para descrever a Bahia, por exemplo, quer em forma de citações ou apenas dissolvidos no discurso do narrador ou personagem sem referências às fontes. Esse recurso atribui ao texto a impressão de veracidade. Contribuem para essa impressão ainda os dados históricos, bem como a utilização de datas correspondentes aos registros da historiografia.

Ana Miranda colhe os fatos históricos e os ficcionaliza, utiliza registros da historiografia e os dosa com sua criatividade, mas não apresenta distorção da História, esta é apresentada em conformidade com os registros históricos; ou rompe com o tempo cronológico (característica do romance histórico tradicional). Muito de sua trama pode ser comprovada por meio de documentos. A desavença entre o governador da Bahia e Antonio Vieira, por exemplo, pode ser ratificada por meio das cartas escritas pelo padre. Mas a definição de romance histórico tradicional feita por Lukács não sustenta uma análise de *Boca do Inferno*, porque a obra de Ana Miranda não apresenta personagens históricas em momentos históricos decisivos; antes, detém-se em acontecimentos menores esquecidos pela História, além da dose de ironia e reflexividade com que a autora revisita o passado, as pinceladas de sátira com que se refere às personagens, a metaficcionalidade presente no texto, o recurso à intertextualidade, a ficcionalização de personagens importantes da historiografia, e a ilusão de adentrar a intimidade de pessoas histórica. Encaixa-se, portanto, na contemporaneidade do gênero.

Boca do Inferno enfim, não reproduz literalmente o registro oficial, nem o recria de forma ufanista. Reconhece o texto canônico como possibilidade, não como totalidade. Não se estabiliza nem na convenção de ficcionalidade, nem na de veracidade de que fala Mignolo; oscila entre uma e outra; ambas se confundem para

problematizar conceitos totalizadores como verdade e ficção. Exemplo disso é a classificação “romance” na capa do livro, direcionando o leitor para a ficção; e a descrição detalhada da Bahia no início da obra semelhante aos relatos de viagem, ou a referência a textos históricos e documentos como pesquisa no final do livro, direcionando o leitor para a História. Ao colocar Gregório de Matos como protagonista de seu tempo, Ana Miranda mostra que História e Literatura atuam em conjunto no processo de construção de uma sociedade. Gregório representa a História e a Literatura.

Outro romance de Ana Miranda que mantém um estreito vínculo entre Literatura e História é *Desmundo*. Já no início fica evidente o duplo eixo que mantém o livro: as duas epígrafes, uma assinada por Fernando Pessoa e outra pelo padre Manuel da Nobrega apontam para essa dualidade. A autora parte da carta do Padre Manuel da Nóbrega, um documento histórico, cujo texto apresenta um pedido ao Rei de Portugal: mandar ao Brasil órfãs para se casarem com os primeiros colonos. O romance conta, então, a história de um grupo de órfãs enviadas ao Brasil em 1555 pela rainha, dentre as quais está Oribela, personagem ficcional, protagonista e narradora da história. É ela quem nos apresenta os comportamentos, a moral, os costumes do País no início de sua colonização.

Ana Miranda resgata a história cultural do Brasil em seus primeiros passos por meio de uma vasta pesquisa bibliográfica que inclui, dentre tantos, a Carta de Pero Vaz de Caminha, as Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil e vários outros documentos históricos que a autora cita no final do livro como referência. Não há, no entanto, em *Desmundo* uma reprodução do ambiente original, mas a criação de uma realidade possível para seu contexto.

Os fatos históricos tornam-se presentes na epígrafe proveniente da carta do Padre Manuel da Nóbrega, e são incorporados ao discurso das personagens. Um exemplo é a percepção de Oribela da ausência dos fonemas F, L e R na língua indígena, fato já mencionado em registro histórico por Gabriel Soares de Souza, um estudioso da História do Brasil. Esses aspectos permitem-nos reconhecer um momento fundamental da História de maneira crítica e reflexiva.

Desmundo não reproduz os parâmetros aceitos pela história oficial. Há aqui um questionamento, uma desestabilização do discurso histórico, já que a história é vista por outro ângulo: o do subalterno e por uma mulher. Essa obra preenche os

vazios da historiografia, possibilita o conhecimento de versões populares dos fatos históricos, dá-nos a conhecer a história das mulheres na sociedade colonial, o discurso normativo da igreja, de repressão à existência feminina. Faz-nos pensar o que Oribela, personagem ficcional, tem em comum com pessoas de existência real do século XVI. O discurso de Oribela traz o olhar do vencido, e é pelo seu olhar que conhecemos o passado. Por isso desestabiliza a história oficial, porque seu ponto de vista é descentralizado.

Desmundo apresenta, portanto, os traços da ficção histórica contemporânea: distorções conscientes da História; alegoria do Brasil do século XVI; anacronismos (a compaixão de Oribela pelos indígenas é uma implantação de um sentimento de outra época e a voz de uma mulher contando a História não é próprio da época retratada); desmascara as “verdades” implantadas (o casamento com órfãs europeias tem por finalidade, segundo o padre em sua carta, de acabar com a libertinagem dos colonos, mas também é uma forma de conservar/perpetuar a pele branca, uma forma de preservar o prestígio social); uso ambíguo da História (o enredo se constrói com fatos da história oficial, mas é contado por uma mulher, que, na época retratada, não tinha voz ativa), usa e ratifica o discurso oficial, mas o distorce e o subverte – abordagem paradoxal; alicerça-se sobre as lacunas do discurso histórico; promove a reconstrução paródica do passado, mas a paródia aqui não o ridiculariza, antes, redefine e o refigura; reconhece o texto canônico como possibilidade, não como totalidade; traz para o centro personagens excêntricas: marginalizados, figuras periféricas da história oficial, como é o caso das mulheres, por exemplo.

Em *Desmundo*, não há um evento que muda a estrutura da comunidade, como ocorre, por exemplo, em *Videiras de Cristal* onde a protagonista modifica todo o contexto à sua volta. A luta de Oribela é individual, não social, mas o seu modo de ser e de agir é condicionado pela singularidade histórica de seu tempo (seu comportamento e impressões com relação ao índio refletem o pensamento dos portugueses e invasores daquela época). Oribela experimenta, ainda, o peso e a violência impostos à mulher dentro e fora do casamento naquele contexto retratado pelo livro. Os fatos históricos, enfim, não funcionam apenas como ambientação, mas como estrutura da narrativa.

A voz feminina também aparece em *Dias e Dias*. O livro é narrado por Feliciano, uma jovem apaixonada por Gonçalves Dias e que acompanha sua vida por meio de carta que o poeta escreve a seu amigo Alexandre Teófilo de Carvalho. Estes escritos chegam às mãos de Feliciano por intermédio de Maria Luíza, esposa de Alexandre e amiga da narradora. O recurso às cartas cria no texto a ilusão de realidade, já que muito do que é contado pode ser comprovado em outras fontes, como é o caso, por exemplo, do amor do poeta por Ana Amélia a quem pede em casamento, mas a união não se realiza por oposição dos pais de sua musa. Estes não aceitavam a ascendência mestiça e a posição social de Gonçalves Dias. Também pode ser comprovada a morte do poeta em um naufrágio do navio *Ville de Boulogne* próximo à região do baixo de Atins.

Outro fator que dá ao texto a aparência de realidade são as constantes citações de trechos dos poemas de Gonçalves Dias. Também as referências no final do texto auxiliam no reconhecimento do cunho documental dos fatos. Ana Miranda parte de uma extensa pesquisa, mas apresenta uma versão própria do mundo, oferece um novo ângulo da realidade, especialmente da história de Gonçalves Dias. Assim, são os referenciais históricos que orientam na construção do enredo; eles introduzem a personagem histórica no ambiente da ficção. Os dados da vida do poeta podem ser comprovados em documentos, porém *Dias e Dias* ultrapassa os dados reais e biográficos, vai até onde a história não consegue chegar.

A face da História também se manifesta no romance por meio de um breve resumo das revoltas ocorridas no Maranhão. O romance retrata o século XIX com destaque para a Revolta da Balaiada, ocorrida em Caxias entre os anos de 1838 e 1841. Revela ainda os costumes provincianos do interior do Brasil. Ilustra o conflito entre brasileiros que defendiam a independência e os que queriam a volta do domínio de Portugal. Mostra a tensa relação entre Portugal e Brasil na tentativa deste de libertar-se de sua matriz. Tais acontecimentos contextualizam a obra, comprovam os fatos históricos como matéria prima e contribuem com a verossimilhança do texto.

Ao utilizar trechos de textos de Gonçalves Dias e apresentar o contexto histórico e social da época, Ana Miranda faz de seu texto um mosaico representativo da história do País, mais especificamente do período da independência e formação nacional do qual faz parte o poeta com sua exaltação à pátria. *Dias e Dias* reconstrói

o mundo real pela literatura, mergulha a realidade na ficção, transpõe o real para o imaginário.

Esse entrecruzamento entre História e Literatura aparece dissolvido em todo o texto. Logo na primeira página da narrativa ficam evidentes as duas faces, realidade e ficção, que se intercalam: a chegada do navio francês *Ville de Boulogne* no dia 3 de novembro trazendo o poeta Antônio Gonçalves Dias (entidade imigrante) e a sua espera ansiosa e romântica por Feliciano (entidade nativa). Mais adiante, Feliciano conta sobre o nascimento de Antônio e o relaciona com seu nascimento. O contato de Feliciano com Maria Luiza (também uma personagem com existência histórica) representa o diálogo entre História e Literatura. Em *Dias e Dias*, entidades nativas e imigrantes estão no mesmo plano.

Dos traços recorrentes do novo romance histórico, o que se destaca em *Dias e Dias* é a intertextualidade explícita, na epígrafe e em citações no decorrer do texto, ou implícita, por meio de paráfrases. Os personagens históricos aparecem ficcionalizados e em construção. Estes não protagonizam as cenas; os protagonistas são pessoas comuns e ficcionais, o que afasta o texto de um simples enfoque histórico.

O romance apresenta um novo contexto articulado entre ficção e realidade. A autora não propõe, enfim, reproduzir a realidade e sim algo diferente, a partir dos olhares da ficção. Ela traz novas luzes para a compreensão da história. *Dias e Dias* é um registro de sua postura diante da realidade.

Ainda no rol dos romances históricos brasileiros encontramos *Galvez Imperador do Acre*, de Márcio Souza. Este se apresenta bastante inovador em relação à forma tradicional do gênero em questão. Ele não se enquadra, como veremos a seguir, nos parâmetros clássicos do romance histórico, pois não ratifica o discurso oficial da História. Ao contrário, faz uma releitura crítica das “verdades históricas”.

O romance de Márcio Souza aborda um episódio bem pouco documentado pela história: a conquista do Acre por Luiz Galvez Rodrigues de Azevedo. O livro declara-se ficção: “Este é um livro de ficção onde figuras da história se entrelaçam numa síntese dos delírios do extrativismo” (p. 9), mas é permeado de referências, acontecimentos e personagens históricos: “O nosso herói existiu realmente e pelo norte do Brasil exercitou sua fidalguia. Comandou uma das revoluções acreanas, e

quem duvidar que procure um livro sério que confirme nossa afirmação” (p. 219). Também inclui elementos estatísticos e informativos que podem ser comprovados pela história oficial, além de parodiar e parafrasear discursos oficiais como atas, decretos, dentre outros, que dão ao texto a ilusão de veracidade.

A história de Galvez e a pitoresca conquista do território acreano em fins do século XIX são apresentadas sob dois pontos de vista: um representado pelo próprio Galvez por meio de um diário, e outro figurado pelo editor da obra que é quem encontra o diário de Galvez em um sebo de Paris em 1973 e deseja publicá-lo para recuperar o dinheiro gasto. A história se passa entre novembro de 1897 e dezembro de 1899, com alguns retrocessos à juventude do protagonista e é dividida em quatro partes: relato de como o protagonista conhece as personagens que o envolvem na luta pela conquista do Acre; Galvez conhece e se envolve com Joana que o influencia de forma direta no envolvimento com a luta; aventuras do protagonista em Manaus e envolvimento na política da região; conquista do Acre pelos revolucionários liderados por Galvez, sua coroação, seu mandato cheio de baderna e desvario e sua destituição.

A história é contada sob um ângulo diferente: o Galvez fictício é oportunista, inconsequente, descompromissado, envolvido em vícios e prazeres mundanos. Márcio Souza põe em xeque o discurso oficial vigente, utiliza-se do humor e carnavalização para criticar os despropósitos que envolviam o comércio da borracha, o modo de vida dos coronéis e políticos, a exploração dos seringalistas, o abuso sexual de meninas pobres da região, o desperdício de dinheiro com futilidades por aqueles que detinham o poder. Ele subverte a imagem positiva atribuída pelo discurso oficial a suas personalidades. A história não aparece como pano de fundo apenas, serve como fonte de análise de costumes, ideias, cultura, religião. O autor tematiza o passado histórico por uma ótica revisionista.

As constantes intromissões do narrador-editor no discurso do protagonista para retificar suas “mentiras”, além de serem responsáveis pela natureza metaficcional da narrativa, sinalizam a impossibilidade de um conhecimento imanente dos fatos, de uma verdade absoluta. Galvez conta a História, o narrador-editor a corrige de forma irônica e carnalizada. A História torna-se, portanto, suscetível de contestação, revisão, reavaliação. Desde sua epígrafe, a obra é marcada por elementos de comicidade em oposição à seriedade do

comprometimento com o discurso histórico oficial do romance histórico tradicional. Marcio Souza refuta, ao mesmo tempo, a versão totalizadora do discurso historiográfico e a própria forma tradicional do romance histórico que se vale do discurso oficial para legitimá-lo. O autor redimensiona o processo de ficcionalização da história.

Ainda sobre os aspectos do novo romance histórico presentes no romance de Márcio Souza, destaca-se a remoção do tom ufanista de tal subgênero, neste caso pelo desinteresse sentimental das personagens com relação à Amazônia. A região é avaliada por seus recursos quantitativos e econômicos. Destaca-se também, na obra, o recurso à intertextualidade, tanto por rápidas alusões a personagens romanescos, ficcionistas e títulos da literatura e da história, quanto por transcrições de passagens de algumas obras. Exemplo disso são as menções a Júlio Verne, a Robinson Crusoe e a trechos da ópera *Aída*, de Giuseppe Verdi.

O discurso carnavalesco, paródico e irônico de Márcio Souza desmascara as instituições sociais brasileiras e dessacraliza personagens históricas, denuncia a hipocrisia, a decadência moral, a negligência, o profano nas bases das entidades burocráticas. Como exemplo estão as relações sexuais entre Galvez e uma freira à bordo de um navio. *Galvez Imperador do Acre* utiliza-se ainda da metaficção e quebra de linearidade, perceptível logo no início do primeiro capítulo: “Esta é uma história de aventuras onde o herói, no fim, morre na cama de velhice” (p. 13). Também se destaca aqui, ao anunciar o desfecho do protagonista, o rompimento com o suspense.

Galvez Imperador do Acre apresenta-se, portanto, como inovação aos moldes do modelo clássico do romance histórico. Destacamos de sua composição: presença de dois narradores, ambos em primeira pessoa; fragmentação; paródia de muitos discursos oficiais e literários; interferência irônica do narrador-editor; capítulos curtos; estrutura folhetinesca, embora com a quebra do suspense; dessacralização de acontecimentos e personagens históricos; distorções conscientes da História; exageros; intertextualidade; metaficcionalidade; não reconhece o discurso oficial como totalidade; “verdade” e “mentira” ganham o mesmo peso; a personagem histórica é figura central; rompe com a linearidade temporal; retira do romance histórico o tom ufanista; a natureza trágica é dissolvida na comicidade, transformando-se numa crítica satírica; apaga o distanciamento entre entidade

narrativa e objeto; temporalidade subjetiva (constantes deslocamentos súbitos para trás e para frente); o narrador-editor julga o passado com a visão do presente (dois pontos de vista); exposição de situações inusitadas não pertencentes a discursos oficiais, daí as frequentes cenas de indecência, libertinagem, perversidade e imoralidade.

Outra obra em que Márcio Souza se apropria da realidade para reinventá-la é *Mad Maria*. Nela, o autor conta sobre a construção da ferrovia Madeira-Mamoré, no interior do Amazonas que transcorreu entre os anos de 1907 e 1912, e tinha por objetivo construir uma estrada que ligasse o Brasil à Bolívia (os rios Mamoré e Madeira). Tal projeto era fruto de um acordo entre os dois países após os conflitos que tornaram definitivamente o Acre território brasileiro.

A narrativa se detém na etapa final desse processo com início no verão de 1911, período em que chega à enfermaria do acampamento dos trabalhadores o jovem médico Richard Finnegan. A partir daí, narra o horror vivenciado pelos envolvidos na construção e seus obstáculos descomunais: dezenove cataratas, 227 milhas de pântano e desfiladeiros, uma imensidade de cobras e escorpiões, árvores enormes, mosquitos transmissores de malária e várias outras dificuldades que tornaram Finnegan tão duro quanto aquele lugar. O enredo de *Mad Maria* é permeado de crua violência: mortes por malária, que se agravam porque os trabalhadores vendiam suas doses preventivas para aumentar seus salários de miséria, a amputação das mãos do índio Joe, as péssimas condições de trabalho e muitas outras cenas que chocam o leitor pelas severas descrições realistas do sofrimento dos trabalhadores imigrantes que vieram para o Brasil a fim de trabalharem na construção da estrada de ferro.

Ainda sobre os traços de *Mad Maria* que afastam a obra dos traços destacados por Lukács quanto aos aspectos do romance histórico tradicional, temos nela uma distorção consciente da História pelo exagero, que expõe as piores facetas dos seres humanos, provocando no leitor horror e consternação, e a carnavalização do episódio histórico pela utilização de palavras de baixo calão, ou pela inversão de valores. Um exemplo é a tortura e amputação das mãos de Joe, um índio que vivia no acampamento, pelos demais companheiros considerados “civilizados”. Algum tempo depois, Joe se torna um pianista e executa o hino norte-americano com os pés.

O livro também apresenta metaficcionalidade, como podemos observar já no início do enredo: “Quase tudo neste livro bem podia ter acontecido como vai descrito. No que se refere à construção da ferrovia, há muito de verdadeiro. Quanto à política das altas esferas, também. E aquilo que o leitor julgar familiar, não estará enganado, o capitalismo não tem vergonha de se repetir” (p. 11). Destaca-se, neste trecho também o jogo entre história e ficção e põe em xeque a existência de uma “verdade histórica”.

O enredo enfatiza o conjunto, não uma única personalidade. Dentro desse conjunto estão as personagens históricas, como José Joaquim Seabra, Percival Farquhar, Rui Barbosa, Hermes da Fonseca, Clovis Bevilacqua, que são recriadas ficcionalmente e convivem com personagens ficcionais, perfeitamente adequáveis ao período histórico retratado. Todas compõem o quadro de personagens centrais, não secundários, como profetizava Lukács.

Mad Maria não retrata a História *ipsis litteris*. Ao contrário, faz dela uma reinvenção. Narra a História pelo lado de dentro dos acontecimentos, uma nova perspectiva, portanto. E dentro desse ponto de vista, Marcio Souza retrata também os diversos ângulos da natureza humana, as manobras políticas, as disputas de classe, as traições. E o faz ambientado em dois cenários: Rio de Janeiro, onde se situam as personagens detentoras do poder (elite intelectual e política) que manobram os bastidores da construção da estrada de ferro, e a Amazônia, onde é realizado o trabalho braçal da ferrovia. Os espaços se intercalam.

A narração é feita em terceira pessoa por um narrador com saber absoluto e que dá voz às personagens, na maioria das vezes, pelo discurso indireto livre. Tal recurso permite à voz narrativa o acesso ao mais profundo do ser humano, ela observa pelos olhos das personagens e quase se apropria de suas palavras, penetra nos pensamentos, desejos e sentimentos das personagens. O narrador possui controle total da narrativa e permanece sempre em primeiro plano. Por vezes, emite juízos de valor como, por exemplo, as críticas que faz aos aspectos imperialistas que permeavam os bastidores do projeto de construção da ferrovia, ou no início do texto com a expressão “o capitalismo não tem vergonha de se repetir” (p. 11).

Márcio Souza revela o lado sombrio da ideologia da modernidade e do progresso que passa despercebido nos relatos historiográficos. *Mad Maria* revisita lugares que a História não se aventurou a tornar visíveis. A modernidade e o

progresso tecem ironicamente em suas teias a “liberdade” de trabalhadores que se tornam “escravos modernos”. O romance questiona a relevância do projeto de construção da ferrovia, colocando lado a lado os benefícios econômicos esperados e o custo em vidas humanas destruídas ou ceifadas. As duas facetas são representadas na obra pelo engenheiro Collier e o médico Finnegan e também pela oposição entre floresta amazônica, cenário calamitoso dos trabalhadores, uma espécie de campo de concentração, e Rio de Janeiro, onde se dão as intrigas políticas. Figurativiza o fracasso do encontro das civilizações, o homem como vítima do progresso, explorado pelo capitalismo. Expõe, enfim, os resultados trágicos da industrialização em oposição à futilidade e irrelevância de um projeto que sequer teve durabilidade.

Também de Marcio Souza merece destaque a tetralogia *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, à qual pertencem os livros *Lealdade* (1º volume), *Desordem* (2º volume), *Revolta* (3º volume) e *Derrota* (4º volume – ainda não publicado). Nela, o autor revisita a história do norte do Brasil entre os anos de 1783 a 1840, período que compreende a Independência do Reino do Brasil, a denominação de Província às Capitanias, incertezas com relação ao destino do Grão-Pará (país independente ou Brasil?), Guerras da Independência, incorporação do Grão-Pará ao Império brasileiro (“Adesão do Pará”), revolução popular “Cabanagem”. Enfim, traz para o presente um fato do passado historicamente documentado: o violento processo de integração da Amazônia, até então colônia portuguesa, ao Brasil.

O primeiro livro, *Lealdade*, é narrado por Fernando, também personagem e que aparece no segundo volume como Pedro Barata. O narrador-personagem conta os acontecimentos de 1783 a 1823 em sua maior parte dentro de uma linearidade, apenas com algumas lembranças que escapam da sequência cronológica e narram os acontecimentos precedentes e que dão início à revolução popular. Fernando, assim como Simone (personagem que se torna narradora no volume seguinte, apresentando-se como Anne Marie, seu “nome verdadeiro”), são personagens fictícios que mantêm um envolvimento sentimental, mas convivem e interagem com personagens de existência histórica.

Fernando é um militar nascido nas colônias do Grão-Pará e sonha com a Independência de sua região. Filho de portugueses, não tinha a mesma cultura política de outros como Batista Campos, personagem de existência histórica e que

está presente nos três volumes. A narrativa inicia-se com um Fernando fugitivo e derrotado, que relembra os acontecimentos e relata suas impressões.

Lealdade está dividido em três partes: uma que compreende os anos de 1783 a 1810 e conta, por meio da memória, a infância e juventude de Fernando, o narrador-protagonista, e sua formação militar em Lisboa; outra que relata as batalhas nas quais Fernando lutou em Caiena contra os franceses que moravam naquele lugar, momento também em que o protagonista se identifica com as causas do Grão-Pará e passa a lutar pela sua independência. Esse período compreende os anos de 1810 a 1821; a última parte se prende ao ano de 1823, no qual Fernando, depois de tomar consciência de que a almejada independência não seria alcançada, passa a lutar pelo país, batalha que também não alcança um “final feliz”.

Desordem retrata os mesmos personagens de *Lealdade* dez anos depois pelo olhar de Simone/Anne Marie, a narradora-personagem. O livro tem sua origem em manuscritos de Anne-Marie, encontrados muito tempo depois de terem sido escritos. É Terezinha Chermont de Miranda, também uma entidade ficcional, quem organiza o volume. Este é dividido em duas partes, precedidas de uma nota introdutória assinada por Miranda que esclarece os acontecimentos e situa as fontes do livro. Antecede o primeiro capítulo da primeira parte um ofício do presidente que situa a narrativa e a aproxima da história.

Em *Revolta*, temos as mesmas personagens e o mesmo cenário, mas novamente muda-se o ponto de vista: quem narra agora é Maurício Vilaça, sobrinho de Fernando, narrador do primeiro volume. Maurício é um jovem da elite, formado na Europa, que não está diretamente envolvido nos assuntos políticos do Grão-Pará e que, por isso, possui ideais diferentes daquele povo. Ele é adepto ao governo regente, considera a luta dos revoltosos (em sua maioria índios, caboclos, negros e tapuios) um disparate. Este terceiro volume narra a revolução da Cabanagem. Todo o processo da guerra é descrito no diário íntimo do Narrador, que vem a público por intermédio de sua mãe, Amélia Vilaça¹¹ ao encontrá-lo em meio aos pertences do filho após seu assassinato.

Nos três livros, os acontecimentos não funcionam apenas como pano de fundo, eles estão dispostos em conformidade com a vida das personagens. As transformações políticas e sócio-econômicas são simultâneas às transformações

¹¹ Esta informação está em Nota no final do livro.

psicológicas das personagens ficcionais. As entidades imigrantes assumem um caráter imutável.

Fernando Simões Correia expõe os acontecimentos por seu ponto de vista. Os mesmos acontecimentos são recontados por Simone no segundo volume, e depois por Maurício no terceiro volume. Os diferentes narradores dão à história pontos de vista diferentes e esses vários pontos de vista apontam para a impossibilidade de uma só “verdade histórica”. Marcio Souza elabora, assim, uma distorção consciente da história: aponta para os possíveis ângulos que ficaram perdidos às margens do discurso oficial. As “crônicas” nascem do desejo de conhecer e fazer conhecer a história da região amazônica, posta à margem pela historiografia. Os três volumes visam construir uma identidade cultural da região norte do país. Em entrevista à editora Record no ano de 2006, divulgada no site da editora¹² após a publicação do terceiro volume de Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro, intitulado “Revolta”, Márcio Souza comenta:

Como surgiu a idéia de escrever as Crônicas do Grão Pará e Rio Negro e qual sua importância para o resgate da história da região amazônica?
Provavelmente esta é a primeira aproximação que é feita, seja do ponto de vista historiográfico, seja do ponto de vista literário, sobre este período da história do Brasil. Busquei responder uma determinada pergunta que me acompanhou durante muito tempo: o que realmente aconteceu na região amazônica durante o século XIX? Há uma espécie de amnésia histórica. Nesta região, este período erroneamente se confunde com o Ciclo da Borracha, que só ocorreu num período muito curto do final daquele século. [...]. De fato, durante muito tempo foi difícil responder essa pergunta, até porque havia muito pouco material disponível. Praticamente não se encontravam documentos do período. Mas há uns cinco anos o arquivo público do Pará sofreu uma reforma e transformou-se em um centro de pesquisas importante. Este arquivo guarda os documentos de um projeto de país que não deu certo. A pergunta começou então a ser respondida não só a partir do contato com a documentação que se encontra no Pará, mas também com a pesquisa de documentos que se encontram no Museu Britânico e na Biblioteca Nacional de Paris

Dessa pesquisa, origina-se uma obra que, segundo o próprio autor na mesma entrevista, difere da estrutura tradicional do romance histórico. Nela, o passado é descrito sob a perspectiva do presente (conforme os apontamentos de Hutcheon). O ponto de vista oficial é revisto. Novos pontos de vista se tornam conhecidos,

¹² A entrevista pode ser encontrada no endereço: http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=1425&id_entrevista=120 acesso em: 05 out. 2018.

especialmente aqueles que foram postos à margem. A narração em primeira pessoa nos três volumes dá voz a pessoas comuns, narra pelo lado de dentro. A criação ficcional é feita a partir das brechas do registro histórico.

Diferentes do romance histórico tradicional, *Lealdade, Desordem e Revolta* têm no centro um evento histórico simbólico como no romance histórico caracterizado por Jameson. A exemplo das descrições deste também, os romances de Marcio Souza fazem um entrelaçamento entre o público e o privado, entre o histórico e o individual.

Ainda fugindo do modelo scottiano, cujos romances colocam as personagens históricas em segundo plano, Souza os ficcionaliza. A exemplo disso estão Padre Zagalo, Batista Campos, o rei D. João VI, o príncipe regente e vários outros. Há também a criação de personagens que se assemelham a figuras históricas: o Dr. Bento, padrinho de Fernando, carrega traços de Tenreiro Aranha, primeiro artista amazonense; o Dr. Alexandre assemelha-se a Alexandre Rodrigues Ferreira, naturalista português que percorreu o interior da Amazônia entre 1783 e 1792.

Outro traço que merece destaque é a dessacralização de figuras históricas, como o príncipe regente, por exemplo, ou o padre Zagalo com suas várias aventuras amorosas e, na figura dos dois, atinge a monarquia e a igreja. Também desmistifica fatos históricos: um exemplo é a descrição que Fernando faz da “fuga” da família real portuguesa e sua corte de nobres para o Brasil por ocasião da invasão francesa. Assim ele conta:

No dia 29 fui assistir ao bota-fora da corte. Um dia coberto de nuvens, muito triste e nervoso. [...] Logo aquilo tudo começou a dar-me náuseas, tantas eram as cenas de baixeza e desídia. Recordo que tive naquela tarde minha primeira frustração política grave. Eu sentia-me passado com a vergonha de ver os grandes do reino embarcarem a dar cotoveladas e empurrões uns nos outros, os rostos a demonstrar pressa e covardia. (2001, p 51).

A metaficção é mais um traço presente na obra de Marcio Souza. Tomamos como exemplo, além da nota introdutória do segundo volume, no qual a “organizadora” do livro explica suas fontes, à página 30 do mesmo livro:

[...] que fique desde já muito claro que não me debruço sobre este relato com o desejo de me expor com vaidade, de me intrometer na História, de me destacar indevidamente perante fatos que o tempo vai soterrar. Se de algum modo estarei presente ou se discorrerei sobre meus atos, que os

leitores – se houver – não tomem isto como soberba, apenas como uma informação perfunctória e necessária sobre a autora destas lembranças.

Dentre os traços do romance histórico pós-moderno podemos encontrar ainda nos três livros vários exemplos de intertextualidade. Além daquela que os volumes estabelecem entre si, há intertextualidade com outros textos, como é o caso, por exemplo, da fala do Dr. Bento, padrinho de Fernando em *Lealdade*: “_ Poesia! _ disse. _ Não se deve acreditar nos poetas. Eu mesmo não acredito no que fala este desconhecido que se apossa de mim” (2001, p. 163), na qual se percebe forte relação com o poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor [...]”, e com o próprio Fernando Pessoa e seus heterônimos, já que, segundo a personagem, não é ele quem escreve, mas um outro que se apossa dele. Fernando Pessoa é posterior ao acontecimento narrado, fato que atribui ao romance outro traço da metaficção historiográfica: o texto reescreve a história em outro contexto. É a partir deste e de seus conhecimentos que o autor escreve; ele não se restringe ao passado.

Também cita alguns escritores como Góngora, Rousseau, Voltaire, Diderot. Menciona Davi e Betsabá, personagens bíblicos do Antigo Testamento. Há forte relação com *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo, não apenas por narrar a formação de uma região do Brasil (Sul – Érico Veríssimo / Norte – Marcio Souza), mas também pela dedicatória no primeiro volume e pelas citações nos volumes dois e três, além de vários outros aspectos, como a narração de uma personagem feminina no segundo volume.

Há intertextualidade ainda, em *Lealdade*, com a Carta de Caminha:

_ Mas afinal, doutor Ferreira, como era mesmo essa gente? _ perguntavam.
_ Dizem que são brutos, preguiçosos e estúpidos, é verdade?
_ Que na língua que falam não há as letras L, R e D, por isso não possuem nem lei, nem rei e nem Deus! (2001, p. 156)

Destaca-se ainda neste mesmo capítulo (8º) a visão preconceituosa do europeu com relação aos indígenas, mas apresenta também uma outra visão. O diálogo entre a marquesa de Vila Real e o Dr. Alexandre explicita os dois lados. Aquela marca o olhar eurocêntrico: “[...] os limites de sua inteligência parecem incompatíveis com a excelência da alma, e a imbecilidade deles é tão visível que em

bem poucos casos pode se fazer deles ideia diferente da que temos dos animais” (2001, p. 157), enquanto o Dr. Alexandre argumenta em favor dos nativos: “Haverá uma forma de existir mais completa que a que eles encontraram, longe da fadiga e da ambição” (2001, p. 158).

A tetralogia de Marcio Souza narra, enfim, a história pelo avesso: enquanto história tradicional tende a registrar um passado de glória com atos prodigiosos, aqui o autor opta pelo confronto e os relatos de barbárie, abre espaço para as vozes que ficaram esquecidas às margens do discurso historiográfico e os traz para o primeiro plano. Marcio Souza desestabiliza a tradição, legitima a versão dos vencidos, revela traços que a história silenciou. Ele revisita o passado com um olhar crítico, e o resultado é uma releitura paródica do texto base com caráter renovador e contestador, um exemplo, portanto, de romance histórico pós-moderno.

Merecem destaque também, neste percurso, as obras *Agosto* e *O Selvagem da Ópera*, ambas de Rubem Fonseca, por estabelecerem, cada um a seu modo, um diálogo com a História. Em *Agosto*, Fonseca resgata o início do fim do governo de Vargas com o “atentado da rua Toneleros”, que tinha por finalidade dar cabo da vida de Carlos Lacerda, um jornalista opositor de Getúlio, mas acaba matando seu acompanhante, o major Rubens Florentino Vaz, da aeronáutica. Tal acontecimento une as forças contrárias ao governo que o responsabilizam pelo atentado. Uma investigação paralela à policial, feita pela aeronáutica, chega ao mandante do crime: Gregório Furtado, chefe da guarda pessoal de Vargas. As forças armadas juntam-se com o jornalismo para forçar a renúncia do presidente. Este vê como única saída o suicídio.

Simultânea aos acontecimentos históricos, outra trama, esta ficcional, se desenrola: o assassinato de Paulo Gomes Aguiar, um rico industrial, cuja investigação fica a cargo do comissário Alberto Mattos. Posteriormente ao enterro de Getúlio Vargas, Mattos é morto junto com Salete, uma de suas namoradas pelo mesmo assassino de Paulo Gomes, após o comissário ter devolvido o anel que o incriminava e dar a ele voz de prisão.

As duas tramas se desenvolvem paralelamente ligas pelo comissário Alberto Mattos, personagem principal, que costura os acontecimentos e personagens históricos e ficcionais ao associar o “F” do anel encontrado na cena do crime de Paulo Gomes ao “F” de Fortunato, encomendador do atentado a Carlos Lacerda. Os

elementos ficcionais e os acontecimentos históricos encontram-se bem definidos, embora se cruzem em determinados momentos e as características do protagonista, Mattos – entidade nativa – se assemelhem às características de Vargas – entidade imigrante: ambos sustentam uma honestidade incomum em meio às falcatuas policiais e políticas em que vivem. Também são afins no gosto pela leitura de Gabrielle Colette, uma escritora francesa, e no uso de Pepsamar, um medicamento para aliviar problemas gástricos.

De um modo geral, *Agosto* apresenta muitos dos traços da metaficção historiográfica, embora não apresente todos aqueles apontados por Hutcheon e alguns até se assemelhem ao romance histórico caracterizado por Lukács. Diferente de outros romances históricos contemporâneos, como em *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, de Márcio Souza, por exemplo, que desmistificam figuras do período histórico retratado, o livro de Fonseca não desnuda os aspectos da vida privada de Getúlio Vargas ou outra personalidade relevante de seu contexto, não dessacraliza a história oficial. O retrato da vida de Vargas e seu fim no romance são muito parecidos ao do discurso histórico oficial.

A narrativa, feita em 26 capítulos referentes aos dias 1º a 26º de agosto de 1954, é tecida em uma sequência cronológica bem marcada, semelhante à estrutura do romance tradicional, apenas com algumas regressões psicológicas. A personagem histórica é secundária. Vargas tem pouca voz no romance, não está em primeiro plano, o que condiz com os apontamentos de Lukács. O “herói” de *Agosto* é Mattos, que atende, em alguns quesitos, o herói lukacsiano. Porém, o protagonista de Fonseca não concilia forças sociais opostas, seu objetivo é apenas o de esclarecer um crime. Ele não apresenta a essência de uma época. O destaque do romance não está na figuração da grandeza humana em histórias passadas por meio de representantes significativos, e sim na corrupção, na violência e inconstâncias políticas e econômicas.

Também contrasta com o modelo de Lukács a narrativa contemporânea ao presente do escritor. Fonseca não retrata um passado distante, mas um tempo no qual estava inserido. A reconstrução detalhada do Rio de Janeiro dos anos 50, traço comum ao novo romance histórico, é outro fator que destoa *Agosto* dos moldes do romance histórico tradicional.

Outro recurso narrativo que identifica *Agosto* como um romance histórico pós-moderno é a inserção do histórico em um enredo policial. Além da dissolução das fronteiras entre gêneros (um romance híbrido que mescla elementos do histórico e do policial), o enredo apresenta sempre um enigma a ser desvendado, semelhante à concepção de história que se assume na contemporaneidade: o historiador como um investigador. Mattos, o comissário, também segue pistas, mas chega ao final do enredo sem conseguir reconstruir a “verdade” do crime; só o faz parcialmente. Em seu caminho estão pistas falsas, dúvidas, vazios. Esse processo assemelha-se aos caminhos do historiador.

As incógnitas da investigação policial sugerem as lacunas do discurso historiográfico. A história como enigma põe em dúvida a concepção de História como relato único. A junção aos elementos do romance policial é responsável, portanto, por implantar a dúvida e desestabilizar a “verdade histórica”.

Temos em *Agosto* um narrador onisciente que entra na mente das personagens e oferece ao leitor múltiplas versões dos fatos, mas de maneira incompleta, com cortes abruptos, o que também nos remete à consciência de incompletude da história e da impossibilidade de um resgate total e único dos acontecimentos.

Fonseca faz uma representação mimética de uma época. Sua análise é imparcial aos conflitos políticos e sociais daquele contexto, não tece críticas, apenas narra os fatos. Apresenta uma personagem histórica, Vargas, mas evita considerações acerca do que este pensa ou sente. Suas descrições são feitas pelo olhar de pessoas próximas a ele e mantêm-se semelhantes ao discurso oficial. Entretanto problematiza o passado no que se refere a questões como a crescente violência urbana, a relativização da lei, a banalização da morte que caracterizam os fatos narrados.

Agosto retrata o mundo com tipos sociais diversificados com representantes de todas as classes sociais, da alta sociedade aos mais excluídos. Descreve uma realidade cheia de violência e corrupção, mostra o lado trágico das grandes cidades, o Brasil à beira de um colapso político. Revela, enfim, o ambiente social, cultural, econômico e político de uma época determinada. Por estes e outros fatores perceptíveis em uma análise mais detalhada, tal obra pode ser inserida no repertório de romances históricos brasileiros.

Outro livro que recupera componentes da história, mas agrega ao que aconteceu o que poderia ter acontecido é *O Selvagem da Ópera*, cuja narrativa alterna entre o vivido e o imaginado. Também nele, ficção e realidade se interpenetram, como aponta o próprio narrador: “Todos os personagens existiram, com exceção de apenas quatro no meio de dezenas e dezenas de nomes citados entre os contemporâneos de Carlos. Todos os fatos são verdadeiros. Algumas lacunas foram preenchidas com a imaginação” (FONSECA, 2011, p. 12).

Esse romance conta a história de Antônio Carlos Gomes, um compositor brasileiro, desde seus 23 anos de idade, quatro anos antes de iniciar seus estudos em Milão custeado pelo Imperador D. Pedro II, até sua morte aos 60 (1859-1896). O livro conta, portanto, 37 anos da trajetória do protagonista. Carlos, mesmo sendo um “selvagem”, adapta-se ao ambiente europeu e conquista sucesso e prestígio em meio àquele público. Toda a sua glória, no entanto, se esvai, e seus momentos finais são marcados pela decadência e circunstâncias lastimáveis.

O Selvagem da Ópera se apresenta como um romance híbrido: mescla biografia, romance histórico em uma linguagem cinematográfica. Ele desconstrói e rompe com a pureza dos gêneros. É uma narrativa fronteira. Como aponta Sérgio Augusto em posfácio à obra sob o título “O Peri da batuta”:

Biografia não é, nem ficção historiográfica (...), nem roteiro cinematográfico, mas uma narrativa fronteira desses três modelos, a mimetizar as fronteiras entre o selvático brasileiro e o culto europeu atravessado por Carlos Gomes e as fronteiras entre a romântica prosa alencariana e a música operística transpostas por O Guarani. (FONSECA, 2011, p. 315).

O romance de Rubem Fonseca dedica-se à exposição da vida de uma personagem histórica, mas não se limita à sua biografia. O autor faz um retrato do Brasil e Itália da segunda metade do século XIX com os principais acontecimentos, os costumes, os preconceitos. Episódios como a guerra do Paraguai, abolição da escravidão no Brasil, proclamação da República aparecem tecidos à vida do personagem principal.

E a linguagem dessa mescla entre biografia e romance histórico é apresentada de forma cinematográfica e dialoga com elementos da música. Fonseca dá ao texto literário falas, planos e estrutura típicos do roteiro cinematográfico. Coloca o leitor como um espectador que acompanha o movimento da câmera:

“Vultos aparecem na tela escura, pouco nítidos, mas logo percebe-se que uma mulher luta para se livrar de um agressor maior e mais forte (...)” (FONSECA, 2011, p. 7).

No que se refere aos traços do romance histórico, Fonseca não utiliza em *O Selvagem da Ópera* todos traços do novo romance histórico. Não há nele, por exemplo, a alternância de narradores, a paródia, alegorias hiperbólicas, dentre outros. Mas também não se mantém fiel às peculiaridades do romance histórico tradicional. Seu caráter é inovador.

Carlos, o personagem histórico, diferente do romance histórico tradicional, ocupa o primeiro plano, é o protagonista da narrativa. Rubem Fonseca não glorifica ou critica a figura de Carlos, mas apresenta uma nova versão de sua história. Exemplo disso é a descrição repulsiva de sua morte: “Sufocado Carlos absorve o ar com esforço; seu corpo treme convulsivamente e uma golfada de sangue, misturada com um líquido de bolhas esbranquiçadas, é expelida sobre sua camisola suja. As pessoas afastam-se cheias de horror” (FONSECA, 2011, p. 309). A figura de Carlos é dessacralizada. Aparece, aqui, um herói humanizado, cheio de contradições.

A narrativa é feita no presente dos acontecimentos, mas há uma distância cronológica entre o narrador (este aparece em terceira pessoa de forma onisciente e não participa ativamente do enredo) e os fatos narrados, como nos roteiros cinematográficos. Um indício desse distanciamento são os comentários que o narrador tece acerca das consequências futuras dos acontecimentos presentes. Ele sabe o que acontecerá posteriormente, como podemos notar em trechos como: “Ainda faltam alguns anos para que surja a invenção de Edison, que aqui será chamada de *macchina parlante*; não há ainda disco, cilíndrico ou chato circular, nem o de amberol, nem o de acetato; e não há o cinema (...)” (FONSECA, 2011, p. 86), ou ainda:

Na verdade, os negros libertados, agora e mais tarde, como se verá neste filme, não serão adequadamente incorporados à sociedade como cidadãos, recebendo, como deveriam, uma indenização (terra, por exemplo), além de outras ajudas. A classe dominante não quer indenizar, quer ser indenizada; e indenizar os negros seria admitir que os esbulhou de alguma forma. Não percebem os escravocratas que essas medidas “generosas” seriam objetivamente, uma maneira de beneficiar, a longo prazo, a sociedade como um todo (...). Acreditar que a responsabilidade para com os escravos alforriados termina com a emancipação é uma trágica estupidez. (FONSECA, 2011, p. 216).

Dois traços ainda se destacam nesta citação: temos aqui um narrador que interpreta os fatos e explicita sua opinião – “é uma trágica estupidez” –, e tece comentários a respeito de sua criação, processo que se configura como metalinguagem, ambos traços característicos do novo romance histórico.

Temos, portanto, em *O Selvagem da Ópera*, um romance híbrido que passeia por entre as malhas da literatura, da história, do cinema e da música, que recupera os fatos pela memória e preenche suas lacunas com a imaginação, como é próprio da ficção historiográfica. Seu enredo faz uma revisão do passado e permite resgatar o que ficou esquecido pelo discurso historiográfico, além de propor uma reflexão acerca da identidade brasileira.

Essa revisão do passado também está presente em *Os Dias do Demônio*, de Roberto Gomes. De acordo com Antonio Manoel dos Santos Silva em *Literatura: três vetores de uma relação* (2010), essa obra pode ser concebida como um “genuíno” romance histórico, porque sua base é verídica e apresenta grande potencial simbólico.

O núcleo da obra situa-se no ano de 1957 e baseia-se em um acontecimento comprovado pela historiografia: a revolta dos posseiros no sudoeste do Paraná. Compreende mais ou menos o período de maio a outubro de 1957. Essa Revolta foi um levante realizado por colonos e posseiros que tem início em outubro daquele ano como reação aos sérios problemas de colonização da região. A desordem envolve os posseiros e colonos que migraram para o sudoeste do Paraná, as companhias de terras que adquiriram ilegalmente título de terras que já eram ocupadas pelos colonos, e os governos federal e estadual. Foi resultado da violência causada por jagunços – espancamentos, estupros, assassinatos, incêndios, depredações – na tentativa de que os pequenos proprietários pagassem novamente pelas terras às companhias, “verdadeiras” donas daquele lugar. Após um período de brutalidades e mortes, e cansados de pedir em vão socorro às autoridades, os posseiros e colonos se reúnem e expulsam as companhias com seus jagunços.

Em *Os Dias do Demônio* a região que centraliza os acontecimentos está apontada com clareza, como se pode comprovar com a citação de lugares como Beltrão, Pato Branco, Capanema, dentre vários outros. Também faz referência a nomes ou apelidos de pessoas que realmente existiram como, por exemplo, Juscelino Kubitscheck, o Marechal Henrique Teixeira Lott, o governador do Paraná

Moisés Lupión, que, mesmo não ocupando o primeiro plano das ações, funcionam como emissores à distância dos atos de poder e coerção.

Os Dias do Demônio revisa esse acontecimento pela ótica dos agricultores. Faz uma simbiose entre ficção e realidade, problematiza os acontecimentos e torna a realidade imaginária. Gomes ficcionaliza um conteúdo histórico, mas não o utiliza apenas como cenário. Eles são determinantes para o destino das personagens.

Sobre as personagens, Silva os divide em três conjuntos: um formado por colonos e suas famílias (pequenos comerciantes, prestadores de serviços), outro pelos funcionários da CITLA (Clevelândia Industrial e Territorial Ltda) e da Companhia Comercial Agrícola com seus respectivos advogados, corretores e jagunços, e um terceiro constituído pelos integrantes das instituições políticas ou de governo. Quando na função narrativa, o terceiro grupo pende para o segundo, formando, assim, dois lados: o dos colonos e o das companhias, cujo confronto compõe o núcleo conflitivo e dramático do romance. Assim, não temos em *Os Dias do Demônio* um herói problemático, mas uma “situação coletiva”: “podemos caracterizá-lo como romance de espaço fundado em história de herói coletivo que busca, num mundo degradado pelos valores da cobiça e da falta de ética, alcançar valores autênticos usando meios inautênticos” (SILVA, 2010, p. 69).

Além dos personagens cujos nomes têm existência real, há também aqueles que são baseados em seres reais, modelados, no entanto, como personagens fictícias. Tais modificações asseguram que os “viveres de realidade histórica transcendam o mundo das particularidades efêmeras e passem para a esfera livre do mundo ficcional” (SILVA, 2010, p. 72-73). A narrativa é composta, portanto, por várias entidades imigrantes e nativas que ilustram a diversidade de tipos e níveis sociais que formam aquele cenário. Essa pluralidade traz para a narrativa as muitas “verdades” que se completam para constituir o conjunto dessa história.

Quanto ao enredo, a obra de Roberto Gomes revela-se avessa aos romances históricos tradicionais: não apresenta linearidade, sua ordem é desconhecida da tradição. Os atos se revelam inacabados e se completam à medida que se entrelaçam com outros. O tempo se constitui de avanços e recuos, os cenários se intercalam, as histórias se alternam: um episódio que se inicia em um capítulo, tem seu desfecho em capítulos posteriores e assim sucessivamente. Como aponta Silva em *Literatura*: três vetores de uma relação:

Ao contrário dos romances históricos tradicionais e de muitos contemporâneos e experimentais, *Os dias do Demônio* está longe do enredo linear e se desvia de qualquer das ordens conhecidas que a tradição estabeleceu; se não se desenvolve a partir do início (*ab ovo*), também não apresenta o eixo da ação a partir do meio (*in medias res*), nem começa pelo fim (*enredo a fine*). Se pudesse teorizar diria que estamos diante de um enredo *em ato*, um enredo em que os fatos se anunciam incompletos e à medida que se entrelaçam com outros, também expostos de modo incompleto, vão-se corrigindo e se completando. (SILVA, 2011, p. 73).

No que se refere ao narrador, este mantém a objetividade exigida pelo romance histórico, não interpreta nem explica os acontecimentos. Um artifício utilizado é o discurso indireto livre ou fluxo de consciência, recurso que busca nas próprias personagens explicações e interpretações diversificadas.

O livro *Os Dias do Demônio* tem nos materiais históricos – jornais, entrevistas, fotos, depoimentos – o seu suporte, apresenta veracidade na sua base. Há no romance transcrições de documentos, citações, referências cronológicas, geográficas, de pessoas – ora preserva nomes ou apelidos de personagens reais, como, por exemplo, Pedrinho Barbeiro, colono e vereador assassinado brutalmente por jagunços quando cria uma lista de assinaturas pedindo providências do governo; ora cria personagens fictícias a partir de pessoas reais.

Enfim, *Os Dias do Demônio* destaca a ação humana por meio de grupos com histórias próprias; os indivíduos também apresentam uma história individual. Essas histórias se entrelaçam, formando a trama do romance que mostra, ao mesmo tempo o individual e próprio, e o coletivo e público, um “atravessado” pelo outro. Segundo Silva, isso é o que Jameson chama de “o ponto alto da contemporaneidade histórica do romance”: foco narrativo único multiplicado em diferentes perspectivas.

Também de Roberto Gomes e com semelhante teor histórico podemos observar a obra *Antes que o Teto Desabe*. Nela, o autor apresenta um grupo de jovens amigos envolvidos com política estudantil e portadores de sonhos e esperanças que são desmantelados pelos acontecimentos políticos que marcaram o Brasil em 1964 (Golpe de Estado pôs fim ao governo do presidente democraticamente eleito João Goulart, o Jango, dando início ao período ditatorial brasileiro). Neste grupo de jovens, Gomes ficcionaliza os anseios políticos e existenciais da juventude urbana da década de 1960, registra de forma mimética o impacto do golpe militar de 64 sobre o destino daquela geração.

Não há, no entanto, seguindo os passos de Lukács, um herói mediano dentro de um enredo linear. A narrativa se divide entre presente e passado: dois amigos que, após algum tempo, se encontram ocasionalmente em uma sala de espera do aeroporto de Congonhas, se reconhecem e relembram suas vidas por volta dos anos de 1964. É desse passado que se ocupa grande parte do enredo. Temos no centro da história não um herói, mas um grupo de jovens que tem parte de suas histórias contadas. Estes não são pessoas reais, mas representantes de toda uma geração. São entidades nativas que convivem com entidades imigrantes, estas em segundo plano: Jânio Quadros, João Goulart. Os acontecimentos históricos – renúncia de Jânio, posse de Jango, golpe militar – não atuam como cenários; interferem diretamente nas vidas das personagens.

Há em *Antes que o Teto Desabe* a utilização de pessoas comuns e a ficcionalização de personagens importantes. A obra reconhece o texto canônico como possibilidade, não como totalidade, daí a história contada a partir da vida de personagens periféricas; o romance se assenta, portanto sobre as lacunas abertas do discurso histórico.

Temos, então, em *Antes que o Teto Desabe* um retrato condensado de uma parte da história do Brasil, um romance que revisa, dentro de toda a ficcionalidade que lhe cabe, acontecimentos registrados pela história oficial.

Para finalizar esse passeio pelos romances históricos brasileiros, recordemos d'*Os Varões Assinalados*. Escrito em 1985, o romance de Tabajara Ruas mantém-se perfeitamente no entrelugar da Literatura com a História. Ele conserva as datas, os nomes, a localização, os acontecimentos da historiografia e une os episódios desta, naturalmente fragmentados e incoerentes, por meio da reconstrução imaginária. Isto é, tem na realidade a intriga, as personagens, o assunto, e na imaginação o ritmo, o sentido, a unicidade histórica.

Os Varões Assinalados revisa os dez anos de conflito da Revolução Farroupilha com seus homens e feitos. O fio condutor são as personagens masculinas que protagonizaram o conflito, com destaque para o que se torna o presidente da república rio-grandense, Bento Gonçalves da Silva.

Mas das aventuras que envolvem esse quadro da história não resulta apenas o aspecto heróico, a obra não apresenta apenas referências aos acontecimentos, às vitórias e derrotas dos grandes generais. Ruas, junto com o heroísmo dessas

personagens consagradas, entrelaça suas fragilidades, fraquezas e infortúnios pessoais; a narrativa traz em si um painel das contradições políticas e humanas, retrata, ao mesmo tempo, a grandeza e a miséria dos homens que a compõem. Personalidades chefes da Revolução, como, por exemplo, Bento Gonçalves e tantas outras pessoas reais ficcionalizadas na obra, são retratados não como interesseiros, mas como heróis derrotados pelos militares.

Outro aspecto do romance que ultrapassa os dados historiográficos é a presença de cenas que reconstroem não apenas as batalhas entre monarquistas e republicanos, mas também entre os republicanos em disputas pessoais.

Os Varões Assinalados assemelha-se, em grande medida, aos romances históricos tradicionais. Nele, o enredo segue a cronologia histórica, os acontecimentos são apresentados dentro de uma sequência linear. O personagem em destaque na obra é extraído das disputas e interações do cotidiano e é um sujeito médio com forte vínculo com seu grupo social. O romance evidencia de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica.

Outro fato que se destaca neste romance de Ruas é a intertextualidade que estabelece com os grandes épicos da Literatura. Já no título é possível perceber essa referencialidade. Ele é retirado do primeiro verso d'*Os Lusíadas* de Camões: “As armas e os *Barões assinalados*”. Além deste épico, mantém diálogo também com *Eneida* de Virgílio. As referências e semelhanças com as grandes epopeias conferem às personagens da obra de Ruas características similares: força, braveza, heroísmo. A intertextualidade com os épicos consagrados ressalta ainda mais a grandiosidade da Revolução Farroupilha.

Enfim, os acontecimentos narrados por Ruas em *Os Varões Assinalados* mantêm relação direta com os fatos históricos documentados, mas com uma dimensão histórica mais dramática resultante da literariedade que o envolve – descreve a brutalidade dos combates, a crueza e violência que perduraram durante os dez anos de conflito. Tabajara Ruas complementa os fatos narrados pela historiografia com sua criatividade. Entrelaçar História e Literatura tal qual aparece neste romance, permite preencher as situações não detalhadas pelos registros da história. Aí está uma das façanhas do romance histórico.

Com a breve apresentação dessas obras, é possível perceber que romances históricos continuam a ser elaborados na pós modernidade, alguns com mais proximidade ao que Lukács caracterizou como “verdadeiro” romance histórico, outros com um grau mais elevado de recriação das normas clássicas. É assim que, de Walter Scott aos dias atuais, esse subgênero que entremeia os caminhos da Literatura com a História apresenta-se complexo e diversificado, já que as transformações de cada momento apresentam necessidades singulares e, conseqüentemente, produzirão novas variantes.

CAPÍTULO 3 – OS VESTÍGIOS DA HISTÓRIA EM *A DAMA DA MORTE*

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (Candido, 2006, p. 13-14).

O texto que colocamos como *corpus* de análise neste capítulo, *A Dama da Morte*, foi publicado pela Editora Monterrey (Rio de Janeiro) em 1968 e sua narrativa, com vinte e cinco capítulos, gira em torno, principalmente, de três personagens femininas, todas com fortes peculiaridades que as tornam figuras bastante significativas dentro do contexto da obra: Catarina, Míriam e Maona. Catarina é uma jovem professora que, vinda da cidade grande, torna-se moradora de uma pequena vila à beira do rio Ivinhema, sul de Mato Grosso¹³, lugar ainda em formação, e assume-se como parte daquele ambiente. Está sempre envolvida nos principais acontecimentos e é moldada pelas situações que a rodeiam. Órfã de pai e mãe, dedica sua vida a cuidar de sua irmã, dez anos mais jovem e que despertava seus instintos maternos. Esta irmã exerce grande influência no destino de Cati, assim chamada pelos mais íntimos. Míriam, a irmã mais nova, é, desde pequena, sedutora e engenhosa, e é principalmente desses dois recursos que a garota se utiliza para dissimular seus projetos de conquista, tanto de pessoas, quanto de objetos. Seus traços ardilosos começam a se definir logo no início da narrativa: “Tudo nela era perfeito. Algumas serpentes também são belas” (MELLO, 1968, p. 9).

Junto com as irmãs vive também uma índia, Maona, que serve a família desde pequena. Ela é pouco mais velha que Catarina, e são muito amigas ao longo de todo o percurso narrativo. Maona é, talvez, a personagem mais misteriosa de toda a trama: seus hábitos noturnos, o contato com as cobras, o conhecimento de antídotos que combatem seus venenos, a familiaridade com a mata e o rio, a cumplicidade com Catarina, seu comportamento introspectivo e desconfiado garantem-lhe, muitas vezes, o título de bruxa ou feiticeira.

A história é contada por Catarina, narradora-protagonista, que já em idade avançada retoma, por intermédio da memória, os fatos que marcaram sua vida a partir dos 23 anos de idade, bem como todo o cenário que a envolve e que desencadeia a maioria dos acontecimentos.

Junto com essas três personagens, outras surgem, ganham relevo e desaparecem. É o caso do professor de matemática Sérgio, que aparece logo no início da narrativa, torna-se uma figura importante no ambiente escolar, abre uma

¹³ A região retratada no romance de Mello pertencia, no período em que a obra foi elaborada, ao Estado de Mato Grosso. Com a divisão do Estado em 1977, no entanto, torna-se parte do Estado de Mato Grosso do Sul.

pequena loja de roupas, envolve-se afetivamente com Catarina e é assassinado por Rodrigo, um jovem de origem paraguaia que cavalgava, atirava muito bem e era apaixonado por Míriam. A morte é supostamente provocada por Míriam, comparada desde o início da narrativa a uma serpente. Ramon é outra figura de destaque na obra. Peão fronteiriço, não tinha família e era assassino circunstancial. Casa-se com Maona e é morto no combate contra a desapropriação de terras na fazenda em que morava. Padre Luís é responsável pela igreja e pelo ginásio da vila. De costumes tradicionais, exerce grande influência sobre Catarina. Está presente em todo o processo de marcação de terras e desapropriação dos fazendeiros.

Doutor Siqueira é o engenheiro responsável pela desapropriação das terras improdutivas da região. Torna-se bem próximo de Catarina devido à ligação desta com seu filho Marcelo. É encontrado morto em seu quarto, aparentemente picado por uma cobra coral. Marcelo entra na história com 17 anos de idade. Passa um tempo como hóspede de Catarina onde conhece Anita, por quem se apaixona e mantém um intenso relacionamento. Este também é assassinado.

Anita é a imagem do sertão. Filha de um dos fazendeiros da região, monta a cavalo, porta um revólver e veste-se à caráter. Sua fama era de melhor pontaria da região. Fica com Marcelo até o assassinato do garoto. Mais tarde se apaixona e casa-se com Tônio, um dos amigos paulistanos de Míriam. Uma de suas netas recebe o nome de Catarina. Dr. Franz, alemão casado com D. Elfrida, é médico da região. Mantinha escondido um transmissor a serviço de Hitler. Juntamente com sua esposa bebe veneno ao serem descobertos pelo Dr. Siqueira.

Jean Luc é um engenheiro belga responsável pela construção da MT-41 e da ponte do rio Ivinhema. Engravida Flora e passa a viver com esta até o seu desaparecimento. Depois passa a se relacionar com Catarina, de quem fica noivo e com quem planeja casar-se. Juntos constroem a casa de pedra. Pouco tempo depois conhece Míriam, que na época residia em São Paulo, para onde foi enviada após a morte de Sérgio. Míriam o seduz e o faz abandonar a antiga noiva, sua irmã. Com ela se casa e são encontrados mortos, ela picada por uma cobra coral, ele com um tiro na cabeça, logo após o casamento dentro da casa que fizera para morar com Catarina.

Junto com estes, compõem ainda a trama os fazendeiros da região envolvidos no projeto de desapropriação, como, por exemplo, o velho Cantídio e a

viúva Genoveva, com os respectivos filhos, Lourenço e Martins; o Padre Marcos, que assume o lugar de Padre Luís após a sua morte; e ainda alguns amigos de Míriam: Tônio, já mencionado, Maria, irmã de Tônio, Fernando e Moisés.

O espaço da narrativa é a região próxima ao rio Ivinhema, Vila Morena e Terra Nova, que corresponde geograficamente à Vila Amandina e cidade de Ivinhema. Outros espaços ainda são mencionados: Porto Vilma, Porto São José, Porto Angélica, Iguatemi, Foz do Iguaçu, Pero Ruan Caballero, Paraguai, mas nestes apenas alguns episódios acontecem. A maioria das cenas se passa em Vila Morena, onde mora a narradora desde o início do enredo e onde também é levantada a casa de pedra.

O enredo pode ser dividido em três partes: uma que apresenta as personagens centrais: Catarina, Míriam e Maona; contextualiza o cenário do sertão com suas grandes fazendas e proprietários, a vida pacata e monótona dos moradores da vila, o poderio da Igreja, representado pelo padre Luís; e insere na narrativa a passagem de Sérgio, sua chegada até seu assassinato, de grande valor simbólico para o texto, já que, segundo um dos personagens, Padre Luís, é o ponto de partida dos acontecimentos trágicos que o sucedem: “Tenho a impressão de que nada será mais como antes. Parece que asas negras sobrevoam nossa terra. Penso que a morte de Sérgio foi o ponto de partida...” (MELLO, 1968, p. 72). A morte de Sérgio, portanto, anuncia todo o derramamento de sangue que acontece na segunda parte com a chegada do Dr. Siqueira.

Ainda sobre a morte de Sérgio, esta é um marco também no posicionamento de Catarina. Na primeira parte, a personagem aparece como irmã cuidadosa, mulher religiosa e recatada, professora responsável, amiga fiel. A morte do noivo provoca alterações profundas em suas atitudes e modo de ser. Até então, Catarina era vítima dos acontecimentos. A partir do momento em que se afasta da vila e passa um período na casa de Maona, em decorrência da fuga pela morte de Sérgio, essa condição vai se transformando e moldando uma nova criatura responsável por quase todas as mortes que se seguem: Marcelo, Dr. Siqueira, Flora, o empregado de Jean Luc, o próprio Jean Luc e Míriam, daí o título “A dama da morte”. É como se Catarina morresse com Sérgio e renascesse para vingar sua perda. Mas essa transformação fica visível apenas nas linhas finais do texto.

Embora seus crimes sejam esclarecidos apenas no desfecho da narrativa, o primeiro capítulo já anuncia o que aparecerá nas páginas seguintes: a recorrente utilização da cor vermelha no primeiro capítulo da obra pode ser compreendida como uma metáfora do passado da personagem-narradora: “[...] O sol lá embaixo é vermelho, vermelho...”, “O espelho me envolve um sorriso que nunca foi meu. Sobre a mesa as rosas de agosto. Rosas vermelhas...”, “Quando comecei a notar o vermelho?” (MELLO, 1968, p. 9), ligação que se faz possível apenas com a revelação de seus assassinatos, já que durante toda a narrativa Catarina se apresenta como vítima dos acontecimentos, e coloca ao centro como “portadora do mal” sua irmã Míriam.

A segunda parte (capítulo décimo do livro) envolve a chegada do engenheiro, o Dr. Siqueira, e dos agrimensores responsáveis pela demarcação e desapropriação das terras improdutivas. Enquanto na primeira parte a ficção se mostra visivelmente predominante, apenas configurando os hábitos e costumes da região, nesta, os acontecimentos históricos que envolvem a época retratada ou dela se aproximam tornam-se mais presentes na estrutura do texto: plano de reforma agrária do governo federal, desapropriação de terras não cultivadas na região sul de Mato Grosso, derrubada das matas, loteamento e posse das terras por colonos de São Paulo, Paraná, Minas e retirantes nordestinos, construção da MT-41, formação de novas vilas, exploração da “Erva Mate Laranjeira”, segunda guerra mundial.

Todos esses acontecimentos aparecem, não como pano de fundo para a ficção, eles envolvem e moldam o destino das personagens. A desapropriação de terras deixa muitas vítimas pelo caminho, dentre os quais está Ramon, esposo de Maona. Muitas vidas são ceifadas, e o sangue derramado afeta negativa ou positivamente a todos: para uns, a perda de entes querido e suas propriedades, para outros a aquisição de terras para sua sobrevivência. E em meio aos acontecimentos históricos, a ficção é tramada: Catarina aproxima-se de Siqueira e do filho, torna-se uma espécie de conselheira do engenheiro e mãe para Marcelo, mas o envolvimento deste com Anita desperta a inveja de um sentimento que lhe fora vedado com a morte de Sérgio. O resultado é o assassinato do garoto e também do pai, ao se aproximar da verdade sobre a morte do filho, o que põe fim às desapropriações.

A chegada de Jean Luc marca a terceira parte do enredo (capítulo décimo nono). Nesta, o progresso do lugar aparece de forma bastante clara: continuação da

estrada MT-41 pelas proximidades de Vila Morena e construção da ponte sobre o rio Ivinhema. No entanto, assim como na primeira parte, é a ficção que ganha maior espaço. O enfoque principal aqui está na construção da casa de pedras, lugar projetado para o “final feliz” de Catarina e Jean Luc, mas transforma-se em um palco de tragédia. Ela é também a fonte de inspiração para as recordações da personagem já em idade avançada. Nela o texto se inicia, e a partir dela toda a história é contada.

A casa de pedras torna-se bastante significativa dentro do contexto em que se apresenta, já que sua aparência medieval é construída durante as horas vagas do engenheiro e de Catarina, em meio a um contexto de desenvolvimento e progresso. Temos, assim, simultaneamente a desapropriação e divisão de terras, a reforma agrária, a formação de uma cidade, a derrubada das matas, a construção de estradas e pontes: “... fomos visitar o acampamento do outro lado. Observar aqueles monstros de ferro derrubando árvores, empurrando terra, escavando o solo foi uma experiência nova e emocionante... Era o sertão que ia ao capricho das máquinas” (MELLO, 1968, p. 178), e a presença do medievalismo na edificação da casa¹⁴.

De grande valor simbólico também é o rio, o “meu rio” assim designado muitas vezes por Catarina. Além de ser na história a principal via de transporte e ligação com as demais regiões do país, é um cenário marcante na obra e observador de toda a obra. O rio mantém forte ligação com Catarina, ele reflete o estado de espírito da personagem: “[...] Suas águas refletiam a luz da lua. Rio de águas barrentas. Rio de águas limpas. Rio de águas tranquilas. Rio de águas nervosas. Rio abençoado. Rio maldito. Rio caprichoso, bom ou mau conforme as circunstâncias” (MELLO, 1968, p. 24).

Todos esses acontecimentos aparecem tecidos em uma trama que tem como eixo substancial fatos registrados historicamente, mas são apresentados com recursos possíveis apenas ao texto ficcional, como veremos no decorrer deste capítulo. Por hora, focaremos os vestígios da História (regional, nacional e até mundial) que aparecem ficcionalizados em *A Dama da Morte*. Tomaremos como fonte para a contextualização histórica de Ivinhema uma série de textos

¹⁴ Esse conflito que a casa de pedras estabelece com o cenário em que é construída mantém forte semelhança com o castelo de *Um Castelo no Pampa*, de Assis Brasil. Neste, as ideias liberais se chocam com a tradição palaciana; naquela, a aparência medieval opõe-se ao contexto de desenvolvimento da região.

pertencentes aos arquivos da empresa SOMECO S. A. e fornecido pela mesma, dentre os quais se encontra um relato de expedição topográfica datado de 07 de março de 1957, cujos trabalhos foram chefiados por um agrimensor, autor do relato e de nome não identificado. Os serviços são realizados a mando de Reynaldo Massi, empresário paulista considerado o fundador da cidade, a quem o relato se destina. O relato topográfico aparecerá, para melhor ilustração, anexado ao final desta tese.

3.1 Literatura e História em Vaz de Mello

A carta-relatório mencionada refere-se aos “trabalhos topográficos” nas terras adquiridas por Reynaldo Massi, colonizador da cidade de Ivinhema/MS, até então região do município de Dourados, na época Estado de Mato Grosso. Escrita à “maneira de Caminha”, a missiva acompanha o percurso de seu autor durante um período de pouco mais de um ano, entre os dias 27 de dezembro de 1955 a 07 de março de 1957, descrevendo o local por ele encontrado, os trabalhos realizados, e apresenta dados geográficos, hidrográficos, de relevo, clima, vegetação, fauna, etnologia, dos meios de comunicação e produção econômica daquele lugar.

Muitas dessas informações podem ser encontradas também no romance de Alice Vaz de Mello, cuja família é mencionada no documento por auxiliar no abastecimento das tropas e cuidar do agrimensor quando este fora acometido pela “maleita”, fato que revela o conhecimento e envolvimento de Mello acerca daquele lugar e dos fatos históricos que o constituíram, o que lhe dá propriedade sobre os acontecimentos e possibilita maior verossimilhança à sua criação literária.

Dessas informações, destacaremos algumas das que se assemelham em ambos os textos e que apresentam a configuração do ambiente e das pessoas que o compõem com seus hábitos e costumes. A primeira das selecionadas na carta diz respeito à fundação do lugarejo próximo ao rio Ivinhema, onde, segundo o relatório, morava Sebastião Vaz de Mello, pai de Alice Vaz de Mello e é chamado de Amandina. No romance é o lugar habitado pela protagonista e nomeado por esta como Vila Morena. A descrição da carta auxilia em grande proporção o entendimento de muitos acontecimentos que aparecem registrados no romance. Assim o povoado é apresentado:

Amandina, fundada por paulistas de Cafelândia e cujo nome é uma homenagem ao extinto desbravador Armando Simões, é um lugarejo em formação e hoje incorporado à Imobiliária Sul de Mato Grosso Ltda. Apesar de estar sendo um ponto de convergência das atenções dos que procuram novos campos de expansão, não deixa de também, como todos os lugares em formação, mormente tratando-se de boca do sertão, ser local preferido pelos que tendo contas a ajustar com as autoridades jurídico-policiais, ali permanecem o tanto quanto as circunstâncias lhes permitem. A inexistência de destacamento policial ou mesmo de uma autoridade, permite por parte desses elementos, e de inúmeros paraguaios que vivem nas cercanias, acintosa exibição de armas de todos os calibres, que por qualquer motivo, entram em ação. As vítimas destas arruaças são, geralmente, dadas sepulturas sem maiores formalidade. Aliás, estes incidentes nada mais são que a continuidade do que era natural, no tempo que não vai muito longe, da concessão da Cia. Mate Laranjeira, quando era comuníssimo, segundo relatam seus remanescentes, mandar matar um trabalhador “fujão” ou “doente” que estava custando a sarar. Basta ver inúmeros cemitérios espalhados em pleno sertão. (ANEXOS, p. 277).

Daí vários dos personagens do romance, homens e mulheres, portarem armas de vários calibres: Ramon, assassino circunstancial de origem paraguaia, uma “trinta e oito”; Rodrigo, também de procedência paraguaia, um “projétil 45”; Otávio, filho de um dos fazendeiros, uma espingarda; Camilo, seu irmão, uma “quarenta e quatro”; Anita, irmã dos dois, uma “trinta e dois”; Catarina, a narradora-protagonista, uma “22”; Jean-Luc uma “Winchester”, dentre vários outros personagens habitantes daquele lugar. Também fundamenta algumas das falas de Catarina: “Na vila se descarregava o revólver quando um cavalo ganhava uma carreira, quando se tirava o prêmio numa rifa, quando nascia uma criança ou simplesmente quando se recebia pagamento” (MELLO, 1968, p. 57), ou “_ Não acho nada! Sei apenas que seu filho é muito novo para morrer! E fique sabendo que o senhor é um louco se pensa que pode enfrentar homens acostumados a matar apenas com essas armas de brinquedo!” (MELLO, 1968, p. 79), e ainda “Terminava de dar aula, quando vieram me avisar que alguém estava espancando Guilherme num dos bares junto ao hotel. Desci correndo os degraus e estaquei, dando meia volta. Lembrara-me que, na situação atual, ninguém saía de casa sem armas” (MELLO, 1968, p. 207).

Após o assassinato de “Tonhão”, um dos empregados de Jean-Luc na construção da ponte sobre o Rio Ivinhema, provocado por Catarina, a sequência dos fatos também ilustra a impunidade devido à ausência de uma autoridade competente:

_ A polícia.../ Interrompi-o bruscamente:/ _ A polícia não dirá nada, nem fará nada. Aqui não existem inquéritos, nem processos, nem o diabo que o carregue. Matei em legítima defesa... Ele mataria o rapaz. Por outro lado, seus trabalhadores precisam aprender que por aqui são simples “sapos”. (MELLO, 1968, p. 207).

A presença constante da morte, ou de seu risco, já que a “justiça” é feita “com as próprias mãos”, levam à banalização da morte, como podemos perceber em falas do tipo: “Por que os humanos se impressionam tanto com a morte, se ela tem que acontecer de um modo ou de outro?” (MELLO, 1968, p. 209), emitida por Catarina após o assassinato no bar, ou no seguinte diálogo entre Catarina e Jean-Luc:

_ Você está sendo desnecessariamente trágico. Já lhe disse e repito: ainda está em tempo... Vocês, homens, são interessantes; essa morte devia até enchê-lo de orgulho. Sua noiva matou um homem! Não acha original?/ _ Seu humor é descabido.../ _ Paciência, não vou ressuscitar seu negro com meu arrependimento./ _ É justamente isso o que me deixa inconformado: a sua frieza, a sua indiferença diante da morte. (MELLO, 1968, p. 211).

Outros pontos presentes no relatório e no romance se tocam, se complementam ou dão sequência aos episódios. Seguindo uma ordem cronológica dos acontecimentos, os fatos relatados na carta são simultâneos à chegada e permanência do Dr. Siqueira (o engenheiro), correspondente ao que acima está apresentado como segunda parte do livro de Mello. Talvez o autor da carta tenha sido a fonte para a criação da personagem romanesca, já que ambos apresentam características e funções em comum: tanto um quanto outro tem por finalidade o levantamento e demarcação de terras; ambos vão para suas missões com a presença do filho: Dr. Siqueira acompanhado por Marcelo, o autor da carta, por Délni Luiz. Os dois garotos não têm o mesmo fim, mas o mesmo destino trágico: Marcelo é assassinado, Délni chega a São Paulo gravemente contaminado pela malária (ANEXOS, p. 267).

O romance segue com os acontecimentos: a carta relata a abertura de estradas e os escassos meios de comunicação que tinham como único recurso o Rio Ivinhema, o romance se estende um pouco mais historicamente. Nele aparecem as construções da MT-41, que ligava São Paulo ao norte do Paraná e da ponte sobre o Rio Ivinhema, que oficialmente foi inaugurada em 1966.

Ainda se tratando de pontos de semelhança, a configuração do lugar em ambos os textos apresenta pontos afins em diversos momentos. Dentre eles,

podemos mencionar o relacionamento afetivo precoce das mulheres daquele lugar destacado no romance: “No sertão as mulheres começam a namorar cedo. Muitas aos quinze anos já são mães” (MELLO, 1968, p. 55), e na carta: “São famílias numerosas. As mulheres casam-se muito cedo, ainda meninas e a consequência dessa precocidade é a numerosa prole que vive num regime patriarcal”. Aparece configurado também nos dois escritos o poder e domínio da igreja. Em Mello: “Sérgio ousara externar suas ideias num lugar e numa época em que a religião era ordem suprema” (1968, p. 50). Na carta:

Muitos dias antes da semana santa, a região foi assolada por continuadas chuvas, o que obrigou a completa paralisação dos trabalhos de medição. Aproveitei esse tempo para, com os poucos conhecimentos que possuo de belas artes, esculpir em um pedaço de tora de carandá e com instrumentos improvisados, um Cristo crucificado que depois de pronto coloquei em uma capela recém construída de pau a pique e coberta com sapé. Isto, além de satisfazer sentimentos religiosos, resultou em imediato efeito psicológico nos paraguaios que, sendo impulsivos, arruaceiros, são “ad usum” apegados à religião de tal modo que basta a presença de uma imagem para que se tornem mais respeitosos e obedientes”. (ANEXOS, p. 269-270).

Relacionando, portanto, acontecimentos históricos e literários, a “Vila Morena” apresentada pela narradora-protagonista de *A Dama da Morte* é uma ficcionalização do lugarejo descrito pelo relator da carta já existente antes de sua chegada na região: fundado por Amando Simões e incorporado à Imobiliária Sul de Mato Grosso em 1955. Os trabalhos de levantamento e demarcação de terras para o qual é enviado o emissário de Reynaldo Massi e que têm continuidade após o término de seus escritos resultam, mais tarde, na criação do município de Ivinhema, cuja emancipação se dá em 11 de novembro de 1963. O surgimento e desenvolvimento desta também é ficcionalizado por Alice Vaz de Mello:

Num domingo, sacudi a indolência de cima de mim e resolvi ir de charrete, com Maona, até a “cidade dos colonos”. [...] Quando despontamos na rua principal, nossa chegada causou certa surpresa. Mas minha surpresa foi muito maior. Terra Nova era uma verdadeira cidade! Lojas. Bares. Uma alfaiataria. Duas farmácias... Não uma cidade antiga, estilo clássico e severo, mas uma povoação alegre. No centro, uma pequena praça de alamedas forradas de cascalho, com uma graciosa igreja inacabada. (MELLO, 1968, p. 145-146).

Esse crescimento acelerado da nova colonização (Terra Nova) em contraposição à paralisação da primeira colonização (Vila Morena) apresentado por

Catarina, assemelha-se aos processos por que passaram a cidade de Ivinhema e Vila Amandina, o que faz com que esta se torne mais tarde distrito daquela planejada e iniciada posteriormente. A estória de Vila Morena e Terra Nova, portanto, aproximam-se em grande medida da história de Amandina e Ivinhema.

A partir desse paralelo entre o que se tem notícia da colonização da cidade de Ivinhema (ou até mesmo de regiões vizinhas, já que muitas destas seguem mais ou menos o mesmo processo de aquisição de terras por grandes proprietários e vendas para colonos “excedentes” de outros estados como São Paulo, Paraná e Minas) e a colonização que movimenta os acontecimentos de *A Dama da Morte*, podemos retomar alguns dos conceitos elaborados por Paul Ricoeur nos volumes 1 – A intriga e a narrativa histórica – e 3 – O tempo narrado – de sua obra *Tempo e Narrativa*. Aproximemos, então, Mello das teorizações Ricoeur.

3.2 Construção da intriga: a configuração do tempo vivido

Em Ricoeur, vimos que a fonte de toda obra está na experiência humana, e que, portanto, configura no texto o que na vida humana já está configurado. Daí a presença de um “círculo hermenêutico” que “prefigura”, “configura” e “refigura” o tempo narrado. Para que a intriga possa imitar uma ação, elementos como a estrutura semântica, as fontes simbólicas e a temporalidade do mundo a ser representado precisam ser pré-compreendidos.

Alice Vaz de Mello configura em *A Dama da Morte* um mundo ficcional com fortes vestígios do mundo vivido, e o faz com propriedade, pois é o seu mundo, é a história do lugar em que viveu que toma como ponto de partida para sua criação. A prefiguração do mundo real se dá a partir da experiência do vivido. A proximidade entre romance e História ocorre, portanto, em virtude da familiaridade da autora com a semântica da ação e com as regras de composição de ordem diacrônica da história. Mello conhece a linguagem do fazer e a tradição cultural de onde se origina a intriga. Mantém intimidade ainda com as regras, normas e signos imanentes à cultura. Enfim, com um sistema simbólico que oferece um contexto de descrições para a interpretação das ações do mundo em que se fundamenta.

O processo de transposição mimética de toda essa experiência para o texto por meio da intriga, que Ricoeur chama de *mímesis* II, cumpre, em *A Dama da*

Morte, com sua função mediadora entre o mundo prático e o mundo do leitor, porque, ainda que com grande dose de imaginação, o romance transforma acontecimentos individuais em história coletiva, e essa transformação de vários acontecimentos em um todo se faz de forma inteligível. Vaz de Mello une eventos desintegrados e heterogêneos de forma diacrônica e relaciona-os de modo compreensível.

Essa integração compreensível entre mundo vivido e mundo imaginário torna-se possível pelos traços característicos do ato configurante: a esquematização e a tradicionalidade de que fala Ricoeur. Mello sintetiza ao mesmo tempo entendimento e intuição (esquematismo), o que resulta em uma tradicionalidade viva, que se constitui pela sedimentação e inovação: a sedimentação resgata da história os acontecimentos vividos, a inovação abre espaço para a imaginação produtiva da história. Assim, se a imaginação parece distanciar a intriga dos fatos vividos, a sedimentação resgata o real e, juntos, tornam-se uma recriação possível da História.

Mas o processo de que nos fala Ricoeur não se encerra nessa etapa de configuração do mundo vivido. É no leitor, como vimos anteriormente, que o círculo se fecha e recomeça. Em *A Dama da Morte*, é a presença da tradicionalidade que permite ao leitor, no ato de reconfiguração, reconhecer as regras da história contada e acompanhar a narrativa, mesmo com a forte presença da ficcionalidade dos fatos e participar ativamente da construção de sentido. Mello, ao trazer para o texto regras, normas, signos, enfim, um sistema simbólico próprios de uma determinada cultura, mantém esse jogo de sedimentação e inovação de que fala Ricoeur.

Ainda buscando em Ricoeur elementos presentes no romance de Mello, podemos mencionar o conceito de referencialidade. A experiência, a temporalidade, o mundo configurado pela obra chegam até o leitor não apenas porque, como aponta o autor, a poesia redescreve e ressignifica o mundo, mas porque os vestígios da História vão sendo tecidos à ficção ao longo da intriga. São exemplos trechos como:

E foi no final de maio que tudo começou a acontecer. As eleições seriam em novembro, mas aquele que amarrara seu cavalo pampa nos pilares do Palácio das Laranjeiras achou que não era cedo para as mudanças e passou por cima do poder estadual (p. 76); Por isso não aceitou de bom grado aquele monstrengo fumacento cheirando a gasogênio, retrato de uma guerra da qual mal ouvíamos falar (p. 76); Por ele, vim a saber qual era o plano do Governo Federal. Desapropriar somente as terras não cultivadas,

loteá-las e entregá-las aos colonos “excedentes” de São Paulo, Paraná e Minas, e aos retirantes nordestinos também, de acordo com um plano de assistência e financiamento a longo prazo (p. 82); Assim nasceu Terra Nova, que mais tarde iria crescer e esmagar definitivamente a minha vila (p. 110); Embora a guerra continuasse agitando o mundo, pelas cartas São Paulo parecia imutável (p. 116); Como se eles fossem culpados dos crimes de uns poucos monstros que, do outro lado do mar, enlouqueciam uma raça inteira (p. 116); A “Mate Laranjeira”, que explorava os ervais do sul e mantinha seus empregados em regime de escravidão, foi colocada na lista negra e seus contratos não seriam renovados (p. 117); No Rio Grande do Sul foram assassinadas famílias inteiras. É uma raça maldita, Catarina! (p. 119); O retrato de Führer. Os botões do aparelho. Recusava-me a acreditar. Como era possível? Por quê? Estávamos tão longe da guerra! Como aquele transmissor chegara ali? Estávamos no Brasil! Estávamos na América! (p. 123); Mas o retrato de Hitler continuava a nos fitar, duramente. “Raça superior” (p. 124); Foi-se num começo de ano, quando eram fortes os boatos que uma estrada romperia o sul de Mato Grosso, ligando-o a São Paulo e ao norte do Paraná (p. 148); Lá longe a guerra terminava. [...] A MT-41 vinha rasgando matas e saltando rios. Surgira a pergunta: seu traçado pegaria Vila Morena ou Terra Nova? (p. 151); Uma tarde, Maona e eu atravessamos o rio, de bote, e fomos visitar o acampamento do outro lado. Observar aqueles monstros de ferro derrubando árvores, empurrando terra, escavando o solo foi uma experiência nova e emocionante... Era o sertão que se ia ao capricho das máquinas. (p. 178).

Vemos, portanto, que, ao trazer para o texto literário acontecimentos registrados historicamente, Mello toma como empréstimo da historiografia a referência por vestígios, ou seja, ocorre aqui o que Ricoeur chama de “referência cruzada”: ponto em que o discurso ficcional toca o discurso histórico, resultando em um outro processo ao qual chama de “historicização da narrativa de ficção”.

Mas se Alice Vaz de Mello utiliza em seu texto recursos que são próprios da historiografia, o que faz de *A Dama da Morte* um discurso ficcional? Vários são os recursos que o caracterizam como tal, mas seguindo o pensamento de Ricoeur, dois fatores se destacam com mais relevância: maior liberdade na representação do “tempo do universo” e o modo como o tempo é representado. No romance, a autora arrasta o tempo histórico para o tempo da ficção ao introduzir os acontecimentos históricos em um enredo ficcional: há uma mistura de personagens históricos, acontecimentos datados e lugares geográficos conhecidos a personagens, acontecimentos e lugares imaginários. Também não se prende aos conectores próprios do discurso ficcional (calendário, sequência de gerações, recurso a arquivos, documentos e vestígios citados no primeiro capítulo desta tese). O tempo perde, portanto, sua função de “representância” do passado histórico e recebe a possibilidade de explorar aspectos não lineares do tempo fenomenológico. Aqui

podemos retomar os três estágios de que fala Ricoeur: unificação do curso temporal, revivificação do tema da eternidade e remitização do tempo pela ficção. As variações imaginativas do romance de Mello tornam realizáveis essa construção unificada do fluxo temporal, porque, mesmo reproduzindo a experiência, possibilita um pouco de fantasia. Em termos práticos, passaremos a observar na sequência como esse processo aparece configurado na obra.

3.3 A (des)construção do tempo e do espaço em *A Dama da Morte*

Vimos anteriormente, pela ilustração de alguns trechos da obra, que o romance *A Dama da Morte* configura alguns acontecimentos que marcam a História regional (do sul de Mato Grosso), nacional e mundial. Episódios como: marcha para oeste, expansão do nazismo, 2ª guerra mundial, extração da Erva Mate Laranjeira, construção da MT-41 aparecem como vestígio na trama de uma narradora que mostra-nos o seu passado apoiado em uma base verídica. Mello entrelaça, portanto, a história individual de Catarina, a personagem-narradora, à história coletiva, isto é, apresenta público e particular, um atravessado pelo outro. Ficção e História se tocam e se cruzam.

Todos esses acontecimentos de fundo histórico, no entanto, não acompanham a ordem cronológica que nos apresentam os registros históricos. Alice Vaz de Mello utiliza-se de uma técnica possível apenas aos registros literários, à qual passaremos a denominar como superposição, adensamento, condensação ou sobreposição de tempo, artifício que se estende também à movimentação das personagens dentro dos espaços apresentados na obra. Trataremos primeiro da superposição temporal, mas para melhor compreensão, faz-se necessário, primeiro, um breve resumo de cada capítulo da obra, e uma rápida contextualização dos fatos a fim de traçar um paralelo entre as sequências dos acontecimentos.

3.3.1 Os fatos em *A Dama da Morte*

Como apontado anteriormente, o romance *A Dama da Morte* encontra-se dividido em vinte e cinco capítulos compostos dos seguintes episódios: no primeiro capítulo, a narradora-personagem, já em idade avançada, nos apresenta o cenário

que foi palco dos acontecimentos de outrora e que ficaram gravados em sua memória; aparece ainda uma breve apresentação de Maona, a índia: “Maona é índia. Não gosto que a chamem de bugra. Papai a trouxe, pequena ainda, do norte do Mato Grosso. Fomos criadas juntas e sua idade deve ultrapassar um pouco a minha” (MELLO, 1968, p. 8), e da casa de pedras: “A casa de pedra também tem algo que a compara a Maona. As paredes sólidas, as lajes que formam o piso, as portas de cedro, o madeirame já encardido, os lambris envernizados...” (MELLO, 1968, p. 8). Vemos, então, Catarina na sala da casa de pedras em companhia de Maona, esta sentada “na soleira da porta” (MELLO, 1968, p. 9), contemplando a imagem do rio e rememorando o passado vivenciado por ambas.

O capítulo seguinte nos conduz ao início da história: Míriam com treze, Catarina com vinte e três anos de idade. A narradora-personagem justifica aqui sua relação maternal com a irmã mais nova: órfãs de pai e mãe, Catarina sente-se responsável por Míriam e tenta compensar a falta dos pais cedendo a todos os seus desejos: “Talvez a culpa tenha sido minha. Eu lhe satisfazia todos os desejos com a desculpa de que não lhe podia dispensar muito tempo” (MELLO, 1968, p.11); Sergio entra na história como professor de matemática de Míriam; Catarina interessa-se pelo professor. O relacionamento dos dois torna-se mais próximo no terceiro capítulo, quando saem para passear escondidos de Míriam. Esta, com raiva e ciúme, espera os dois à beira do rio. Também neste capítulo aparece Ramon, amante de Maona, que chega do Paraguai com presentes para as três mulheres. Aqui começamos a perceber o caráter duvidoso de Míriam ao conseguir para si o presente destinado à índia; fica claro ainda o desafeto de Maona por Míriam e sua ligação com Catarina.

No quarto capítulo, Sérgio declara-se para Catarina e Míriam zanga-se ao perceber o envolvimento dos dois; entra na história padre Luís; Maona e Ramon decidem fugir no meio da noite com planos de casarem-se em Iguatemi; neste capítulo nos é apresentado ainda a relação de Catarina com o Rio e o seu amor pelo sertão: “Quem vive o sertão e não no sertão nunca mais o tira do sangue. E a nossa pequena vila era o limite; até ali chegava a civilização, em pequena escala, para não envenenar de todo a sua gente. Além dela, a mata virgem, lugar de ninguém. Era a minha terra, não por imposição, mas por escolha” (MELLO, 1968, p. 24).

A narradora-personagem inicia o quinto capítulo revelando a falta que sente da companhia de Maona na casa; Míriam levanta e, ao descobrir que Maona havia levado os cavalos, demonstra frieza com relação à ausência da índia ao reclamar com a irmã pela doação dos animais; Míriam conta sobre a fuga do casal para padre Luís, que logo vai tirar satisfação com Catarina. Os dois discutem sobre as imposições religiosas e o comportamento social da época e a inadequação aos costumes de Ramon e Maona; padre Luís estranha as ideias expressas por Catarina. Esta se dá conta da influência dos ideais de Sérgio sobre os seus.

No sexto capítulo, o ano encaminha-se para o final. Catarina recebe um envelope enviado por Maona contendo sua certidão de casamento civil. Pelo mensageiro, sabe que o casal está morando em uma fazenda na fronteira com o Paraguai; Sérgio e Catarina aparecem de mãos dadas em uma reunião da igreja. Lá, o professor discute com o Padre sobre as imposições da igreja e usa de ironia para com o vigário; Catarina irrita-se com o diálogo dos dois que falam sobre ela, ignorando sua presença; Míriam escuta atrás da porta da sacristia quando Sérgio confessa que irá se casar com Catarina e silencia-se.

O sétimo capítulo revela que Sérgio e Catarina casar-se-iam em dezembro e mandariam Míriam para um colégio interno em São Paulo. No entanto, também neste capítulo o professor morre; entra em cena Rodrigo, admirador de Míriam, de quem esta se vale para dar fim à vida de Sérgio; Catarina ouve tiros, vê ao portão Míriam com a roupa ensanguentada e sai em direção à aglomeração em frente à loja de seu noivo. Encontra Sérgio baleado à beira da morte que ainda sussurra: “_ Cuidado... com a serpente... bobinha...” (MELLO, 1968, p. 58); descobre que os tiros foram efetuados por Rodrigo e, sem saber ao certo o que acontecera, partira à cavalo em direção à casa de Maona. Para em uma tapera à beira do rio Cristalino para passar a noite e logo percebe a presença de Rodrigo. Este, atormentado pelo crime que cometeu, a segue buscando seu perdão, mas a absolvição não acontece; Catarina continua seu destino até chegar à fazenda Cristo Rei; outros personagens ingressam na obra: o velho Cantídio, dono da fazenda, Anita, Otávio e Camilo, filhos de Cantídio; passados três dias, os três acompanham Catarina até a fazenda “San Luiz”, onde moravam Maona e Ramon; as duas se reencontram e Catarina chora a morte de Sérgio.

O oitavo capítulo descreve a felicidade de Maona e Ramon, o abatimento de Catarina e seu desinteresse em voltar para casa; dias depois, chega à fazenda padre Luís, que vem pedir autorização para mandar Míriam para um pensionato em São Paulo. Padre Luís, que antes tinha grande afeição pela garota, parece estar ciente de suas maldades:

_ Digamos que conheci Míriam agora. Ou que você tem o direito de refazer sua vida sozinha. Ou que, simplesmente, ela precise com urgência de alguém que molde sua personalidade./ _ Padre, o que aconteceu?/ Ele me voltou sua face torturada./ _ Filha, não me obrigue a dizer que ela é um monstro! (MELLO, 1968, p. 70).

Catarina retorna, no nono capítulo, para a Vila e angustia-se com as recordações de Sérgio; faz uma festa de despedida para Míriam e esta parte em companhia do padre e de uma irmã, Leocádia; padre Luís confidencia com Catarina suas preocupações sobre as mudanças políticas que estão por vir; Catarina mostra-se a favor da colonização:

Estremeci, Padre Luís tinha razão. Por outro lado, sentia uma ponta de irritação ao pensar nas matas que cobriam quilômetros e quilômetros sem trazer vantagem nenhuma. Eu nunca participaria do ideal de certos matogrossenses: umas cabeças de gado, uma raiz de mandioca, a cuia de chimarrão... a pronto. Aliás, nem o chimarrão era ideia nossa. (MELLO, 1968, p. 73).

O décimo capítulo inicia-se já em março, transcorre abril, e em maio as mudanças políticas começam a acontecer: “e foi no fim de maio que tudo começou a acontecer. As eleições seriam em novembro, mas aquele que amarrara seu cavalo pampa nos pilares do Palácio das Laranjeiras achou que não era cedo para as mudanças e passou por cima do poder estadual” (MELLO, 1968, p. 76), referindo-se, provavelmente, ao golpe de Estado de Vargas que institui o Estado Novo (1937); “Desapropriação... É uma palavra como outra qualquer, mas não raras vezes significa sangue” (MELLO, 1968, p. 76), fazendo menção à “Marcha para Oeste”; “[...] Por isso não aceitou de bom grado aquele monstrengo fumacento cheirando a gasogênio, retrato de uma guerra da qual mal ouvíamos falar (MELLO, 1968, p. 76), uma alusão à segunda guerra mundial (1939-1945). Chegam na Vila os engenheiros do Governo para o levantamento de terras e desapropriações; Catarina conhece Siqueira, chefe do grupo, e seu filho Marcelo, por quem se afeiçoa e também fica

sabendo do plano do Governo Federal de desapropriar as terras não cultivadas e loteá-las para colonos remanescentes de São Paulo, Paraná, Minas e retirantes nordestinos com um plano de assistência e financiamento a longo prazo.

No capítulo seguinte, Dr. Siqueira retorna, a conselho de Catarina, em busca de reforços para as desapropriações; Marcelo permanece hospedado na casa de Catarina; uma semana depois conhece Anita, por que se apaixona e passa a relacionar-se; Catarina incomoda-se com o relacionamento dos dois e expõe aos jovens sua desaprovação; Dr. Siqueira regressa na companhia de mais vinte homens armados que auxiliarão nos trabalhos. O engenheiro conhece Anita e planeja mandar seu filho para casa ao saber que a moça era filha de um dos fazendeiros a serem desapropriados; Anita e Marcelo planejam fugir para a fazenda do velho Cantídio, pai da garota, mas os dois não conseguem concluir o plano. Ambos são baleados na fuga que acontece no capítulo décimo segundo. Apenas o moço morre, Anita fica entre a vida e a morte; Marcelo é enterrado; Catarina consola Dr. Siqueira.

Os trabalhos de demarcações de terra se iniciam no capítulo décimo terceiro; a primeira fazenda a ser demarcada é a da viúva Genoveva; o filho desta morre ao tentar matar um soldado; Anita se recupera; outra fazenda é levantada, a Campanário. Nesta, os trabalhos foram passivos; o mesmo não ocorre na fazenda dos irmãos Romeiro: na primeira tentativa dos agrimensores, um homem do governo foi morto e um saiu ferido. No dia seguinte, os soldados retornam à fazenda e, no confronto, vários dos moradores são mortos, incluindo os irmãos; inicia-se agosto e alguns colonos começam a chegar; nasce “Terra Nova”; os trabalhos de demarcação chegam à fazenda “San Luiz”, onde moravam Maona e Ramon; este, juntamente com alguns integrantes da família Reis, morrem no confronto com os soldados ao tentar impedir os serviços de medição; Maona retorna para a casa de Catarina.

No capítulo décimo quarto aparece novamente referência à guerra: “[...] Embora a guerra continuasse agitando o mundo, pelas cartas [de Míriam] São Paulo parecia imutável” (MELLO, 1968, p. 116); também é neste capítulo que a narradora faz menção à Companhia Mate-Laranjeira, mas o que aparece no texto não é a exploração da erva mate, e sim a partida da Cia. daquela região: “Era um espetáculo novo e triste. As embarcações desciam o rio, rumo ao Prata, para nunca mais voltar.

Os vagonetes se enferrujariam sobre os trilhos esquecidos. E a erva-mate voltaria a crescer livre e selvagem. Eu não entendia, porém” (MELLO, 1968, p. 117); faz referência ao ataque alemão aos navios brasileiros: “_ Mas nós não temos nada com a briga deles!/ _ Não tínhamos até que eles se dispusessem a afundar nossos navios” (MELLO, 1968, p. 117); Catarina e Dr. Siqueira vão à casa do Dr. Franz e Dona Elfrida; o engenheiro descobre na casa destes um transmissor a serviço dos alemães; os dois tomam cianureto após serem descobertos; Maona prepara os corpos para o enterros; toda a vila acompanha o sepultamento.

Anita vai à casa de Catarina conversar com Dr. Siqueira, seu pai não resistiria às demarcações de terra; Siqueira dá à garota um retrato de Marcelo; Maona, com uma cobra coral aninhada em suas mãos, se depara com o engenheiro e este se espanta; Catarina e Siqueira saem para um passeio de charrete pelas redondezas; Siqueira revela a Catarina o apelido que ele mesmo lhe deu: “A dama da morte”, que se deve ao fato das constantes mortes das pessoas com as quais convive; na manhã seguinte, padre Luís vem dar a Catarina a notícia da morte de Dr. Siqueira, a suspeita é que uma cobra o tivesse picado; novamente a guerra é mencionada: “A guerra lá fora começava a incomodar-nos de perto e o Governo brasileiro tinha mais em que pensar” (MELLO, 1968, p. 143); a morte do engenheiro responsável pela desapropriação das terras e a preocupação do Governo com a guerra põe fim aos trabalhos dos agrimensores na região; as terras do velho Cantídio, pai de Anita, não foram submetidas às demarcações; fica registrada ainda a evasão de pessoas de “Vila Morena” para “Terra Nova”. Todos esses fatos acontecem no décimo quinto capítulo.

Dois anos completariam que Míriam mudara-se para São Paulo; Catarina vai, junto com Maona, visitar a “cidade dos colonos”. No caminho, registra sua surpresa com a quantidade de terras produtivas – cafezais, trigo, e “Terra Nova” tornara-se uma “verdadeira cidade”: lojas, bares, farmácia, alfaiataria, praça e uma igreja inacabada; as duas não são bem recebidas naquele lugar, o que chateia Catarina, já que sempre defendera a vinda dos colonos para a região, mas lembra que quando estes chegaram, também foram repudiados pelos moradores de “Vila Morena”; morre o padre Luís: “Foi-se num começo de ano, quando eram fortes os boatos de que uma estrada romperia o sul de Mato Grosso, ligando-o a São Paulo e ao norte do Paraná” (MELLO, 1968, p. 148); aparece na história padre Marcos, que atuaria

em “Terra Nova” e uma vez por mês visitaria “Vila Morena”; Catarina fala de seu extenso roseiral e do garoto que arranja para ajudá-la no trabalho com as rosas; padre Marcos visita Catarina e a interroga sobre os boatos que correm de que as duas se dedicam à magia negra e práticas semelhantes; a narradora anuncia que a MT-41 “vinha rasgando matas e saltando rios” (MELLO, 1968, p. 151); o rio é mencionado como único meio que ligava a vila ao restante do mundo; Míriam, juntamente com um grupo de amigos (Tônio, Maria, Moisés e Fernando), chegam à vila. Assim transcorre o décimo sexto capítulo.

No décimo sétimo capítulo já é final de ano e o grupo de amigos vem passar suas férias na casa de Catarina; Maona simpatiza com Moisés; a turma vai até “Terra Nova” e é expulsa de lá; Moisés conta a Catarina do caráter frio e calculista de Míriam; padre Marcos conhece os jovens e identifica-se com eles; Míriam declara ao vigário não acreditar em Deus; após a saída do sacerdote, todos, menos Maona, resolvem tomar banho no rio; Fernando revela que Míriam tenta desprezar Maona e Catarina por inveja de ambas; o rapaz beija Catarina que fica assustada e foge.

O capítulo décimo oitavo apresenta a festa de Natal na casa de Catarina: a ceia é servida; trocam-se presentes e, em meio à algazarra, Tônio mostra três cápsulas brancas que pegara na casa do Dr. Franz; Fernando revela ser cianureto; uma das cápsulas some; Míriam oferece um copo de vinho a Moisés; Maona vê e intervém: pede que Míriam tome o primeiro gole, mas esta não atende ao pedido; Maona joga a bebida no chão e o cheiro de amêndoas se espalha no ar; Moisés pinta um quadro de Maona; Tônio conhece Anita e se apaixona; as férias terminam e na véspera da partida Tônio visita Anita.

Os jovens retornam para São Pulo no décimo nono capítulo; a MT-41 chega do outro lado do rio; a narradora descreve a construção da estrada: “Uma tarde, Maona e eu atravessamos o rio, de bote, e fomos visitar o acampamento do outro lado. Observar aqueles monstros de ferro derrubando árvores, empurrando terra, escavando o solo foi uma experiência nova e emocionante” (MELLO, 1968, p. 178); Jean-Luc entra na história; este pede para tomar aula de português com Catarina, pois o engenheiro belga não conseguia se comunicar em português com os homens do serviço.

Com as aulas diárias tomadas na casa da narradora-protagonista, Jean-Luc torna-se bem próximo de Maona e Catarina; esta se enamora pelo engenheiro

belga, mas pouco tempo depois fica sabendo por Maona que Flora, uma “quase menina paraguaia” estava morando com Jean-Luc; Catarina vai comprovar a veracidade da notícia e descobre que, além de verdadeira, a jovem já estava esperando um filho do rapaz; transtornada, Catarina retorna para casa, mas não consegue dormir, então levanta-se e vai até Maona, que está em um de seus rituais de magia: “A cena era irreal, horripilante. De onde trouxe Maona os rituais e crenças que a acompanharão até a morte?/ Ali estava o porquê dos falatórios, de nossa fama de feiticeiras e macumbeiras” (MELLO, 1968, p. 188). Todo o cerimonial é acompanhado e descrito pela narradora; de volta para casa, Catarina confessa para Maona o seu transtorno; há uma referência ao tempo transcorrido: Catarina se aproxima dos trinta anos; no final do capítulo vinte, Flora desaparece misteriosamente; este capítulo faz menção ainda à construção da ponte sobre o rio Ivinhema, que ficaria a cargo também de Jean-Luc.

No próximo capítulo, depois de alguns dias do sumiço de Flora, Jean-Luc volta a frequentar a casa de Catarina; esta passa a cuidar da casa do engenheiro a fim de tornar-se imprescindível em sua vida; o ano avança e chega a primavera e “cheia de oportunidades”, segundo a narradora; Jean-Luc a pede em casamento; os dois começam a construção da casa de pedra; Tônio, o amigo de Míriam, volta para visitar Anita, encanta-se com a casa de pedras e fica sabendo do relacionamento de Catarina; Jean-Luc viaja para comprar material para a casa; na volta da fazenda de Anita, Tônio fica dois dias com Catarina. Este confessa que Míriam quis matá-lo com arsênico; Catarina se esquece de pedir a Tônio para não contar a Míriam sobre seu envolvimento com Jean-Luc – Catarina tinha medo que a presença de Míriam interferisse no relacionamento dos dois; Jean-Luc volta da viagem.

No capítulo vigésimo segundo, ocorre o episódio dos tiros no bar: Guilherme, o rapazinho que ajudava a cuidar das flores de Catarina envolve-se em uma briga de bar porque Tonhão, um dos operadores das máquinas da estrada, diz que Catarina foi a responsável pelo sumiço de Flora; Catarina fica sabendo da briga e vai socorrer o menino; ao chegar, encontra Tonhão batendo em Guilherme; ao vê-la, Tonhão diz: “_ Levanta seu filho, dona. Dá um banho de salmoura nele e depois manda ele não se meter com homem.../ O primeiro tiro pegou na boca. Ninguém erra com uma “22” a uma distância de poucos metros” (MELLO, 1968, p. 206); Jean-Luc chega e fica pálido ao ver a cena do crime e a frieza de Catarina mediante o acontecido;

passados alguns dias de silêncio por causa do acontecimento, Jean-Luc procura Catarina para conversar sobre o assassinato; Catarina simula arrependimento; dias depois, num passeio pelo roseiral, Jean-Luc encontra um brinco e diz que deu um semelhante para Flora; no dia seguinte Míriam chega à vila.

O vigésimo terceiro capítulo conta a chegada de Míriam, sua surpresa com relação à casa de pedras e a Jean-Luc, e a preocupação de Catarina com relação à Míriam e seu noivo; no outro dia, logo de manhã, Míriam, trajando um maiô, vai até a ponte e pula, o engenheiro se irrita com ela e dá-lhe uma bofetada.

O capítulo vigésimo quarto já começa contando as mudanças no comportamento de Jean-Luc: “Não sei dizer quando notei algo de estranho, de diferente nas atitudes de Jean-Luc. Foi aos poucos...” (MELLO, 1968, p. 135); Míriam arruma as malas e se vai; Jean-Luc mostra-se nervoso ao ver Míriam partir; Catarina vai visitá-lo na casa de pedras e ele finalmente revela que havia se apaixonado por Míriam. Esta fora embora deixando o prazo de um mês para que Jean-Luc resolvesse a situação com a irmã.

O casamento de Jean-Luc com Míriam abre o vigésimo quinto capítulo; a narradora descreve com detalhes a cena da cerimônia religiosa; os dois passariam a lua de mel na casa de pedras; Catarina e Maona partem, após a cerimônia, com destino a Foz do Iguaçu para passarem duas semanas distantes dos comentários da vizinhança; três dias depois, as duas recebem a notícia da morte dos recém-casados: Guilherme encontrara os corpos, Míriam ainda vestida de noiva aparentemente picada por uma cobra, Jean-Luc com um tiro na cabeça; a justificativa para a morte era “... A cobra picou a noiva e, vendo que não a podia salvar, o noivo suicidou-se com um tiro na cabeça...” (MELLO, 1968, p, 247); no entanto a narradora esclarece a verdade:

Os cavalos esperando na barranca, alugados uma semana antes, perto de Porto Rico. A saída clandestina do hotelzinho cheio de boiadeiros. A cavalgada louca pela trilha, rio acima. A nossa chegada silenciosa à casa de pedras. A surpresa de Míriam e Jean-Luc ante nossa presença no quarto. A minha mão empunhando o revólver junto ao ouvido dele. O grito sufocado de Míriam. A cobra aninhada entre as mãos de Maona. O horror estampado no rosto daquele que fora toda a minha vida e agora me precipitara no inferno. Estavam tão surpresos e aterrorizados, que não deram trabalho nenhum para morrer. Depois, a chave colocada no chão, do lado de dentro do quarto, e eu trancando a porta com outra chave roubada dias antes da bolsa de Míriam. Detalhe pitoresco: Maona não queria que se matasse a coral, mas era preciso. Ninguém ouviu os tiros. Por quê? A arma

era um “38” barulhento. Talvez as paredes de pedra, os cômodos forrados... e mais uma cavalgada louca, de volta. Chegamos a Porto Rico quase ao amanhecer. Ninguém nos vira e eu finalmente apaziguara o inferno que me rodeava. (MELLO, 1968, p. 249-250).

As mortes são investigadas, mas nada recai sobre as duas¹⁵; como a casa fora construída no terreno de Catarina, e Jean-Luc tornara-se seu cunhado, a casa converte-se em propriedade de Catarina e é nela que, com Maona, passa a morar até a velhice e de onde a história é contada; após a confissão da morte do casal, outras revelações se sucedem e finalizam o romance:

Às vezes, porém, não posso deixar de perguntar-me... Todos, para todos houve uma razão. Antônio Siqueira: Maona o odiava e ele estava perto da verdade. Flora e o filho: truncavam meu caminho. Tonhão: batera em Guilherme. Míriam e Jean-Luc: tiraram-me a razão de viver. Mas.../ Marcelo... Por que o matei? (MELLO, 1968, p. 250).

3.3.2 Os fatos na História

Dos episódios históricos que aparecem entrelaçados nas malhas do texto *A Dama da Morte*, situemos alguns deles: A exploração da Cia. Mate Laranjeira, mencionada tanto no texto de Mello quanto na carta de 1958, se inicia no sul da Província de Mato Grosso a partir dos anos de 1870. Após a guerra do Paraguai, em 1972 é criada uma comissão responsável pela demarcação dos limites territoriais entre Brasil e Paraguai. Tal comissão contrata, devido ao seu conhecimento da geografia local, Thomaz Laranjeira, que serviu ao exército brasileiro durante a guerra entre os dois países. No desempenho do cargo, Laranjeira observa que nas bacias hidrográficas dos rios Iguatemi e Amambai havia grandes ervais nativos ainda não explorados com fins econômicos e logo propõe exploração e industrialização.

¹⁵ A narrativa em primeira pessoa, a presença de crimes e suas revelações apenas no final do enredo, traz para o romance *A Dama da Morte* a impressão de um romance policial. É importante ressaltar que a estrutura dessa obra não permite tal classificação. A narrativa policial oferece sempre duas histórias distintas, a do crime e a da investigação/revelação; esta última tem como foco a busca realizada por um detetive da identidade do criminoso. No romance de Mello não existem duas histórias, a revelação acontece nos três últimos parágrafos da obra pela própria autora dos crimes e sem a investigação de um detetive.

Outra semelhança possível de ser estabelecida é com as narrativas góticas devido à presença de elementos como: ligação com o exótico, trabalho com o sobrenatural, ambiente sombrio, espaços insólitos. Esses elementos se associam ainda ao fato de a editora (Monterrey) ter produzido várias narrativas góticas. Mas também esta classificação não se enquadra em *A Dama da Morte*; temos, aqui, apenas vestígios desse tipo de narrativa, pois os elementos apontados aparecem apenas em algumas cenas associadas à figura de Maona, a índia.

Em 1877, Thomaz Laranjeira inicia suas atividades nos ervais mato-grossenses, uma área de cerca de 10.000 hectares, e, em 1882, já com a primeira autorização do governo da Província de Mato Grosso, seu empreendimento ervateiro torna-se próspero, o que o leva a fundar, em 1883, a Cia. Mate Laranjeira. Seu bom relacionamento com autoridades governamentais garantia-lhe proteção e exclusividade para exploração no Estado. Acrescenta-se a isso o fato de a exploração da erva mate render consideravelmente aos cofres públicos por meio de impostos. Segundo Silva em artigo à revista *Agrária* (2011):

O valorizado preço da erva-mate no mercado externo conferia bons rendimentos não só à Cia Matte Laranjeira, mas também ao Estado, que se beneficiava dos impostos de exportação que aumentavam a cada ano. Segundo Corrêa (2006, p. 105), o valor de exportação da erva-mate do estado de Mato Grosso, em 1890, foi de 89:655\$000, chegando a 551:605\$000, em 1894. Até o final do século 19, a erva-mate foi o gênero alimentício que mais conferiu receita aos cofres públicos do governo do estado de Mato Grosso. (SILVA, 2011, p. 113).

Em 1889, o primeiro governador do estado de Mato Grosso, Antônio Maria Coelho, prorroga por dez anos a concessão de exploração para a Mate Laranjeira, fato que propicia a ampliação do território explorado. Em 1890, é criado o Banco do Rio e Mato Grosso, que concedia empréstimos à Companhia. Para manter a concessão, Thomaz Laranjeira une-se ao Banco e torna-se seu subsidiário. Entram como sócios na Companhia os irmãos Murtinho, que mantinham relação direta com autoridades políticas (Joaquim Murtinho era médico de Deodoro da Fonseca). A partir daí, a relação entre a Mate Laranjeira e o Estado torna-se tão estreita que a Companhia passa a ter grande influência no meio político.

Em 1894, a Companhia assina um contrato que lhe garante a concessão de todos os ervais do Estado, um total de 1.600 léguas, que se estendia entre os rios Ivinhema, Paraná, fronteira com Paraguai e Serra de Maracaju até 1916. Essa área é aumentada em 1895, ultrapassando 5.000.000 de hectares. A região de Ivinhema torna-se muito explorada devido à abundância de áreas nativas e o fato de estar próxima a um dos principais rios utilizado pela companhia.

A presença de Mate Laranjeira, ou melhor, os rastros por ela deixados em terras ivinhemenses, aparecem registrados na carta-relatório de 1957, já mencionada. Nela há menção às pontes e estradas utilizadas para chegar às áreas

de observação cuja origem provém dos trabalhos de extração da Companhia. Também havia a presença na região de paraguaios, provavelmente resultantes dos trabalhos nos ervais, visto que grande parte dos trabalhadores era de origem paraguaia.

A relação com os trabalhadores, compostos em grande parte por paraguaios, era bastante severa (uma espécie de escravidão se estabelecia), e repressiva para aqueles que demonstrassem algum interesse em desenvolver qualquer atividade de exploração sem a permissão da Companhia. Em geral, o controle das terras de sua concessão, e mesmo aquelas adquiridas por outros (pequenos ou grandes proprietários) estava sob seu comando. A esse respeito, Jesus (2004) comenta:

A empresa Mate tinha, nesse campo, uma máquina bem montada e como comerciava desta ou daquela forma, com uma legião imensa de sulinos, fazendeiros, comerciantes, ervateiros, proprietários de ervais, vendedores de costa (sic), pequenos industriais e agricultores, não lhe foi difícil formar um eleitorado obediente e disciplinado. Um eleitorado da mais alta valia, que cumpria cegamente ordens, não traindo nunca [...]. (JESUS, 2004, p. 53).

No mesmo sentido, Walter Guedes da Silva, em seu artigo “Controle e domínio territorial no sul do estado de Mato Grosso: Uma análise da atuação da Cia Matte Laranjeira no período de 1883 a 1937” (2011), elucida:

Para impor seu domínio sobre a produção e comercialização da erva-mate, a Cia Matte Laranjeira fez uso da força e da repressão àqueles que ameaçassem seu império, inibindo, definitivamente, o interesse de qualquer um que se aventurasse em desenvolver qualquer atividade econômica sem sua “bênção”. Luta, sangue e morte eram o preço que se poderia pagar aos que enfrentassem a Cia Matte Laranjeira. (SILVA, 2011, p. 121).

O resultado desse monopólio para a configuração do território sob domínio da Cia Matte Laranjeira foram as propriedades rurais de grande extensão. Outro traço é a propagação da cultura paraguaia e do idioma guarani no sul de Mato Grosso¹⁶.

O poder da Cia Matte Laranjeira sofre alguns impactos a partir de 1915 com as leis 725, 911 e 930: a lei estadual 725, de 1915, reconhece o direito dos posseiros para contratos de arrendamentos na área de exploração e garante a aquisição

¹⁶ Esses traços aparecem bastante explícitos no livro *A Dama da Morte* quando menciona os peões paraguaios, as grandes propriedades, o idioma guarani utilizado por Maona e Catarina, alguns costumes, como o uso do tereré, por exemplo.

dessa área após dois anos, a partir de 1916; a resolução 911, de 1924, autoriza o Poder Executivo a arrendar em concorrência pública um milhão de hectares das terras ervateiras do Estado; a resolução 930, de 1925, proíbe novos contratos de arrendamento, e abre, a partir de 1927, a venda de lotes de 3.600 hectares. Mas ainda assim, mesmo com a decadência da produção ervateira, no início da Era Vargas, a Companhia ainda exercia influência e controle sobre a extração de erva-mate nativa.

Esse quadro sofre alterações quando Getúlio Vargas propõe a “Marcha para Oeste”, que consistia em uma política de ocupação dos amplos territórios por pequenos proprietários com o objetivo de povoar as grandes áreas “desabitadas” e atenuar a superlotação dos grandes centros urbanos. As terras sob domínio da Cia Mate Laranjeira, extensas e inacessíveis, eram propícias para o desenvolvimento de tal política de colonização, motivo que leva, em 1941, o governo a negar a renovação do contrato de arrendamento da companhia. Assim, ao declínio da Companhia, corresponde o desenvolvimento dos pequenos produtores, já que aquela perde grande parte de suas posses de antigas áreas para produtores particulares. Em 1954, a economia ervateira já se encontrava em desvantagem, se comparada a outras novas culturas.

O programa de colonização getulista propõe uma política de nacionalização e desenvolvimento econômico do País por meio da distribuição de terras a trabalhadores nacionais e/ou estrangeiro com experiência agrícola. Para tanto, várias medidas foram tomadas: para acabar com o poder da Mate Laranjeira, além da proibição de concessões de terras ao longo de 150 quilômetros da fronteira (1937) e a não renovação de contratos para a Companhia, em 1941, cria ainda o Território Federal de Ponta Porã em 1943. O governo considerava o monopólio da Mate Laranjeira uma ameaça ao estabelecimento de fronteiras com países vizinhos. A “Marcha para Oeste” foi uma maneira de desestruturar o poderio da Cia, uma estratégia política e econômica de nacionalização de fronteiras.

Outro passo do governo para a expansão econômica foi a criação de colônias agrícolas nacionais, como é o caso da Colônia Agrícola Nacional de Dourados, criada pelo decreto 5.941, de 1943, região pertencente ao Território Federal de Ponta Porã, e implantado oficialmente em 1944. Essas colônias visavam à

integração nacional através de uma colonização dirigida e previa uma estrutura agrária fundamentada na pequena propriedade que funcionaria da seguinte forma:

[...] a legislação garantia aos colonos, além do lote gratuito de 30 há alguns incentivos iniciais, para [...] o início do trabalho agrícola. Tais incentivos incluíam: assistência médica e educacional, implementos agrícolas, envolvendo sementes, ferramentas e até animais fornecedores de alimentos e força de trabalho [...]. (MENEZES, 2007, p. 97).

Com a migração, o governo via solução ainda para outros problemas: redireciona parte da população nordestina que, uma vez instalados no novo destino, serviriam de mão de obra na produção de alimentos que abasteciam os grandes centros¹⁷. Também reduz a superpopulação desses grandes centros: o Sul de Mato Grosso recebeu uma boa porção de migrantes do sul do País. Desse modo, a “Marcha para Oeste” não visava apenas o povoamento daquela região, mas resolver vários outros de todo o País.

A propaganda foi o principal meio de incitação para a Marcha, e tinha como veículo o rádio, que à época ocupava grande espaço nas famílias brasileiras, portanto instrumento eficiente na divulgação do discurso ideológico de nacionalismo próprio do Estado Novo. Outros recursos que promovem a campanha de colonização também foram utilizados. Um exemplo é a participação de nomes conhecidos à época, engajados na propaganda: Cassiano Ricardo¹⁸ escreveu *Marcha para Oeste*: a influência da “Bandeira” na formação social e política do Brasil; Villa-Lobos participou de uma composição também sob o título *Marcha para Oeste*. Em 1939, até uma marchinha carnavalesca surgiu com o mesmo nome exaltando o programa de colonização. Envolvidos pela propaganda, que instigava parte da população brasileira a ir para o Oeste colonizar áreas “não povoadas”, muitos foram os que se deslocaram para as colônias agrícolas, uns movidos pelo interesse econômico, outros em busca de um pedaço de terra. A migração tem seu auge na década de 1950.

¹⁷ Com o crescimento industrial nos grandes centros (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte) em fins da primeira metade do século XX, a população rural migra para as cidades, aumentando a demanda de produtos agrícolas e matéria prima.

¹⁸ Vale lembrar que Cassiano Ricardo destacava-se à época por suas concepções modernistas e exaltação do nacionalismo. O programa getulista “Marcha para Oeste”, cujo ideal invoca os sentimentos patrióticos e propõe a consolidação da identidade da nação brasileira, aplicam-se perfeitamente às aspirações do escritor. Este torna-se, portanto, figura importante para a propaganda de Vargas.

As colônias tiveram como resultado a intensificação do fluxo populacional de diversas regiões do país e o desenvolvimento na agricultura. No entanto, a chegada descomedida de posseiros começou a gerar transtornos para o Governo do Estado, pois dificultou a assistência a todos os colonos conforme previa a legislação, o que ocasionou diversos problemas. Sem assistência, grande parte dos agricultores ficava sem recursos para cultivo da lavoura e até mesmo sem condições de sustento da família, motivo que os levava à venda de seus lotes para outros posseiros com melhores condições financeiras. Este foi um dos fatores que ocasionaram o aparecimento de novos latifundiários nas áreas de colonização.

Daí que em 1950, a política de colonização por particulares toma impulso. As terras passaram, assim, a ser compradas e não mais cedidas pelo governo. E para regularizar e fiscalizar essa colonização dirigida, órgãos oficiais como o Departamento de Terras e Colonização e a Comissão de Planejamento da Produção foram criados.

A partir de então, grande parte das terras do Estado foi cedida para a colonização. Empresas e cooperativas adquiriam grandes áreas para a implantação de projetos de colonização a preços irrisórios e recebiam do Governo a concessão para loteamento e venda dos mesmos, uma vez garantida, com auxílio de fundos públicos, infra-estrutura básica para os colonos.

No Sul de Mato Grosso, o povoamento foi bastante heterogêneo, tendo em vista a população indígena que já habitava os “espaços vazios”, a entrada de grande quantidade de paraguaios para a exploração da erva-mate após o término da Guerra do Paraguai e os imigrantes resultantes da campanha getulista, de outros governos subsequentes, e da atuação de colonizadoras particulares, como é o caso da Companhia de Viação São Paulo-Mato Grosso, que colonizou o município de Bataguassu (1941) e Bataiporã (1961); Moura Andrade e Cia., encarregada por Nova Andradina (1958); Colonizadora Vera Cruz Mato Grosso, em Naviraí (1952); e a Sociedade de Melhoramentos e Colonização (SOMECO S. A.), responsável pela colonização da cidade de Ivinhema. Todas essas empresas promoveram a colonização de grande parte de suas terras.

No período entre 1951 a 1956, (governo de Fernando Corrêa Costa) muitas terras do Estado foram vendidas para particulares, porém grande parte delas não chegou a ser colonizada, o que levou João Ponce de Arruda (1956-1961), logo no

início de seu governo, a exigir produção ou colonização das terras adquiridas e não exploradas economicamente. Os proprietários são, portanto, forçados a colocar essas terras em funcionamento. No caso de Ivinhema, essa mudança política que privatizou a colonização de terras devolutas, levou à aquisição de muitas áreas por compradores que não promoveram a colonização, mas a determinação de Arruda atinge também as terras ivinhemenses. É nesse contexto que aparece a SOMECO S/A:

Tal obrigatoriedade pode ser percebida em terras do Ivinhema durante as décadas de 1950 e 1960, onde várias glebas que tinham sido adquiridas durante o governo de Fernando Corrêa da Costa e que não foram aproveitadas, em sua maioria foram revendidas para a SOMECO S/A. Um exemplo foi Álvaro Gonçalves Hehl Glette, morador de Cafelândia (SP), que em 1º de julho de 1953 adquiriu do Estado de Mato Grosso 6.473,48 hectares que não foram explorados economicamente, sendo revendidos para SOMECO S/A em 1961. (ANTONIO, 2015, p. 50).

Se as medidas de Fernando Corrêa da Costa oferecem condições favoráveis à aquisição de terras, aumentando consideravelmente a venda de áreas devolutas, as mudanças na política fundiária do governo de João Ponce de Arruda pressionam a colonização e cultivo de tais terras. Dessas providências, Reynaldo Massi se vale para adquirir várias propriedades e elaborar seu projeto de colonização. Muitas das propriedades adquiridas diretamente do Estado e que ainda permaneciam inexploradas foram compradas pelo empresário. Este, em 1962, já contava com cerca de 400 mil hectares, adquiridos apenas de particulares, que por sua vez adquiriram do Estado. Esta informação está presente no livro de memórias *Reynaldo Massi, meu pai* (2000), de autoria de Sandra Maria Massi, filha do colonizador:

Quando Vargas caiu, o governo manteve a disposição de povoar o oeste criando leis agrárias que simplificassem a aquisição de terras devolutas do Estado por particulares. Isso tornou a colonização uma interessante forma de investimento para os empresários. Alguns fizeram todos os trâmites, mas com interesses especulativos, o que acabou gerando muita polêmica na imprensa. Por causa disso, papai preferiu deixar de lado as terras devolutas estatais, fazendo negócios apenas com particulares. Entre 1958 e 1962, comprou cerca de quatrocentos mil hectares em Mato Grosso meridional, nas proximidades do rio Ivinhema. (MASSI, 2000, p. 85-86).

Das terras devolutas adquiridas do Estado, em Ivinhema, poucas foram as que se destinaram à produção ou colonização. Uma exceção foram os lotes

destinados à formação de Amandina. Como apontado anteriormente, quando os trabalhos de colonização sob o comando da SOMECO S/A tiveram início nas terras de Ivinhema, já havia um lugarejo com o nome Amandina, cuja formação acontece em 1955. Entre os anos de 1950-1951, a família Simões adquire grande quantidade de terras diretamente do Estado de Mato Grosso. Após a morte de Armando Simões, sua esposa, Izabel de Meira Simões, e seus filhos realizam um plano de colonização com um centro urbano (Amandina) e áreas rurais. Parte das terras é vendida para a Imobiliária Sul de Mato Grosso, de quem Reynaldo Massi também adquire lotes urbanos e rurais. De todo montante adquirido por Reynaldo Massi de particulares, 110 mil hectares são destinados à colonização que deu origem à cidade de Ivinhema.

Ivinhema é, portanto, fruto de duas colonizações: uma em 1955, próxima ao rio Ivinhema denominada Amandina; outra em 1957, um pouco mais distante do rio. Esta, devido ao melhor desenvolvimento, supera o crescimento da anterior e torna-se o centro do município. Historicamente, os procedimentos para a colonização da cidade de Ivinhema por Reynaldo Massi têm início em 1957, quando este, ao sobrevoar a região do Vale do Ivinhema, encanta-se com suas matas e adquire sua primeira propriedade, a Fazenda Pedra Dura. O topógrafo contratado para fazer o levantamento da área, também recebe a tarefa de “examinar a fertilidade do solo e se, de fato, a área serviria para colonizar” (Jornal *O Vale do Ivinhema*, 1989, p. 4). Dessa missão resulta a carta-relatório, mencionada anteriormente.

Os dados transcritos pelo topógrafo levaram Reynaldo Massi a acreditar no sucesso de uma colonização implantada naquele lugar. O empresário, que já havia fundado, em 1955, no Norte do Paraná, a cidade de Diamante do Norte, adquire grande quantidade de terras na região aos arredores de Amandina, incluindo as terras da Imobiliária e lotes particulares. Cria, então, a Sociedade de Melhoramento e Colonização (SOMECO S/A.), cuja função é planejar e orientar a utilização racional das terras. No entanto, Reynaldo Massi não dá continuidade à já iniciada colonização próxima ao Rio Ivinhema. O preço exorbitante exigido por alguns proprietários e corretores de lotes vizinhos transfere os projetos de “construção” de um centro urbano para alguns quilômetros mais adiante.

Em 1961 iniciam-se os trabalhos de derrubada das matas nas áreas destinadas à cidade. Após instalação do “acampamento industrial”, a colonização

toma impulso, e em 1962, além das casas residenciais, Ivinhema já contava com panificadora, posto de gasolina, farmácia, armazéns, hotel, serraria, marcenaria, oficina mecânica, hospital e escolas. Em 1963, pela lei nº 1.949, é criado o município de Ivinhema (até então comarca de Dourados), e oficializado apenas em 1965, quando Carlos Alberto Correa Leite assume como primeiro prefeito da cidade.

Também é atribuída às ações de Reynaldo Massi a abertura de estradas (200 quilômetros, segundo o jornal acima mencionado), estradas que se tornaram mais adiante a MT-41, hoje BR-367, e a MS-141.

Outra epopeia digna de nota foi a abertura de 200 quilômetros de estradas em plena mata. Primeiro Reynaldo Massi abriu com tratores, máquinas e trabalhadores braçais a estrada Rio Ivinhema – até a sede do futuro município; depois veio: Ivinhema – Angélica; Ivinhema – rumo a Naviraí e depois rumo a então colônia Agrícola de Dourados. (O Vale do Ivinhema, 1989, p. 5).

Nenhum registro foi encontrado sobre a oficialização da MT-41. As informações disponíveis são de que até 1957, para se ter acesso ao Distrito de Amandina, o transporte era fluvial. Este é o meio utilizado pelo topógrafo de Reynaldo Massi, conforme aponta a mesma matéria de Julho de 1989 do jornal O Vale do Ivinhema (p. 4): “Só para se ter uma ideia das dificuldades enfrentadas, o topógrafo veio através do Rio Dourado, Rio Ivinhema, desceu até Amandina e lá conseguiu uma parelha de burros, para poder chegar até a fazenda “Pedra Dura”, Lembra um dos diretores da Someco”.

A ausência de estradas também é registrada em vários momentos na carta-relatório:

Urgia o máximo aproveitamento de tempo razão porque prossegui para Dourados onde cheguei no último dia do ano. Nesta cidade, logo nos primeiros dias de janeiro, passei a investigar o meio pelo qual atingir as glebas nas margens do Libório. Em conversa com os conhecedores da região, alguns dos quais remanescentes da Cia. Mate Laranjeira, vim a saber que o objetivo seria atingir por uma estrada regularmente praticável com bom tempo o que, aliás, não era o caso, 130 quilômetros até o Lobório, distância esta que seria coberta com “Arrais” mulas de carga, e abrindo caminho pela antiga e abandonada estrada ervateira, hoje completamente tomada pelo mato, além de diversos cursos d’água que teria de ser vencidos a vão, em razão da inexistência de pontes. Porém, o parecer unânime era de que se devia penetrar pelo porto São Luiz, no rio Ivinhema, daí passando por Amandina, pois, seria fácil e econômico, fazer ponto de abastecimento nesta localidade que distancia 35 quilômetros, mais ou menos, das glebas a margem do ribeirão Vitória, a ter como centro de

abastecimento, a cidade de Dourados, distante 120 quilômetros, mais ou menos, da gleba do ribeirão Libório. (ANEXOS, p. 264-265).

O trecho evidencia, além da inexistência de estradas para o tráfego, as marcas deixadas outrora pela Companhia Mate Laranjeira nas terras de Ivinhema. Também o romance *A Dama da Morte* registra o Rio como único meio transporte: “[...] o rio era minha estrada e eu não imaginava outra. O rio levava e trazia minhas cartas. O rio levava o dinheiro da mesada de Míriam. O rio me trazia novas mudas e enxertos de roseiras” (MELLO, 1968, p. 151-152).

Em 1966 é inaugurada, segundo o site “História de Ivinhema”, a ponte sobre o rio Ivinhema na MT-41: “Foi inaugurada pelo governo de Mato Grosso no ano de 1966 a ponte do Rio Ivinhema, na MT 41 ligando todo o Sul e Sudoeste de Mato Grosso e a estrada de ferro Sorocabana em Rosana a porto Epitácio e a BR-34 com 172 metros de vão, toda a aroeira para carga de 15.000 kg por eixo”¹⁹. A construção da ponte aparece também ficcionalizada no romance de Mello: “Peguei o bote, atravessei o rio e fui visitar o acampamento. Eles ficariam naquela margem mesmo, até ser construída a ponte, também por eles. Afinal, o Governo achara contraproducente a utilização de uma balsa para a travessia” (MELLO, 1968, p. 184). Os dados, portanto, não estabelecem uma data exata, mas alguns vestígios remetem a construção e oficialização da MT-41 aos primeiros anos da década de 1960.

Além de todos esses acontecimentos, aparecem ainda nas malhas do texto de Alice Vaz de Mello, como dito anteriormente, indícios que lembram a segunda guerra mundial e sua interferência no contexto brasileiro. Retomando as datas fichadas nos registros históricos, a guerra durou de 1939 até os anos de 1945. O Brasil envolve-se com a guerra apenas em 1942, quando navios brasileiros são atacados por submarinos alemães e italianos.

3.3.3 Superposição de tempo e espaço em *A Dama da Morte*

O romance *A Dama da Morte* não faz nenhuma menção a datas específicas, mas todos os acontecimentos de base histórica ou ficcional aparecem organizados

¹⁹ Site <http://www.historiadeivinhema.com.br/home/index.php/ivinhema-em-n/153-a-maior-ponte-em-madeira-do-brasil-no-municipio-de-ivinhema-mt> (acesso em fevereiro de 2018).

em ordem cronológica por indicadores de tempo (“quando meus pais faleceram” (p.11); “um dia” (p. 15); “O ano deslizava para seu final” (p.43); “Dezembro ia em meio” (p. 67); “Março chegou” (p.75); “Ia para dois anos” (p.145); “Chegou o Natal” (p.165), dentre vários outros), temos um enredo linear. Dos fatos históricos que aparecem, alguns transcorrem simultaneamente, outros decorrem de forma sucessiva. No entanto, a progressão dos episódios não acompanha a mesma sucessão dos registros da história: a segunda guerra mundial percorre os anos de 1939 a 1945, e o envolvimento brasileiro ocorre a partir 1943; a extração da erva-mate ocupa o período de 1877 a 1941 com concessões legais, momento em que estava se iniciando a “Marcha para Oeste”; a formação de Amandina acontece em 1955, e a de Ivinhema, de 1961 a 1963; a construção da MT-41 realiza-se nos primeiros anos da década de 1960; em 1966 é inaugurada a ponte sobre o rio Ivinhema nas proximidades do Distrito de Amandina.

No romance de Alice Vaz de Mello, o enredo tem início já com a presença do vilarejo, e até a construção da ponte, último acontecimento histórico citado na obra, todos os outros episódios aparecem intercalados: a menção à guerra, as demarcações e divisões de terras, a construção de estradas, o surgimento do novo povoado, o fim da exploração da erva-mate²⁰, a MT-41. Se “Vila Morena” corresponde ficcionalmente ao Distrito de Amandina, e o último fato mencionado é a construção da ponte, o período que compreende o enredo, se o tempo configurado no livro estivesse em conformidade com o tempo “cósmico”, seria menor que uma década (entre 1955 e os primeiros anos da década de 1960). A presença da Segunda Guerra Mundial intercalada aos acontecimentos torna-se, portanto, incoerente. O mesmo acontece com a saída da Companhia Mate Laranjeira daquela região, visto que, conforme entrevista com Zeuno Simões, filho de Armando Simões (fundador de Amandina), quando as terras que deram origem ao Lugarejo foram adquiridas do Estado, já não havia exploração de Mate naquele local: “P: Quando vocês chegaram a Amandina, existia uma colonização lá?/ R: Já tinha saído a Mate Laranjeira, que explorava mate na região./ P: O senhor chegou a conversar com

²⁰ No romance, o fim da exploração de erva-mate pela Companhia Mate Laranjeira deve-se à acusação de fornecer corante para tingir “a farda dos alemães” (MELLO, 1968, p. 117).

alguém da Companhia Mate Laranjeira?/ R: Não. Eles já tinham se retirado da região, não tinha mais ninguém”²¹.

Mas a incoerência só se faz presente se usarmos para a análise do texto um recurso próprio da historiografia: o calendário. *A Dama da Morte*, no entanto, é um texto ficcional; portanto, uma obra de arte. E como tal, utiliza-se de um modo de composição que só é possível em seu contexto de produção: a concentração de elementos históricos. Alice Vaz de Mello preserva o vínculo com a História por meio da sobreposição, do adensamento do tempo: a autora torna do mesmo tempo fatos que aconteceram em épocas distintas. Esse é o modo pelo qual a narrativa ficcional apodera-se do discurso histórico para reescrevê-lo. O lógico dá espaço ao imaginário, processo que podemos associar ao que Ricoeur chama de ficcionalização da história.

E esse procedimento de Vaz de Mello não se restringe apenas ao tempo. Semelhante técnica de adensamento ocorre também na movimentação pelo espaço. Um momento que o artifício aparece de forma bastante visível é no retorno à casa de pedras, quando Catarina e Maona cometem o assassinato de Míriam e Jean-Luc (último capítulo do livro).

Como visto anteriormente, após o casamento de Míriam e Jean-Luc, Catarina e Maona partem com destino a Foz do Iguaçu. Assim a narradora conta: “Partimos à tarde e, quando a noite chegou, escalamos em Porto Rico, onde a lancha pernoitaria, seguindo viagem na manhã seguinte” (MELLO, 1968, p. 244). Não sabemos ao certo qual o tempo de duração da viagem, apenas que saíram à tarde e chegaram à noite, e que o veículo de locomoção era uma lancha. Esse mesmo percurso – Porto Rico (Estado do Paraná)/Amandina (na época Estado de Mato Grosso) – é realizado novamente, ida e volta, mas desta vez à cavalo: “Os cavalos esperando na barranca, alugados uma semana antes, perto de Porto Rico. [...] E mais uma cavalgada louca, de volta. Chegamos a Porto Rico quase ao amanhecer” (MELLO, 1968, p. 249-250). Também aqui não há referência ao intervalo de tempo gasto, nem à distância percorrida. A informação é somente de que saíram na calada da noite, a cavalo, e retornaram “quase ao amanhecer”.

²¹ A entrevista encontra-se registrada no site “História de Ivinhema”, no link <http://www.historiadeivinhema.com.br/home/index.php/entrevistas-com-pioneiros/219-entrevista-semi-aberta-com-zeuno-simoes>.

A distância entre Amandina e Porto Rico por estrada, hoje, é de 190 quilômetros aproximadamente. O romance não esclarece qual caminho as duas personagens tomaram para chegar à casa de pedras. A trilha pelo meio da mata pode ser um acesso mais curto, mas não menor que 62 quilômetros, intervalo entre Amandina e Porto Rico em linha reta. Somando ida e volta, temos um percurso de 124 quilômetros a transitar, caso a trilha fosse em linha reta, o que é pouco provável, visto que a região apresenta diversos cursos d'água. Também é bem pouco possível que um cavalo possa fazer em menos de uma noite e ainda sem descanso, já que o tempo de permanência na vila por Maona e Catarina restringiu-se apenas à cena do assassinato. Temos, portanto, novamente no enredo a técnica do adensamento, mas dessa vez aproximando espaços.

Alice Vaz de Mello escreve a seu modo um romance que conta parte da história da região sul do antigo Mato Grosso, com episódios que marcaram também a história nacional e mundial. Temos, desse modo, um enredo ficcional fundamentado em uma base verídica, uma estória possível aos registros históricos.

Dadas as relações entre literatura e história, e como essas relações aparecem em *A Dama da Morte*, passemos a uma observação mais atenta sobre a configuração das personagens que se destacam na obra, mais precisamente Catarina e Maona, figuras singulares não apenas por ser Catarina a personagem-narradora, mas por estar nas duas a configuração de uma consciência possível do nacionalismo.

3.4 Consciência real e consciência possível

A partir do exposto sobre os estudos de Antonio Candido no livro *Literatura e sociedade*, discutido anteriormente, pode-se perceber que o autor defende a complementaridade entre as diferentes áreas do conhecimento, e uma análise que leve em consideração os vínculos entre obra e contexto de produção, mas sempre lembrando que o estudo deve partir da própria obra. Esta deve ser encarada como um conjunto de fatores sociais que são internalizados pelo autor em sua estrutura. Uma análise que se limita a uma referência à história se torna periférica; daí a necessidade de um olhar que tenha como prioridade a estruturação do texto. Isso não quer dizer que a obra exista por si só independente do seu contexto de

produção. Por isso mesmo é que, seguindo as diretrizes de leitura apontadas por Antonio Candido, vamos nos servir das obras de György Lukács e de Lucien Goldmann como eixo de estudo. Também recorreremos a Marlyse Meyer e seus escritos sobre o folhetim, estrutura predominante em *A Dama da Morte*.

3.4.1 A Estrutura folhetinesca de *A Dama da Morte*

No início deste capítulo, vimos que a obra de Alice Vaz de Mello apresenta várias histórias (Sérgio, Dr. Siqueira, Jean-Luc) aparentemente desconexas. Essa estrutura aproxima *A Dama da Morte* daquelas estruturas que compõem as radionovelas (estas bastante em voga no momento da publicação do livro), e que, por sua vez, originam-se do folhetim. Podemos atribuir à obra de Alice Vaz de Mello os mesmos traços da construção folhetinesca apontados por Marlyse Meyer em *Folhetim: uma história* (1996):

Vemos aí o germe do processo folhetinesco e novelesco-televisivo, ou seja, a adição de infinitos enredos paralelos mas imbricados por um elemento que pertence ao enredo principal, que só se desvendam para serem costurados a ele no epílogo [...]. Audaciosa arquitetura em que a dispersão dos episódios só é aparente, porque a construção é concêntrica e leva ao mesmo fim: explicar um personagem e seu mistério. (MEYER, 1996, p. 161).

Daí não termos em *A Dama da Morte* uma estrutura de romance tradicional. Mello dá-nos um romance fatiado, semelhante àqueles produzidos para comporem as páginas dos jornais a partir da década de 1840. É comum entre ambos o fragmento que mantém acesa a expectativa do leitor, semelhante à técnica fragmentada que caracteriza a transmissão de notícias, o suspense, a estrutura em capítulos mergulhada na sensação de expectativa, a composição de uma parte em que as tensões são acaloradas, a curiosidade, o ritmo ágil de escrita, o drama, tramas múltiplas, impressão de episódios distintos, linguagem simples e acessível, mais destaque para os fatos que para as personagens (estas se tornam conhecidas pelo desenrolar dos acontecimentos, como ocorre com Míriam, por exemplo, cujas ações vão aos poucos desvendando-a para o leitor).

A estrutura fragmentada da obra de Alice Vaz de Mello pode ser associada a duas circunstâncias possíveis: ao fato de a narrativa estar sustentada em

recordações de um passado distante pela narradora-protagonista, nesse caso o enredo assume os traços de um evento memorialístico que é fragmentado por natureza, já que a memória vincula-se profundamente, segundo Scholhammer (1991), ao esquecimento; ou à internalização de sua realidade de produção. É o contexto que passa a fazer parte da estrutura da obra, visto que o texto apresenta uma sociedade fragmentada por estruturas estratificadas: temos os grandes proprietários de terras, sendo boa parte destas improdutivas, os colonos, que buscam um pedaço de chão para sobrevivência, os emissários do governo, que trabalham para concretização do projeto de reforma agrária.

Ainda do contexto que influencia na estrutura da obra está o fato de na época retratada, e mesmo no tempo do narrador, predominarem os padrões da oralidade, traço que se deve ao nível de desenvolvimento de um lugar ainda em princípios de formação e colonização. Os fatores externos, portanto, dão à obra traços peculiares e influenciam na construção de sua estrutura, tornando *A Dama da Morte* condizente com os apontamentos de Antonio Candido sobre os vínculos entre obra e seu condicionamento social: “[...] o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na construção da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (2006, p. 14). Ou ainda:

É este, com efeito, o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna da obra, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético). (2006, p. 14-15).

Vemos, assim, que a estrutura folhetinesca de *A Dama da Morte* é produto dos aspectos sociais que passam a fazer parte da economia da obra, isto é, seu contexto é determinante para o valor estético. Mas, mesmo apresentando uma estrutura semelhante à das radionovelas, a obra de Alice Vaz de Mello apresenta elementos que permitem intitulá-la como romance. Por trás do folhetim há a estrutura do Romance: a existência de um herói problemático (nos termos de Lukács em *A Teoria do Romance*) no centro da narrativa. Retomemos alguns dos conceitos

elaborados pelo autor e que correspondem à caracterização de Catarina, a personagem-narradora.

3.4.2 A trajetória controversa de Catarina: a heroína problemática

Publicado na *Revista de Estética e de História Geral da Arte* em 1916 e em livro no ano de 1920, *A Teoria do Romance*, de Georg Lukács constitui-se como um clássico estudo sobre o gênero romanesco. Partindo de uma comparação entre o mundo grego – berço da epopeia, e o mundo moderno, que proporcionou o surgimento do romance, o autor expõe os traços característicos de cada sociedade em que ambos os gêneros se originam.

Lukács inicia sua teoria com a descrição dos tempos da Grécia arcaica, valorizando tudo o que lhe é típico. O mundo grego é, segundo o autor, um mundo fechado, minúsculo, comunitário, que permite aos seres que o integram partilharem do mesmo destino. Assim ele o descreve:

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo; porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. (LUKÁCS, 2000, p. 25).

Partindo dessa caracterização, dicotomias como completude – incompletude, totalidade – fragmentação, harmonia – dissonância, objetividade – subjetividade, exterioridade – interioridade, imanência – transcendência, homogeneidade – heterogeneidade, perpassam todo o texto, sendo o primeiro termo de cada par antitético atribuído à epopeia e o outro ao gênero romanesco.

Na era clássica, as relações entre homem e família, amor e Estado são substanciais. Os sujeitos não questionam a própria vida, nem a vida comunitária, porque o seu sentido lhe é dado previamente, é imanente. O que dá sentido às coisas são as conexões entre homem e sociedade. A esse mundo homogêneo, partilhado, fechado, pertence a epopeia, e, enquanto produto de tais configurações,

também apresenta em sua forma²² os mesmos traços do contexto a que pertence. Daí esse gênero apresentar uma narrativa fechada, regular e previsível, tanto no que se refere ao mundo que figura, quanto à sua estrutura. É uma narrativa plena e realizada, não há fragmentações, rupturas, porque representa um ser integrado com o mundo em que vive.

Inserido nesse contexto com traços tão peculiares, o herói da epopeia é reflexo do mundo que vivencia. Conhecedor de seu destino, o sujeito é seguro de si; seus valores correspondem aos valores da comunidade. Por essa razão não se isola, nunca é um ser errante, nem sente o horror da inadaptação. Não é desajustado, tem os mesmos ideais do grupo, todos se compreendem, confiam mutuamente e falam a mesma língua. De tal forma está integrado à comunidade que o objeto da epopeia se torna o destino da comunidade, não o destino pessoal: “O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (LUKÁCS, 2000, p. 67).

O herói é um homem comum, que age de acordo com sua alma e a sociedade não o mutila por isso. Todo ato é significativo; ele reconhece o sentido de sua vida, de suas ações, de seu lugar e se identifica em qualquer parte do mundo, porque essência e exterioridade se integram, o que leva na alma é compatível com a estrutura social em que vive. Não há reflexão, já que não há cisão entre interior e exterior, não há abismos, nunca está fraturado, não há incoerência entre alma e ação, não há distinção entre homem e mundo, ambos se constituem como extensão um do outro. O herói se reconhece no mundo e reconhece também sua capacidade de enfrentá-lo.

Ao contrário da epopeia, o gênero romanesco surge por excelência como narrativa da sociedade burguesa. É um gênero novo, portanto inacabado, porque a sociedade que representa está se modificando, não é consolidada. O romance se manifesta de diferentes modos ao longo de sua história: sua estrutura muda conforme muda a sociedade, muda quando confrontado com seu contexto, com a maneira como o sujeito se percebe e à medida que ele aceita essas mudanças: “A

²² Quando Lukács se refere à forma, não está se referindo à organização interna, mas ao condicionamento da estrutura aos valores, cultura, crenças da sociedade a que a obra pertence.

composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada” (LUKÁCS, 2000, p. 85).

Como expressão da cultura da qual se origina, o romance moderno é fragmentado, problemático, não apenas com relação à forma discursiva enquanto organização interna, mas também em relação ao condicionamento da estrutura aos valores dessa cultura, pois nasce de uma sociedade problemática. O mundo moderno tira do homem a totalidade, rompe com a experiência comum, divide-os em classes. Nas palavras de Lukács, “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (2000, p. 55).

Sua matriz é o indivíduo em sua solidão; as relações comunitárias e preocupações com os outros desaparecem. É, assim, a forma necessária da modernidade, caracterizada pela consciência da cisão. Sua forma artística corresponde à fratura entre sujeito e mundo, sujeito e sujeito, corresponde à impossibilidade do sentimento de irmandade e do reconhecimento.

Essas determinações configuram o herói romanesco como um ser problemático. Ao contrário do herói épico, que age de acordo com sua alma, sabe seu destino e está sempre integrado com o seu mundo, este não contempla o seu destino, ele sempre lhe é obscuro e insondável. E a despeito de tudo, a realidade sempre ganha no final. A sociedade sempre vence, não porque é o melhor para o personagem, mas sim pela hipocrisia, pelo cinismo, pelo mau caráter. Vence por vias negativas, por códigos subterrâneos, pela imoralidade. O indivíduo representa uma realidade interior não encontrada nas estruturas sociais que o regem e o sufocam. Há uma discrepância entre ser e querer ser. Entre o grau do que o herói quer ser/fazer e o que tem que ser/fazer nasce a estrutura do romance. Essa incoerência entre realidade e ideal se transforma em uma tensão entre o desejo e a impossibilidade de realização, que se manifesta no anseio e caracteriza o indivíduo problemático.

O trágico do herói romanesco está na consciência do conflito entre liberdade e as imposições da sociedade. Ele vive as demandas da existência conforme estas lhe são impostas. O que o indivíduo quer, não é o que a sociedade espera e permite-lhe fazer; daí a tensão entre a ordem essencial do mundo e a psicologia do

sujeito, daí o conflito, disjunção, caso não se alie, não se aliene à essa ordem. A única forma de o herói do romance ter êxito é aprendendo em negativo e jogando o jogo da realidade. Só se integraliza, se irmana com o mundo se adere às suas regras, se troca seus valores por interesses sociais.

Como consequência desse conflito do sujeito com um mundo que lhe é hostil, o oprime e marginaliza, o herói romanesco se torna um ser solitário, melancólico, isolado em sua própria natureza, uma vez que seus valores são incompatíveis com as convenções do mundo. Em lugar de carregar em si o sentido do conjunto social ao qual pertence, traço característico do herói da epopeia, luta contra o vazio das estruturas do mundo social que não mais lhe pertencem. Ele perdeu o vínculo com a experiência concreta, não partilha a relação comunitária, vive na solidão: “Essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade” (LUKÁCS, 2000, p. 43).

Assim, o herói moderno não pode ser o símbolo de uma sociedade como um todo, primeiro porque é um ser em desajuste com o mundo, segundo porque esse mundo é complexo e heterogêneo, pode apenas representar alguns tipos de pessoas. Essa individualização do sujeito permite-nos ver o mundo por uma ótica singular; nós o conhecemos por meio de um caráter, não pelos fatos.

Diante das considerações de Lukács, pode-se dizer que melancolia, isolamento, solidão, dúvida, reflexão, conflito, disjunção, desintegração, dissolução, incompatibilidade, incompletude, abismo entre valores pessoais e regras sociais, fratura entre as exigências da consciência e as ações, fracasso, fragmentação, inquietude, esvaziamento de sentido, perda do reconhecimento, são termos que sintetizam o herói romanesco, produto de um mundo contrário à sua essência que o impulsiona a agir, porque é a ação o que lhe resta, ainda que esta seja uma tentativa amargurada de controlar a própria vida. Assim, o herói se torna sujeito de suas ações, mas não pode prever as consequências de suas escolhas sobre o seu destino.

Também Lucien Goldmann discute o estatuto de valores na forma romanesca segundo Lukács e aponta o romance como um gênero épico no qual ocorre uma ruptura insuperável entre herói e mundo que representariam duas comunidades

degradadas em relação aos valores autênticos. O romance torna-se uma pesquisa de valores autênticos num mundo degradado.

Por valores autênticos devemos compreender, bem entendido, não os valores que a crítica ou leitor julgam autênticos, mas aqueles que, sem estarem manifestamente presentes no romance, organizam, de modo implícito, o conjunto de seu universo. É óbvio que esses valores são específicos de cada romance e diferem de um romance para outro. (GOLDMANN, 1976, p. 9).

Neste contexto, a consciência do autor se impõe por meio do que Lukács chama de *ironia* sobre o herói, um homem comum que não se adequa à sociedade e, por isso, se torna problemático, dividido entre valores autênticos e inautênticos. Goldmann reforça que “a ironia do romancista influi, segundo Lukács, não só no herói, de que ele conhece o caráter demoníaco, mas também sobre o caráter abstrato, e por isso mesmo, insuficiente e degradado de sua própria consciência” (1976, p.13). É por esta razão que o romance é uma forma literária em que a conversão do herói é um fim e não um começo.

A análise sociológica de Goldmann conclui que a forma romanesca transpõe para o plano literário da vida cotidiana, a sociedade individualista nascida da produção para o mercado e caracterizada pela redução das relações humanas ao seu valor de uso e troca. O romance é, portanto, uma forma literária ligada à história e ao desenvolvimento da burguesia. Expõe valores puramente individualistas como sede de poder, dinheiro e erotismo que invariavelmente triunfam sobre valores como altruísmo, caridade e amor. Dessas definições acerca do herói problemático que compõe o gênero romanesco, muitas delas aparecem configuradas nas personagens de *A Dama da Morte*. Tomemos como exemplo Catarina, a personagem-narradora.

Temos na obra de Mello duas Catarinas bastante diversas: a do início do enredo e aquela que encerra a história. A Catarina que se apresenta a nós nos primeiros capítulos e por quase toda a narrativa mostra-se uma pessoa recatada, dócil, pacata, semelhante àquele lugarejo ordeiro, simples e monótono que antecede o processo de desapropriação de terras e colonização. Órfã de pai e mãe, dedica seus dias a cuidar da irmã como se fosse sua própria filha, às crianças para as quais leciona, e a seguir os ensinamentos religiosos e morais do Padre Luis. Sua

simplicidade, inocência e doação à irmã aparecem explícitas não apenas na descrição narrativa, mas também são configuradas em suas próprias atitudes e crenças (ou descrenças, já que mesmo diante das visíveis evidências de maldades da irmã, ela custa a acreditar em sua perversidade). É o que podemos observar em episódios como: “_ Acho que você pensa muito em sua irmã, Catarina. (...) Você está é anulando sua personalidade” fala de Sérgio (p. 16), ou em “_ Cati, você tem medo de mim! Será que ainda existem mulheres como você? Bobinha... Nunca hei de magoá-la, mas você precisa se habituar. Um dia terá que de pertencer a alguém, a mim talvez. Como, se tem medo de ser beijada?”, também na fala de Sérgio (p. 38), e ainda “_ Você é um cínico e um imoral! Catarina sempre foi uma moça de bons princípios; você a está pervertendo!”, fala de padre Luis direcionada a Sérgio (p. 48).

Esses traços permanecem ao longo de todo o livro, seja nos cuidados que dedica a Marcelo, que também desperta seus instintos maternais, no recato ao se relacionar com Jean Luc, no apego aos amigos paulistanos de Míriam, na tentativa de apaziguar ou amenizar a situação entre proprietários de terras e agrimensores, no horror que sente ao descobrir o rádio transmissor na casa do Dr. Franz e D. Elfrida, e em vários outros momentos.

Apenas no final da narrativa, com a revelação de todas as mortes por ela provocadas, podemos perceber que aquela Catarina virtuosa do início da história foi se perdendo e se transformando no transcorrer dos acontecimentos, mudanças estas que têm como ponto de partida a morte de Sérgio e a consequente perda de seu amor, sonhos e planos traçados a dois, e culmina com o abandono de Jean Luc para casar-se com sua irmã e tomarem posse da casa de pedras. Só após a revelação da execução do seu plano de vingança e de todas as mortes por ela provocadas as pistas deixadas ao longo do texto se encaixam e passam a fazer sentido. Nesse momento fica evidente que suas expectativas frustradas, o conflito entre o ideal e o real tornam-na um ser problemático e incoerente. A irmã protetora, amorosa, dedicada torna-se a “Dama da Morte”.

E não apenas os feitos de sua irmã a afetam e modificam-na. Suas constantes perdas e os acontecimentos políticos e sociais também alteram seu comportamento: “Eu estava surpreendida comigo mesma. No dia anterior eu ainda não conhecia aqueles homens, e agora ouvia-me gritando com eles” (p. 79).

Catarina vai sendo moldada pelas demandas da existência conforme estas lhes são impostas. A personagem aprende em negativo, adere às regras do jogo e troca seus valores por interesses, o que explica a morte de Flora, moça que engravida de Jean Luc e passa a conviver com este, e a vingança contra a irmã e seu ex-noivo com a consequente recuperação da casa de pedras.

Como consequência, Catarina torna-se um ser solitário e melancólico, isolado em sua própria natureza, como é próprio do herói romanesco, já que seus valores e desejos não são compatíveis com a realidade que a cerca. A casa de pedra, único elemento que lhe resta de seus projetos e sonhos, é o símbolo desse conflito interior: ela é ao mesmo tempo o seu triunfo: “Todos pensavam que eu não tivesse coragem de vir morar aqui, depois daquilo. Mas em que lugar eu me sentiria melhor?” (p. 8); e a fonte de lembranças que a oprimem:

Minha casa. Meu rio. Meu ex-sertão. Meu. Por que esta ânsia de posse numa pessoa que não teve o que mais desejava? E como é difícil não recordar, quando a velhice surge com seus achaques, suas crises de melancolia. Como é difícil não lembrar, quando somente o silêncio de Maona é a resposta. (p. 9).

Diante dessas considerações, podemos associar Catarina aos traços que caracterizam o herói problemático apontado por Lukács: melancolia, isolamento, solidão, dúvida, reflexão, conflito, disjunção, desintegração, dissolução, incompatibilidade, incompletude, abismo entre valores pessoais e regras sociais, fratura entre as exigências da consciência e as ações, fracasso, fragmentação, inquietude, esvaziamento de sentido, perda do reconhecimento, são termos que também sintetizam a personagem de *A Dama da Morte*. Catarina torna-se sujeito de suas ações, mas não pode prever as consequências de suas escolhas sobre o seu destino (a sua velhice carregada de “crises melancólicas” não parece ser o fim almejado pela personagem). Assim como o herói romanesco, ela é produto de um mundo contrário à sua essência que a impulsiona a agir, porque é a ação o que lhe resta, ainda que esta seja uma tentativa amargurada de controlar a própria vida. A personagem é, portanto, tão problemática quanto o mundo que a cerca.

Catarina revela-se um ser que busca vivenciar, por meios inautênticos, valores autênticos em um mundo degradado, o que resulta na ruptura insuperável entre herói e mundo. Importante mencionar que esses “valores autênticos” são,

conforme Lucien Goldmann²³ em *Sociologia do Romance* (1967), aqueles que são próprios de cada obra e que a estruturam.

Daí a personagem de *A Dama da Morte* caracterizar-se como um herói problemático (ou demoníaco, como Lukács também o chama), e tornar-se uma criminosa em um mundo de convenções. Catarina chega ao final de sua trajetória tão individualista quanto a sociedade que a constitui. Segundo Goldmann (1967, p. 9), quando herói e mundo apresentam valores autênticos, o resultado é a epopeia; se o herói possui valores inautênticos em um mundo de valores autênticos, dá-se a tragédia, mas se herói e mundo encontram-se degradados em relação aos valores autênticos, apenas diferindo-se na natureza dessas degradações, temos então, a existência de um romance nos termos de Lukács.

E se, ainda conforme Goldmann nos apresenta de Lukács, “o romance é a criação imaginária de um universo regido pela degradação *universal*, essa superação não poderia deixar de ser, ela própria, degradada, *abstrata*, conceptual e não vivida como realidade concreta” (p. 13). Então, a conversão final do herói não estará no acesso à autenticidade, mas na “tomada de consciência da vaidade, do caráter degradado, não só da busca anterior, mas também de toda a esperança, de toda a busca perdida” (p. 14). Assim é que, em *A Dama da Morte*, Catarina não alcança uma transcendência vertical, ela apenas toma consciência de seu caráter degradado.

A partir dessas observações acerca da personagem Catarina, não se tem dúvida de que há personagem problemático no romance de Alice Vaz de Mello. Mas de que tipo de personagem se trata, eis uma questão. Lukács e Goldmann apontam para três tipos de personagens: um como personagem ativo, que tem uma consciência demasiado estreita em relação à complexidade do mundo (como Dom Quixote, por exemplo); outro como um personagem passivo, mas com consciência demasiado vasta para contentar-se com a complexidade do mundo marcada por convenções estabelecidas de antemão (caso de *Educação Sentimental*); e um terceiro como personagem não ativo, mas que não aceita o mundo convencional (Wilhelm Meister, de Goethe). O primeiro tipo caracteriza o romance do “idealismo abstrato”; o segundo, o romance psicológico; e o terceiro, o romance educativo.

²³ Aqui retomando os escritos de Lukács em *A Teoria do Romance*

Além dessas três formas, identificáveis nos primeiros romances e nos romances do século XIX europeu, se nota no século XX, o romance com sujeito coletivo e o romance sem sujeito.

O problema é que o romance de Alice Vaz de Mello parece do segundo tipo, mas tem elementos do terceiro tipo e do quarto. Seus conteúdos apontam para, além daqueles acontecimentos típicos vividos pela personagem principal, fatos históricos relacionados com a formação social da região de Ivinhema, a segunda guerra mundial, a era Vargas, as reformas agrárias determinadas pelo governo central, o conflito entre latifundiários e militares encarregados da divisão e distribuição das terras, a transição extrativista para a agropecuária planejada, a modernização da estrutura viária e, de modo muito sutil, a aculturação indígena.

O romance *A Dama da Morte* dá conta desses fatos de dois modos: um, menos difícil de se perceber, que se revela na estrutura da superfície narrativa; outro, que homologa a estrutura profunda da sociedade nesse tempo. Já vimos como os conflitos e os acontecimentos históricos se internalizam na estrutura estética, e por que o romance se desenvolve de forma fatiada, ou seja, por meio de quadros drásticos e trágicos. E que essa forma, muito próxima das novelas radiofônicas, constitui expressão esteticamente coerente com a busca realizada pela personagem principal, um ser problemático, fragmentado, com uma vivência dramática e um destino trágico, consequência da recorrência de meios inautênticos dentro de um contexto de profunda desarmonia. Também já abordamos a dialética do tempo da narração e feitura da obra com o tempo narrado, já que são assimétricos. Caberia indagar então se, de fato, a ética da autora constitui a estética da obra e se, sendo isso possível, que valor poderíamos atribuir à sua obra, desde que usemos as categorias da consciência real e da consciência possível.

3.4.3 Ética e estética em *A Dama da Morte*

Recorrendo novamente a Goldmann e Lukács, veremos que, se a superação do herói é abstrata, conceptual e não vivida como realidade concreta, os valores só existem na consciência do romancista e revestidos de um carácter ético: “Portanto, o problema do romance é fazer do que na consciência do romancista é abstrato e ético o elemento essencial de uma obra onde essa realidade não existiria senão à

maneira [...] de uma presença degradada” Goldmann (1967, p 14). O romance, assim, converte a ética do autor em problema estético da obra. Importante destacar que com Lukács a correlação entre literatura e sociedade não se dá mais no plano do conteúdo, mas da forma. Seu foco está na correspondência entre as categorias que estruturam a criação literária e a consciência coletiva.

A partir das considerações de Lukács, Goldmann aprofunda sua análise pela historicização da forma, substituindo a consciência coletiva por um sujeito formado pelas condições sociais e históricas. Mas não um sujeito objeto, e sim um ser que reflete sobre a sociedade à qual pertence. E esse sujeito de que nos fala Goldmann é constituído socialmente, portanto, um sujeito coletivo. O estudo sociológico, estrutural e genético substitui a ênfase na singularidade do autor.

A ênfase de Goldmann está na busca das homologias, no estudo das estruturas significativas dos grupos sociais, isto é, ele observa como no plano literário o conteúdo da vida social aparece homologado (homologia estrutural). A obra literária deve, portanto, ser analisada a partir da sociedade em que foi criada e não apoiada no indivíduo que a criou. É o fator social que influi na estrutura da obra, tornando-se, pois, dela inseparável.

Com base nessa homologia entre as estruturas social e do texto, Goldmann desenvolve outro conceito: o de estrutura de superfície, em contraposição ao de estrutura profunda. A primeira homologa as aparências da história e da sociedade, a segunda fica oculta e mostra, homologicamente, o aspecto não ideológico ou não falso que se esconde sob as aparências. A estrutura de superfície é mais acessível de se alcançar, ela fica no plano da consciência real, que constitui a mediação do sujeito criador para o conhecimento com outros sujeitos de seu grupo. Este nível torna-se possível para a maioria dos indivíduos que estruturam seus pensamentos a partir de suas percepções. Mas, muitas informações passam despercebidas ou são deformadas. Quando um indivíduo consegue alcançar um grau de percepção mais elevado que a maioria dos integrantes de sua comunidade, ele ultrapassa a consciência real, atinge a consciência possível, que constitui a mediação do sujeito criador para o conhecimento ou percepção intuitiva dos componentes da estrutura profunda.

A teoria da homologia entre as estruturas profunda e de superfície ajuda a compreender que a grande obra de arte se estrutura pela formalização que

estabelece correspondência com as formas da estrutura profunda. Para Goldmann, nessa concepção de consciência possível (ou potencial) está a chave para o estudo de uma civilização, porque atinge as camadas mais profundas e autênticas da consciência, atinge uma categoria de totalidade. Goldmann abre caminho, portanto, para estudar a correspondência entre as estruturas mentais que organizam a consciência dos grupos sociais e o universo imaginário criado pelo artista. E este será melhor quanto mais elevado for o seu grau de percepção da estrutura profunda da sociedade.

Retomando a análise da estrutura de *A Dama da Morte* sob a teoria de Goldmann, veremos que os aspectos apontados anteriormente: fragmentação, suspense, expectativa, mistério, ritmo ágil, drama, tramas múltiplas, linguagem simples e acessível, herói problemático, encaixam-se no que o sociólogo classifica como estrutura de superfície, pois são aspectos da estrutura social internalizados pela obra, ou seja, há uma homologia entre estrutura social e literária, mas são aspectos que homologam a aparência da história e da sociedade à qual pertence.

Se os traços apontados até aqui configuram o que Goldmann chama de estrutura de superfície e ilustram a consciência real de Alice Vaz de Mello enquanto ética autoral, seria a obra ausente de uma estrutura profunda e Mello isenta da consciência possível? Ou seu texto também revela um olhar mais atento, uma percepção mais elevada que atinge as camadas mais profundas da consciência potencial?

3.4.4 Maona e Catarina: a convivência de dois extremos

Para adentrarmos esse universo de estrutura profunda de que fala Goldmann, e verificarmos se e em que medida na obra *A Dama da Morte* se faz presente essa estrutura, observaremos um pouco mais duas das personagens da obra: Catarina e Maona. Recorreremos, para o estudo de ambas, ao “modelo actancial” proposto por Greimas em seus estudos sobre narratologia. O modelo do linguista e narratologista está assentado no paradigma estruturalista. Fornece, portanto, elementos para uma análise estrutural da narrativa.

Greimas defende que a narratividade é um processo que traz à representação as estruturas do imaginário humano, uma janela de compreensão desse imaginário.

Assim, observando os mecanismos internos da narrativa, busca estabelecer, a partir de estruturas mais profundas e abstratas, modelos de configuração narrativa mais concretos; ou seja, que buscam formular um sistema implícito de unidade e regras para o discurso narrativo. Nesse modelo aparece o termo “actantes”: aqueles que executam ou sofrem a ação e estabelecem relações funcionais entre os atores em uma narrativa, definem os personagens por meio de suas ações e significação no desenrolar da trama. Mas actante não é uma expressão que se destina apenas a um personagem: refere-se também a coisas que participam do processo de construção do texto, talvez mesmo uma abstração: um sentimento, o povo, Deus, a opressão, um personagem coletivo.

O modelo actancial proposto por Greimas põe em evidência seis actantes, estruturados em três eixos: o par sujeito-objeto, que representa o eixo do desejo (um sujeito pretende atingir um objeto e realiza sobre ele sua ação. Esse par visa apresentar o eixo principal que exprime a dinâmica da obra, o seu motor); o par destinador-destinatário, que configura o eixo da comunicação (quem ou aquilo que instiga o sujeito a alcançar o objeto. Este é o mais difícil de se identificar, porque é o mais abstrato e raramente representado por personagens, ele assimila ao esquema os desafios ideológicos); o par adjuvante-oponente, que corresponde ao eixo do poder (quem ou aquilo que favorece ou contraria a ação).

Em termos gerais, o sujeito é a entidade do desejo, aquele que pretende o objeto; o objeto é quem ou aquilo que o sujeito tenciona; o destinador é aquele que anuncia, proporciona a ação, leva o destinatário a um querer fazer, é sua função fazer o sujeito chegar ao objeto desejado, é ele quem comunica ao destinatário-sujeito os elementos da competência modal (o dever, o querer, o saber, o poder), o conjunto de valores em jogo e a quem é comunicado o valor da performance. É uma instância transcendente, responsável por manipular e sancionar o sujeito. No esquema narrativo canônico, o destinador é um atuante soberano, superior, sublime (rei, providência, Estado – no Santo Graal, por exemplo, o destinador é Deus); destinatário é a quem o destinador se direciona; o adjuvante é quem facilita a ação, auxilia o sujeito de maneira positiva na conquista do objeto, enquanto o oponente auxilia de maneira negativa, cria obstáculo à realização do desejo ou à comunicação do objeto.

Por meio desse processo de conversão em estruturas actantes, no pensar de Greimas, torna-se possível à narratividade representar as estruturas do imaginário, que são irrepresentáveis por si só. E essa representação manifesta-se por duas estruturas: uma superficial, que estabelece uma gramática semiótica responsável por ordenar, de forma discursiva, os conteúdos passíveis de manifestação, e onde as estruturas profundas manifestam-se, ou seja, é a substancialização do imaginário; uma profunda, que define o modo de ser substancial de um indivíduo ou sociedade e indica as condições de existência dos objetos semióticos. Esta não apresenta significações que se definem referencialmente, são ideais que dão sentido à vida.

Tendo em vista esse esquema de funções actantes e as estruturas pelas quais se manifestam, voltemo-nos para Catarina e Maona e as respectivas funções que exercem dentro da obra. Tomemos como exemplo a relação da narradora-protagonista com o engenheiro Jean-Luc, que se inicia no capítulo décimo nono e se estende até o último episódio da obra. As ações de Catarina colocam-na como sujeito da ação: ela é a entidade do desejo, e Jean-Luc seu objeto. Ele ou a vingança contra ele. Alguns fatores, porém, interferem em sua conquista (Flora, Míriam) dificultando a realização do desejo. Ao longo de toda a narrativa, o auxílio na concretização dos planos que aproximam Catarina do objeto desejado vem de Maona, daí a relação de cumplicidade que se estabelece entre ambas: “Não nos olhamos, porque os cúmplices não se olham” (MELLO, 1968, p. 7), “Eu a entendia tão bem, que ela sabia nem ser preciso dizer para onde ia, como ia ou por que ia” (MELLO, 1968, p. 29). Maona está presente em quase todas as mortes provocadas por Catarina: Flora, Míriam, Jean-Luc, e também a do Dr. Siqueira. Em quase todas, exceto a de Flora, há a presença de uma cobra coral, cujo animal está presente em muitas cenas sob o domínio da personagem indígena. A morte de Flora aproxima Catarina de Jean-Luc, a morte de Míriam e Jean-Luc conclui seu plano de vingança. E também aqui quem assiste Catarina em suas ações é Maona. Assume, portanto, a função de adjuvante.

Mas “Maona sabe”. Maona conhece bem Catarina, seus sentimentos e desejos. E também conhece mais a fundo as demais personagens, ela pressente o mal, as ações negativas, por isso aconselha: “_Cati.../ _Que é, Maona?/ _Míriam vai querer Jean-Luc./ _Ele não é bastante rico para o gosto dela.../ _Não importa, só por

ruindade” (MELLO, 1968, p. 229). É ela quem comunica a Catarina os elementos da competência modal e o conjunto de valores em jogo:

“_Não podemos compará-la a nós, Maona./ _Claro que não: ela é pior que nós duas juntas. O que faz não tem razão de ser./ _E há uma razão de ser para o que fazemos?/ Maona parou de costurar e olhou-me profundamente./ _É tarde, agora... Diz um velho ditado que na guerra e no amor vale tudo. Console-se com ele”. (MELLO, 1968, p. 227-228).

Maona, por várias vezes, instiga a ação de Catarina:

_Se ela não tivesse com ele, você teria sua vez? _A voz de Maona soava terrivelmente irônica./ Não respondi. Larguei sua roupa no chão e voltei para casa./ Dois dias depois, Flora desaparecia da casa de Jean-Luc. Nunca mais se soube dela, nem como ou por que teria desaparecido (p. 189); _Você está exagerando, Ona. Afinal, ela não é nenhuma conquistadora./ Os olhos de Maona reluziam na semipenumbra./ _E se ela fizer. Você terá coragem de plantá-la para vigiar as rosas, como...? (p. 229).

Maona atua, então, também como destinadora da ação. Ela comunica, instiga e auxilia. Exerce, portanto, a função de destinadora e adjuvante na obra.

Como visto anteriormente, no esquema canônico de funções actanciais o destinador é um agente soberano, superior, sublime. Em *A Dama da Morte*, este actante é, simbolicamente, uma indígena e com costumes que a caracterizam como tal. Maona, embora tenha sido criada junto com Catarina e convivido em quase todo o enredo com sua rotina de professora, não perde seus hábitos indígenas. Ela configura em toda a narrativa o ser primitivo carregado de magia, envolto em um universo fantástico de crenças e rituais: “A cena parecia irreal, horripilante. De onde trouxe Maona os rituais e crenças que a acompanharão até a morte?” (MELLO, 1968, p. 188). Maona é um ser da natureza, domina os animais, convive com cobras, “suas irmãs”, carrega consigo a cultura de seu povo, como ilustra a cena a seguir:

Maona entrou. Deu com o engenheiro, quis recuar, mas já era tarde. Ali se aninhava algo vermelho e negro. Algo vivo e coleante./ Ri do espanto dele./ _Maona gosta de cobras _expliquei/ Mas é uma coral venenosa!/ _Maona não faz distinção entre elas./ _Essa mulher é doida!/ Maona olhou-o friamente, encolheu os ombros com desdém e se foi./ Voltei-me para ele./ _Maona não é doida. Se for meu amigo, não vai mais repetir isso./ _Mas pelo amor de Deus, Catarina, andar com cobras! Essa não!/ _Nenhum dos de sua raça teme as cobras. Isso é mais natural do que você pensa./

_Natural o raio que o parta! E se forem picados por uma dessas “amigas”?/
_Maona conhece os contravenenos. (MELLO, 1968, p. 134).

Não aparece, em toda a narrativa, nenhuma tentativa de aculturação por parte de Catarina. Há entre ambas o respeito mútuo: Maona permanece com seus costumes primitivos, Catarina com seus hábitos de professora. E é esse mesmo respeito à cultura alheia que Catarina espera dos demais personagens com relação a Maona. É o que podemos notar no trecho exposto acima: “Maona não é doida. Se for meu amigo, não vai mais repetir isso”, ou em outros momentos como: “Maona é índia. Não gosto que a chamem de bugra” (MELLO, 1968. p. 8), ou ainda nos episódios que retratam a união de Maona com Ramon. Padre Luis esperava que se casassem na igreja conforme os preceitos católicos, por isso repreende Catarina por acobertar a decisão dos dois de fugirem para outro lugar. Catarina os defende:

_Eles se casarão em Iguatemi. No fundo, não são de nossa raça. Que fariam aqui? Eu daria uma bela festa só para satisfazer a curiosidade dessa gente inútil? [...] e não vi ninguém ser bem sucedido no casamento só porque casou na igreja! Nós dependemos de certos preconceitos sociais; eles não! (MELLO, 1968, p. 40).

Maona finalmente se casa, mas envia sua certidão de casamento civil à Catarina. A realização de um ato que não pertence a sua cultura não tem por finalidade a sua adequação aos preceitos sociais que lhe é externo. A concretização do casamento é apenas uma forma de tranquilizar a consciência de Catarina com relação ao padre e a Ramon. Por isso envia o documento à amiga, não quer manter consigo o que não lhe pertence:

Uma tarde, um portador trouxe-me notícias de Ramon e Maona. Depois de dois meses de silêncio, aquilo me alegrou. No envelope fechado havia apenas meu nome, nada mais. Abri-o. Dentro, uma simples folha de papel, uma certidão de casamento civil. / _Ela disse que estaria melhor com a senhora – explicou o portador, sorrindo. _Disse que não sabe o que fazer com isso. (MELLO, 1968, p. 44).

Os rituais, costumes e crenças próprios de uma cultura alheia não estabelecem entre as personagens algum tipo de constrangimento, desconforto ou desunião, não constitui um problema. Ao contrário, são as diferenças que as unem: é do poder de controle sobre as cobras por Maona que Catarina se utiliza para a

execução de seus assassinatos. São os “poderes” herdados da tradição indígena que faz de Maona a destinadora e adjuvante da história.

Maona e Catarina ilustram, portanto, a convivência de dois extremos: a tradição indígena e a sofisticação culta. A naturalidade na harmonia de culturas distintas vivenciada pelas duas personagens exemplifica a possibilidade de comunhão entre duas culturas distintas sem que, necessariamente, uma se submeta à outra. E essa possibilidade de unidade entre o autóctone e o estrangeiro se evidencia não apenas no vínculo entre “Cati” e “Ona”, mas também em outros símbolos bastante significativos na obra, como é o caso da casa de pedras, uma construção medieval em meio ao notório progresso que se instaura à sua volta.

E se pensarmos que em Maona se concretiza a valorização e preservação do primitivo, do mágico, do espiritualismo (não no sentido de religião, mas como sentimento religioso), podemos associá-la ao romantismo, em cujos fundamentos está o nacionalismo, isto é, o que cada povo tem de singular, de peculiar: tradições, lendas, costumes. No caso do Brasil, o sentimento nacionalista levou nossos poetas e romancistas a adotarem o indianismo como peculiaridade. Maona, com seu conhecimento, sabedoria, controle sobre os animais, culto à natureza e ligação extrema ao primitivo, resgata o princípio básico do romantismo que é a exaltação, valorização do elemento nacional e a possibilidade de unidade entre duas culturas distintas.

Dos traços de *A Dama da Morte* que se assemelham ao romantismo, soma-se, ainda, à presença simbólica de uma indígena, no caso do romance como entidade adjuvante e destinadora da ação, o amor que Catarina tem pelo seu lugar. Destaca-se, em vários momentos do texto, o sentimento de posse, a exaltação, a afinidade e o bem-querer de um lugar que se torna a sua vida, como, por exemplo, nas passagens: “Minha casa. Meu rio. Meu sertão. Meu” (MELLO, 1968, p. 9), e “Sérgio abandonara a cidade porque a magia do sertão o atraía. E como eu entendia bem! Quem vive o sertão nunca mais o tira do sangue. E a nossa pequena vila era o limite; [...] Era a minha terra, não por imposição, mas por escolha” (MELLO, 1968, p. 24-25), ou “Muitos achariam imbecilidade estudar, conseguir um diploma, para depois enterrar-se no mato. Todos, menos eu ou Maona ou Ramon, que não poderíamos imaginar a vida longe dali” (MELLO, 1968, p. 27), e ainda “Foi um bom

passeio. Tornei a descobrir que minha terra possuía lugares maravilhosos. E gente maravilhosa também” (MELLO, 1968, p. 136).

Todos esses traços, portanto: a síntese de culturas distintas, a convivência de extremos, a harmonia entre autóctone e estrangeiro mostram que o romance de Alice Vaz de Mello internaliza em sua construção não apenas as estruturas superficiais do seu contexto de produção, ele adentra um nível mais profundo de representação, o da consciência potencial, atinge o nível da estrutura possível do nacionalismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar este trabalho, propusemo-nos a apresentar uma discussão entre as relações da história com a literatura partindo dos apontamentos feitos por Ricoeur em *Tempo e Narrativa*; a examinar a validade da teoria lukacsiana sobre o romance histórico; a investigar sobre novas possíveis variantes do gênero; e a verificar no romance periférico *A Dama da Morte* os vestígios da história, testando a validade de um possível gênero.

Para alcançar estes propósitos, a tese foi dividida em três capítulos: um com discussões sobre convergências e divergências entre as narrativas histórica e literária, com destaque para *Tempo e Narrativa*; outro sobre o gênero romance histórico e suas variantes; e outro contendo um estudo mais detalhado sobre o romance de Alice Vaz de Mello. Retomemos sucintamente cada um deles e as conclusões a que cada momento nos direcionou.

No primeiro capítulo, dos traços que se destacaram em *Tempo e Narrativa*, ressaltamos que Ricoeur: associa literatura e história ao realçar a proximidade entre a temporalidade da historiografia e do discurso ficcional, proximidade que resulta na elaboração dos conceitos de ficionalização da história e historicização da literatura; une a teoria do tempo de Santo Agostinho e da intriga de Aristóteles para elaborar o círculo hermenêutico da *mímesis*; traça uma fenomenologia do tempo, de Agostinho a Heidegger, da qual emerge a aporética da temporalidade.

Sobre as fenomenologias e suas aporias, em Agostinho e Aristóteles temos, segundo Ricoeur, dois acessos independentes para analisar as relações entre tempo e narrativa: em Agostinho o tempo ocorre na alma, é interno, e se mede, portanto, na lembrança (passado) e na espera (futuro), na medida em que o espírito age no presente. Deste, Ricoeur destaca duas aporias: não haver em seu estudo uma fenomenologia pura do tempo, e a impossibilidade de medi-lo. As soluções que Santo Agostinho traz para o problema é a elaboração de um triplo presente e a criação de um vínculo deste com a distensão do espírito.

Mas, para Ricoeur, se a “passagem” do tempo ocorre na distensão da alma, a concepção de tempo se torna estritamente subjetiva, portanto não comunicável. A solução para este novo impasse pode ser encontrada, segundo Ricoeur, no conceito de “intriga”, presente na *Poética*, de Aristóteles, visto que é na sua construção que

experiência vivida e lógica se integram. A intriga ajusta a experiência vivida em um sistema, porque se apresenta como *mímesis* da experiência. Lembremos que o termo *mímesis* aqui não se substitui por réplica ou cópia; nela há sempre uma atividade produtora. A *mímesis* transpõe metaforicamente as ações do mundo por meio da intriga.

A partir dos conceitos de Agostinho e Aristóteles, Ricoeur defende a existência de um terceiro tempo elaborado tanto pela narrativa histórica quanto pela ficcional. A mediação entre tempo vivido e tempo cósmico é feito, assim, pela narrativa. Daí tempo e narrativa se constroem mutuamente.

E Ricoeur não se detém apenas no conceito de *mímesis* enquanto momento de composição (ao que chama de *mímesis* II); o autor abrange um antes (*mímesis* I) e um depois (*mímesis* III) da configuração narrativa, processo a que chama de círculo hermenêutico. São nesses três (prefiguração, configuração e refiguração) que ocorre a interação entre a vivência de Agostinho e a lógica de Aristóteles; e a mediação entre tempo e narrativa.

Dessa interação, origina-se uma de suas hipóteses: a de que toda configuração narrativa resulta em uma refiguração da experiência temporal. E para elucidar melhor sua hipótese, Ricoeur se dedica a explorar a “aporética da temporalidade” e os recursos de criação da atividade narrativa que corresponde a tal aporética. Esse trajeto o levará a uma maior proximidade entre os discursos histórico e ficcional, resultado que passa pelas referências cruzadas entre a história e a ficção. Lembremos que a ênfase nas aporias das abordagens destacadas (Aristóteles, Agostinho, Husserl, Kante e Heidegger) não visa reduzir a grandeza de cada uma; antes, mostra uma singularidade da teoria do tempo: sua aporiedade.

De Agostinho, Ricoeur destaca que sua grande contribuição está na crença de que a medida é uma propriedade autêntica do tempo, mas não substituir a tradição cosmológica de Aristóteles por uma concepção psicológica do tempo foi seu maior insucesso. E o momento preciso desse fracasso foi atribuir apenas à derivação da distensão do espírito o princípio de extensão e de medida do tempo.

Do lado oposto de Agostinho está Aristóteles. Este defende a prioridade do movimento sobre o tempo. O tempo é o antes e o depois do movimento. E para Aristóteles, os cortes que separam dois instantes são suficientes para definir um antes e um depois; o instante está no centro de sua teoria, ele é o fim do antes e o

começo do depois. Dessa noção, surgem, segundo Ricoeur, duas aporias: como é possível um instante ter dois sentidos? E como o instante pode tornar contínuo e dividido ao mesmo tempo? A solução para estas aporias estaria no princípio de continuidade e descontinuidade do tríplice presente. Assim, Ricoeur conclui que só o dinamismo do movimento em Aristóteles não é capaz de produzir a dialética do triplo presente, assim como apenas a distensão da alma em Santo Agostinho não pode produzir a extensão do tempo.

Mas essas não são as únicas aporias explicitadas por Ricoeur, temos ainda outros destaques nas concepções de Husserl e Kant. De Husserl, destaca que a descrição do fenômeno de retenção e a distinção entre retenção e relembração são duas grandes contribuições, mas o afastamento de qualquer pressuposição transcendente leva à sua principal aporia. Em síntese, o que Husserl propõe é a solução da aporia do tríplice presente de Agostinho. Ele apresenta uma “intencionalidade longitudinal”, atribuindo ao presente vivo uma consciência capaz de reter o passado recente (retenção) e outra de reter o futuro próximo (protensão). No entanto, é das estruturas do tempo objetivo que a fenomenologia toma repetidos empréstimos, mesmo diante de seu esforço em negá-lo.

Kant aproxima-se muito de Husserl, mas não se distancia de qualquer alusão ao tempo objetivo ou aspecto transcendente. Kant defende que o tempo é uma condição do aparecer, não existe, portanto, enquanto tal. A relação entre tempo e espaço remete à constituição subjetiva de nosso espírito. E para que não se reduza a uma mera sequência de aparecimentos e desaparecimentos, devemos observar o que permanece nos fenômenos, na relação entre o que muda e o que não muda. No entanto, para Ricoeur, esse processo carece de um tempo objetivo; sua fundamentação intuitiva não é suficiente para solucionar o impasse do pensamento husserliano. Assim, entre Husserl e Kant encontramos o mesmo embaraço visto anteriormente entre Aristóteles e Agostinho: suas aporias são, ao mesmo tempo, complementares e excludentes.

Para por fim às aporias que se estabelecem entre tempo da alma e tempo do mundo, Ricoeur recorre a Heidegger e sua interpretação hermenêutica. Sua noção de um “ser-aí” soluciona as noções de físico e psíquico que opõe Agostinho a Aristóteles, e resolve as aporias da consciência interna do tempo objetivo entre Kant e Husserl. Mas também neste Ricoeur encontra aporias. O conceito “vulgar” de

tempo como uma sequência de “agoras” pontuais medidos por relógios torna a fenomenologia hermenêutica de Heidegger fracassada, pois, se partindo da sequência de agoras, a temporalidade humana não se pode constituir, o caminho inverso do “ser-aí” para o tempo cósmico incorre no mesmo conflito.

Após a reflexão acerca de todas essas aporias, a conclusão é que para a pergunta: “o que é o tempo?”, sempre aparecerão novas aporias, pois, segundo Ricœur, na fenomenologia do tempo, as aporias crescem proporcionalmente a seus avanços. E para uma resposta coerente, tempo cosmológico e tempo fenomenológico devem ser pensados conjuntamente.

Essas conclusões que colocam as aporias em um estágio produtivo direcionam o pensamento reflexivo de Ricœur para uma de suas grandes hipóteses: a de que história e ficção, vistas em conjunto, tornam as aporias do tempo uma réplica de uma poética da narrativa. E para melhor explicar suas ideias, Ricœur elabora o conceito de “referência cruzada” entre os dois discursos narrativos.

Após destacar as especificidades de cada referência: criação de um terceiro tempo pela narrativa histórica, e de “variação imaginativas” pela narrativa de ficção; e realçar a relação de complementaridade entre ambas, o que se deve ao vínculo das duas narrativas com a realidade, Ricœur se dedica a evidenciar o que cada uma das narrativas toma como empréstimo uma da outra no processo de refiguração do tempo. Surgem, então, as expressões “ficcionalização da narrativa histórica” e “historicização da narrativa de ficção”.

A primeira examina o papel do imaginário na “reconstrução” do passado, tendo em vista os seguintes pontos: o caráter do ter-sido como não observável; a distância entre tempo do mundo e tempo vivido; e a recorrência a conectores que tornam o tempo histórico flexível (como o calendário, por exemplo) devido a seu caráter misto. Quanto à segunda, Ricœur discorre sobre dois indícios: a preteridade dos tempos verbais da narrativa de ficção que se torna um “quase-passado”; e a regra de composição da intriga segundo a qual esta deve ser provável ou necessária; ou seja, estabelece uma relação de verossimilhança, revelando uma verdadeira função mimética.

A partir dessas reflexões, chegamos com Ricœur à conclusão de que o discurso direto da fenomenologia não dá conta da medição da temporalidade; esta carece do discurso indireto da narração. O tempo narrado é, assim, a ponte entre os

tempos fenomenológico e cosmológico porque inventa um terceiro tempo com conectores que funcionam como pontes e se constituem pelo entrecruzamento da história com a ficção. Mas mesmo a solução encontrada por Ricoeur traz novas aporias: primeiro, que a identidade narrativa não é estável e segundo, que ela não esgota a ipseidade do sujeito. Diante desse embate, Ricoeur sugere a formação de novos discursos que reflitam sobre o “mistério” do tempo.

Ao longo do percurso de *Tempo e Narrativa*, entre aporias, soluções e novas aporias, Ricoeur inscreve, mesmo com alguns limites, novos olhares sobre o complexo campo da temporalidade, dos quais destacamos algumas conclusões: a configuração narrativa é o meio mais eficiente de acesso à experiência temporal, porque revela poeticamente uma esfera que escapa de nosso entendimento reflexivo ou sentimento. Mas a mediação da narrativa só se dá de forma indireta; a narrativa reúne e transforma sequências cronológicas em uma história que pode ser acompanhada e compreendida; fica evidente também que qualquer tentativa de explicitar a experiência temporal na sua imediatidade tende ao fracasso e a originar mais aporias; a narrativa oferece uma solução para o paradoxo do tempo porque gera um terceiro tempo em que tempo cósmico e tempo psicológico se cruzam; o tempo humano, composto pelo tempo do mundo e da consciência torna-se inteligível pelo círculo hemenêutico da tríplice *mímesis* em que se fundamenta a narrativa; a narrativa concede uma configuração ampliada do mundo prático no qual o leitor pode se reconhecer enquanto um Outro ficcional e tomar consciência do seu existir passivo e ativo. No confronto com o texto, o leitor acaba por construir sua própria identidade, uma identidade que o torna escritor e leitor da própria vida ao se projetar em um “como se”.

Podemos dizer, portanto, que a proposta de uma poética da narrativa articulada por Ricoeur é relevante e produtiva para a aporética do tempo, mas também apresenta fronteiras intransponíveis. Reconhecer seus limites, no entanto, não aponta para um fracasso, apenas admite que, para além da narrativa, o tempo é um enigma infinito. E essa característica do tempo não o torna fechado, impermeável. Antes, requer novos pensares e novas soluções, dentro ou fora do campo narrativo.

Mas, embora Ricoeur ocupe grande parte dos estudos do primeiro capítulo desta tese, não é apenas a ele que recorreremos na discussão dos laços, ora

convergentes, ora divergentes, entre história e ficção. Também fizeram parte do percurso autores como Walter Mignolo, Alfredo Bosi, José Carlos Sebe Bom Meihy, Janice Theodoro da Silva, José Américo Miranda, José Luiz Foureaux de Souza Júnior, Luiz Alberto Brandão Santos e Antonio Cândido. Em Mignolo, temos um estudo focado nas diferenças. Para o autor, a eliminação de fronteiras genéricas entre literatura e história trouxe como efeito a ambiguidade dos papéis sociais de cada uma, bem como de suas formas de escritura. A seu ver, repensar as fronteiras requer inicialmente identificar as convenções e normas que guiam o emprego da linguagem.

Seguindo a lógica de Mignolo, Bosi também destaca as convenções de veracidade e ficção que cercam os discursos histórico e literário respectivamente. No entanto, defende discursos mais flexíveis por parte dos estudiosos, e que a história se tornaria mais rica se reconhecesse, respeitadas as diferenças, a poesia como fonte. Já Meihy defende, e com grande afinco, a distância entre literatura e história. Para este, há uma diferença fundamental entre ambas: a objetividade, que é garantida no discurso histórico por sua dependência de documentos e pela presença de evidências.

Também Silva, assim como Meihy, destaca que entre os procedimentos do historiador estão as evidências e a convenção de veracidade, mas, por seu trabalho com a diversidade, a literatura compreende melhor o mundo. Miranda, para trabalhar as relações entre a história e o romance, diferencia duas formas de se entender a história: como “realidade bruta”, ou como relato. É nesta segunda forma que se detem para falar da complexidade das relações com o romance. Destaca que, mesmo tendo como suporte um banco de dados, arquivos, memória, o historiador precisa reelaborar, interpretar, selecionar, escolher um ponto de vista. O romance, mesmo não estando sujeito às mesmas limitações empíricas, também se submete às leis da forma e da veracidade, traço que aproxima os dois discursos.

Outro autor que evidencia o papel “performativo” do historiador é Souza Júnior. Este realça que organizar, relacionar, interligar informações são ações próprias da narrativa. Tendo em vista que tanto o romance quanto a história são de natureza narrativa, a diferença entre ambas fica a cargo do sujeito que formula os dois discursos e ao grau de construção de verdade a eles atribuído. Além disso,

marca ainda que em ambos a verdade não é única, ela é articulada por um discurso resultante de escolhas subjetivas.

Sobre a duplicidade de sentido da história: como experiência e como relato, Santos é outro autor que menciona as duas esferas, e alerta que, enquanto relato, a história é uma representação, não a própria realidade. Portanto, pressupõe inclusões e exclusões na organização dos fatos, formas de interpretação, mecanismos seletivos, o que resulta em uma cisão entre relato e experiência.

Para finalizar o capítulo, trouxe para discussão os apontamentos de Candido presentes em *Literatura e Sociedade*. Aqui, o debate não está centrado nas semelhanças e diferenças entre história e literatura, mas em como a literatura internaliza em suas obras o contexto de produção, isto é, como ela transforma os fatos externos em elementos estéticos.

Todo esse percurso que se estende ao longo do primeiro capítulo apresenta vieses diferentes para pensarmos como a narrativa literária traz em seu processo de construção os vestígios da história, o seu contexto de produção. São essas reflexões, somadas a outras, também bastante complexas sobre gênero, que orientam as análises de alguns romances contemporâneos com ênfase para *A Dama da Morte*, de Alice Vaz de Mello, tornando possível estabelecer relações de proximidade entre os discursos histórico e literário, e verificar o processo de internalização de momentos históricos de maneira literária.

Após esse trajeto por estudos que examinam os traços que distanciam ou aproximam as narrativas histórica e literária, propusemo-nos a nos voltar, no segundo capítulo, para o gênero que naturalmente já traz em sua essência as fronteiras entre o histórico e o literário: o romance histórico. Buscamos mostrar neste capítulo o quão diversificada e complexa são as opiniões que se voltam para a caracterização desse tipo de escrita.

É com Lukács que iniciamos a discussão. Neste, vimos um panorama que percorre desde a origem do romance histórico, atribuída pelo autor a Walter Scott (primeira década do século XIX), até as produções da década de 1930, período em que escreve o seu *O Romance Histórico*. Lukács apresenta uma contextualização dos fenômenos sociais e políticos que possibilitam o surgimento do gênero e os eventos que ocasionam suas transformações ao longo do tempo, daí a organização

de um estudo diacrônico em três fases: a clássica, a decadente e a contemporânea (a seus estudos).

Na fase clássica, o romance histórico apresenta a História como produto da ação dos sujeitos como um todo; retrata os costumes e circunstâncias dos acontecimentos; revela, de forma ficcional, as etapas mais importantes da História; exhibe o caminho do meio entre os extremos; figura as mudanças de um tempo; ilustra não só os acontecimentos históricos, mas também as circunstâncias que estimulam esses acontecimentos; apresenta o passado como pré-história do presente; seu herói possui virtudes e fraquezas, é um homem mediano e mediador entre os extremos da luta, que representa a vida do povo e retrata suas aspirações, mas ocupa lugar secundário. Esses traços que ilustram a fase clássica são, para Lukács, os que melhor caracterizam o romance histórico.

As tendências ideológicas decorrentes da Revolução de 1948 produzem novas formas de encarar a realidade; estão, agora, profundamente vinculadas à modernização e mistificação da História. A consequência desse novo posicionamento para a literatura é a concepção arbitrária e subjetiva da História, o romance torna-se uma simples leitura de entretenimento. Assim, a diversidade e multiplicidade da vida do povo que resulta no retrato fiel de uma determinada época e assegura a figuração de uma totalidade histórica real, presentes no romance histórico clássico, são substituídas pela superficialidade episódica, pela desumanização e privatização da história dessa fase decadente do romance histórico.

A terceira fase de que fala Lukács é a do romance histórico do humanismo antifacista. Neste, há uma ruptura com a privatização da história e sua utilização como pano de fundo. As figuras centrais voltam-se novamente aos destinos do povo. No entanto, mesmo com seu elevado grau de objetividade, não resgata a figuração dos clássicos, o povo continua na condição de objeto; sua representação é abstrata, porque sua figuração é feita a partir do “alto”.

Lukács defende uma maior aproximação das novas tendências do romance histórico da fase clássica do gênero, já que esta figura de modo vivo, as motivações sociais e humanas que despertam pensamentos, sentimentos e ações de maneira precisa, retratando a realidade histórica. Dessa forma, de acordo com os estudos de

Lukács, a legitimidade de um romance histórico está sujeito ao seu grau de proximidade com o período clássico dessa forma de escrita.

Mas, mesmo diante dessa aparente inflexibilidade que atravessa o seu discurso ao longo do livro, ao término, reconhece a impossibilidade de uma imitação da tradição clássica, dadas as diferenças de contextos, épocas e perspectivas. Assim, se a interação entre história e literatura não é mecânica e o senso de historicidade de uma época interfere no modo como a obra está estruturada, tanto a forma quanto a temática ou a abordagem das questões com as quais dialogam serão flexíveis, porque os contextos que as determinam também o são. Daí a complexidade do gênero.

A partir dos estudos de Lukács, recorremos a outros autores que também se empenham na reflexão acerca do romance histórico. Frederic Jameson, assim como Lukács, discute as modificações por que passou o gênero. Concorde com ele em alguns pontos, mas, para Jameson, não há apenas uma variante legítima. Em sua concepção, o romance histórico consiste na habilidade e engenhosidade com que a intersecção entre a existência individual e os acontecimentos históricos é configurada e exprimida, e esse processo se faz de forma singular, produzida de modo novo e inesperado em cada caso, não por meio de uma técnica ou forma pré-estabelecida. Assim, de acordo com as necessidades de cada contexto, novas variantes do gênero aparecerão.

Uma denominação diferente de textos que permeiam as fronteiras entre histórico e literário aparece com Linda Hutcheon: a metaficção historiográfica, que caracteriza o pós-modernismo na ficção. Trata-se, segundo a autora, de um pensar crítico e contextualizado da história, que se preocupa mais com o significado dos acontecimentos do que com sua veracidade. Nela, a história é contada sob múltiplos pontos de vista; os protagonistas são figuras periféricas da história ficcional; os detalhes do registro histórico são aproveitados para assegurar a sensação de verificabilidade; as noções de história e ficção são problematizadas; a história é conscientemente distorcida por meio de exageros, omissões, anacronismos; a linearidade temporal é rompida; personagens históricos tornam-se protagonistas; outros textos que tenham abordado os mesmos fatos históricos são parodiados. Enfim, a metaficção historiográfica apresenta natureza paradoxal e contraditória, resgata o passado de forma crítica e irônica.

Após Linda Hutcheon, outros autores foram incorporados à discussão. Estes trazem para o centro do debate as recorrências e transformações do romance histórico desde o estudo de Lukács até os dias atuais. Em síntese, a ideia em comum que percorre o ponto de vista dos articulistas são as mudanças por que passou o gênero romance e a concepção de História. Tais mudanças abrem espaço para novas variações do romance histórico que priorizam a dinâmica que o romance resgata do seu contexto de produção.

Todas essas discussões serviram como norte na segunda etapa deste capítulo, onde foi apresentado um panorama dos romances históricos brasileiros, sejam os que se aproximam dos contornos traçados por Lukács ou deles se distanciam. São, em geral, romances que mantêm forte relação com a História. Inicialmente, as obras mencionadas fazem parte de estudos feitos por outros autores (Flávio Loureiro Chaves e José Pereira Ribeiro). Dentre os nomes que se destacam nesse momento estão José de Alencar (*As Minas de Prata*, *Senhora*, *O Guarani* e *O Gaúcho*), Machado de Assis (*Memórias Póstumas de Brás Cubras* e *Esaú e Jacó*), Euclides da Cunha (*Os Sertões*), Lima Barreto (*Triste Fim de Policarpo Quaresma*, *Numa e Nífa* e *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*), Jorge Amado (*Os Subterrâneos da Liberdade*), Graciliano Ramos (*Memórias do Cárcere*), Érico Veríssimo (*O Tempo e o Vento*, *Caminhos Cruzados*, *Música ao Longe*, *Saga*, *Olhai os Lírios do Campo*, *Um Lugar ao Sol*, *O Senhor Embaixador* e *Incidentes em Antares*). Para Chaves, todas essas obras penetram as fronteiras da literatura com a história, pois sondam e revelam a realidade brasileira.

Em Ribeiro, temos um cenário dos romances históricos brasileiros desde Azambuja Suzano, a seu ver o primeiro romancista histórico do Brasil, até Haroldo Pretes Miramontes. De sua listagem, além de alguns já citados por Chaves, fazem parte *Um Roubo da Pavuna* (Azambuja Suzano), *Gonzaga ou Conjuração de Tiradentes* (Teixeira e Souza), *Jeronymo Corte-Real* (Pereira da Silva), *Os Farrapos* (Oliveiro Bello), *Pindorama*, *O Sargento Pedro* (Xavier Marque), *A Tecedeira de Nhanduti* (Gastão Penalva), *Vida e Morte de Natividade Saldanha* (Argeu Belchior de Pontes (Júlio Ribeiro), *Manuel de Moraes* (Pereira da Silva), *O Matuto* e *Lourenço* (Franhlin Távora), *A Marquesa de Santos*, *O Príncipe de Nassau* e *As Maluquices do Imperador* (Paulo Setúbal), *A Balaiada* (Viriato Corrêa), *O Encilhamento* (Taunay), *Os Escândalos de Carlota Joaquina* (Francisco de Assis Cintra), *Carlota Joaquina* –

A Rainha Devassa, João Abade e Major Calabar (João Feliciano dos Santos), *D. Pedro e a Marquesa de Santos* (Alberto Rangel), *O Rei Cavaleiro* (Pedro Calmon), *A Marquesa de Santos* (Carlos Maul), *O Tesouro de Cavendish* (Alfredo Elias Júnior (em parceria com Menotti Del Picchia)), *O Tigre Ruivo, Amador Bueno – O Rei de São Paulo e Jaraguá* (Alfredo Elias Júnior), *Santa Catarina, O Falcão, Episódios Heróicos e George Marcial*, (Virgílio Várzea), *Santa Cruz dos Enforcados* (Nuto Sant'Anna).

Como exposto, tanto o levantamento feito por Chaves, quanto o de Ribeiro não ultrapassa a década de 1960. São obras que compreendem o período entre as décadas de 1840 a 1960. É por isso que na sequência dos dois autores nos dedicamos a uma sondagem de romances que se voltam para a escrita da história nacional a partir da década de 1970. No decorrer das leituras de tais obras, constatamos o que Frederic Jameson revela no texto exposto aqui anteriormente: que o romance histórico não é produto de uma técnica ou forma, trata-se de uma invenção singular que corresponde à necessidade de cada contexto, já que a necessidade produz invenção.

Essa possibilidade de diferentes manifestações do romance histórico justifica a diversidade de aspectos nos romances por nós catalogados: recursos múltiplos de narrativa em *Videiras de Cristal*, personagens periféricas no centro da narrativa em *Antes que o Teto Desabe*, ou mesmo um anti-herói como protagonista em *Galvez, Imperador do Acre*, narrativa fragmentada em *Um Castelo no Pampa*, predomínio da narrativa ficcional em *Um Pintor de Retratos*, relativização da verdade histórica em *A Margem Imóvel do Rio*, desmistificação de personagens históricos em *Música Perdida*, presença de anacronismos em *Desmundo*, distorção consciente da história em *Mad Maria*, releitura paródica do passado em *Crônicas do Grão Pará e Rio Negro*, destaque para a corrupção e violência em *Agosto*, personagens históricas em primeiro plano em *O Selvagem da Ópera*, ausência de linearidade em *Os Dias do Demônio*, intertextualidade em *Os Varões Assinalados e Dias e Dias*, metaficcionalidade em *Boca do Inferno*, percepção reflexiva da realidade e visão crítica e desmistificadora do passado em quase todos os textos apresentados.

Tendo em vista essa diversidade de aspectos que envolvem os romances acima citados, as diferenças e semelhanças entre eles e entre o romance histórico tradicional de Scott, ousamos classificá-los da seguinte forma: *Os Varões*

Assinalados como romance histórico modelado; *Agosto*, *Videiras de Cristal*, *Mad Maria*, *Lealdade*, *Desordem*, *Revolta*, *Os Dias do Demônio* e *Antes que o Teto Desabe* como romances históricos coletivos; *O Pintor de Retratos*, *A Margem Imóvel do Rio*, *Música Perdida*, *Boca do Inferno*, *Dias e Dias* e *O Selvagem da Ópera* como romances históricos biográficos; *Perversas Famílias*, *Pedra na Memória*, *Os Senhores do Século* e *Galvez, Imperador do Acre* como romances históricos metaficcionalis; *Desmundo* como romance histórico alegórico. E justificamos:

O primeiro deles recebe a denominação de romance histórico modelado por sua proximidade com o romance histórico apresentado por Lukács. Os oito seguintes recebem o nome de romances históricos porque, mesmo com traços bem diversos daqueles apresentados no modelo clássico do subgênero (alguns mais, outros menos), em suas essências temos um episódio histórico que é determinante para a vida das personagens, e Coletivo porque o enredo enfatiza o conjunto, a luta é coletiva. Temos, respectivamente, a deposição de Getúlio Vargas, a guerra dos Muckers, construção da ferrovia Madeira-Mamoré, integração da Amazônia ao Brasil (*Lealdade*, *Desordem* e *Revolta*), revolta dos posseiros no sudoeste do Paraná, impacto do golpe militar de 1964.

Os biográficos recebem esta denominação porque seu núcleo é a vida de uma personalidade: Sandro Lanari em *O Pintor de Retratos*, o cronista da corte imperial em *A Margem Imóvel do Rio*, o compositor Joaquim José de Mendanha em *Música Perdida*, Gonçalves Dias em *Dias e Dias*, e Antônio Carlos Gomes em *O Selvagem da Ópera*. É a trajetória pessoal que move a narrativa, mas é romance histórico porque os acontecimentos históricos aparecem implícitos e são definidores nessa trajetória. Além disso, resgatam a dinâmica de um momento, não uma história privada.

A trilogia que compõe *Um Castelo no Pampa* e a obra *Galvez, Imperador do Acre* são chamados de romances históricos metaficcionalis devido ao grau de inovação se comparados ao romance histórico tradicional. Estes são os que mais se adéquam aos traços apontados por Hutcheon: ambos contrapõem a versão oficial da história, apresentam discurso paródico e carnavalesco que dialoga de forma irônica com os registros historiográficos, abordam a história por um ângulo diferente, transformam a imagem positiva de personalidades históricas desmistificando-as, suas narrativas são fragmentadas e sem linearidade, fazem uma revisão crítica do

passado. *Desmundo* é classificado como romance histórico alegórico porque alegoriza o Brasil do século XVI. A luta de Oribela, personagem nativa, não é individual, representa a singularidade histórica do seu tempo.

É viável dizer que, se em alguns romances uma classificação é predominante, em outros, as classificações se misturam e ganham pesos similares: *Música Perdida*, por exemplo, tem ao centro a trajetória do compositor Mendanha, já em *Boca do Inferno*, no centro está a vida de Gregório de Matos, mas com o mesmo peso aparece a história da Bahia durante o governo de Antônio de Souza Menezes.

Essas classificações ajudam a entender as variações dos romances históricos brasileiros contemporâneos apresentados neste capítulo e serão úteis também para situar o romance *A Dama da Morte*, de Alice Vaz de Mello, ao qual o próximo capítulo se aplica.

Neste, dedicamo-nos a uma observação mais detalhada do romance de Mello ante as seguintes perspectivas: relação entre história e literatura, que nos levou à utilização de textos e documentos que abordam episódios históricos, como o relato topográfico de 1957, por exemplo; a forma como a autora incorpora à ficção os elementos de seu contexto (fatos, tempo, espaço); e se essa internalização de elementos exteriores ocorre apenas no plano de uma consciência real ou atinge a consciência profunda.

Inicialmente, o paralelo entre os fatos que compõem a intriga de *A Dama da Morte* e aqueles que se mantiveram nos registros históricos possibilitou-nos identificar no romance muitos dos aspectos mencionados por Ricoeur em *Tempo e Narrativa*. A presença do “círculo hermenêutico” foi o primeiro deles. A proximidade entre os acontecimentos históricos e literários ocorrem a partir de uma pré-compreensão do mundo vivido, que é configurado pela autora por meio da configuração entre sedimentação e inovação, o que permite ao leitor, mesmo com a presença da ficcionalidade, identificar os traços da história. Em *A Dama da Morte* é possível identificar os vestígios da História costurados à ficção, o discurso ficcional toca o discurso histórico, resultando no processo que Ricoeur chama de historicização da ficção.

Ainda acompanhando Ricoeur, temos no romance *A Dama da Morte* os traços que o caracterizam enquanto texto ficcional: mistura de personagens, acontecimentos e lugares verídicos e imaginários; não se prende a conectores; o

tempo perde a função de “representância”; maior liberdade de representação do tempo e do espaço.

E desse grau de liberdade que diferencia as narrativas histórica e literária, surge em Alice Vaz de Mello um estilo singular para configurar em sua obra o tempo e o espaço, ao qual denominamos como superposição, adensamento, condensação ou sobreposição. Tal artifício consiste em tornar do mesmo tempo fatos transcorridos em épocas distintas; o lógico (calendário) dá espaço ao imaginário (adensamento). E não é só na configuração do tempo que a autora procede dessa maneira. Semelhante técnica ocorre também na movimentação do espaço.

Ouros aspectos ainda da estruturação de *A Dama da Morte* ganharam destaque neste terceiro capítulo: sua estrutura folhetinesca, a presença de uma heroína problemática, presença/ausência de uma consciência real e de uma consciência possível.

Buscando em Marlyse Meyer a configuração da construção folhetinesca, vimos que a composição de *A Dama da Morte* se assemelha ao folhetim: estrutura fragmentada, multiplicidade de tramas, suspense, expectativa, ritmo ágil, drama, impressão de episódios distintos, linguagem simples. Mas por trás do folhetim, há a estrutura do romance: o herói problemático, nos termos de Goldmann e Lukács em *A Teoria do Romance*.

Catarina, a personagem principal da trama se transforma ao longo do enredo, os acontecimentos que a rodeiam alteram seu comportamento, a personagem aprende em negativo, seus valores morais são substituídos. Consequentemente, torna-se um ser solitário e melancólico, traços próprios do herói romanesco com seu conflito interior. Ela torna-se tão problemática quanto o mundo que a cerca, tão individualista quanto a sociedade da qual faz parte.

Ainda dentro das caracterizações de Lukács e Goldmann, a construção de Catarina nos permite inseri-la em dois tipos de personagens: sua consciência é demasiado vasta diante de convenções que lhe são estabelecidas previamente, situação que marca o romance psicológico; mas também apresenta elementos de um quarto tipo, o romance com sujeito coletivo, ou seja, apresenta em seu conteúdo fatos verificáveis nos registros históricos e que envolvem a luta coletiva.

De duas formas esse quarto tipo aparece configurado: um perceptível na estrutura de superfície (estrutura fragmentada, episódios históricos), outro que

autentica a estrutura profunda da sociedade que representa. Em Catarina e Maona, uma professora e uma indígena, temos a síntese de duas culturas e a convivência de dois extremos. Essa possibilidade de harmonia entre o estrangeiro e o autóctone revela em *A Dama da Morte* uma estrutura profunda, desvenda a consciência possível do nacionalismo.

Portanto, a opção de um contexto histórico como miolo substancial, a exaltação da história nas disputas por terras e sua distribuição, a forte presença da cultura primitiva e sua defesa e o amor pelo lugar são pistas que levam o leitor ao plano da consciência potencial. Mas o que é ponto de chegada para o leitor, para a autora é o ponto de partida, pois é essa consciência, segundo Goldman, que organiza todo o universo imaginário criado pelo artista.

A consciência possível do nacionalismo mostra homologicamente o aspecto não ideológico ou não falso que se esconde sob as aparências. Assim, se a relação que *A Dama da morte* estabelece com os acontecimentos históricos autentica as aparências da história e da sociedade, a possibilidade apresentada na relação entre Maona e Catarina e na relação desta com o meio em que vive alcança as camadas mais profundas e autênticas da consciência, atinge uma categoria de totalidade, revelam estruturas mentais que organizam a consciência de grupos sociais e o universo imaginário criado pela escritora.

REFERÊNCIAS

ABREU, M. M. de. Verossimilhança e indianismo em José de Alencar. In: BOECHAT, M. C. B.; Oliveira, P. M.; Oliveira, S. M. P. de (Orgs). **Romance histórico: recorrência e transformações**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 117-128.

ALENCAR, J. de. **Obra Completa**, Rio de Janeiro, Aguiar, 1959, vol. 1.

ANTONIO, R. R. **Um Plano Privado de Colonização Dirigida: a SOMECO S/A em terras do Ivinhema (1961-1974)**. Dissertação (Mestrado em História). – Universidade Federal da Grande Dourados, Mato Grosso do Sul, 2015.

ASSIS BRASIL, L. A. de. **Sobre sua carreira** [sem data]. José Pinheiro Torres. Porto Alegre: site pessoal de Luiz Antonio de Assis Brasil. Disponível em: <http://www.laab.com.br/bio.html>. Acesso em: 19 jan. 2017

ASSIS, M. de. História de quinze dias. In. **Obra Completa**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda, 1959, vol III, p. 395.

BACCHIEGAS, L. **Alice Vaz de Melo, a Dama da Morte e as Configurações Literárias no Vale do Ivinhema**. Dissertação (Mestrado em Letras). – Universidade Federal da Grande Dourados, Mato Grosso do Sul, 2013.

BAMGARTEN, C. A. O novo romance histórico. In: **Via Atlântica**, n. 4, out 2000.

BOECHAT, M. C. O romance histórico de José de Alencar. In: BOECHAT, M. C. B.; Oliveira, P. M.; Oliveira, S. M. P. de (Orgs). **Romance histórico: recorrência e transformações**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 105-115.

BOSI, A. Debatedores: Alfredo Bosi e José Carlos Sebe Bom Meihy. In: CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W. de (Orgs). **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: Edusp, 1993, p. 135-141.

BRANCO, M. R. **Alice Vaz de Melo e o Memorialismo em Ivinhema**: Umas e Outras sobre a cidade menina. Dissertação (Mestrado em Letras). – Universidade Federal da Grande Dourados, Mato Grosso do Sul, 2014.

_____.; BUNGART NETO, Paulo. Literatura íntima: que mistérios têm o diário de Alice?. **Revista Entrelaces**, v.2, n. 9, p. 157-172, jan.-jun. 2017.

_____. **Intersecções Discursivas em Alice Vaz de Melo**: literatura, história e memória. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2018.

_____. A Estrutura do “Desejo Triangular” em *A Dama da Morte*. In: GAMA, A. de S.; GALINDO, C. S. O.; BRITO, I. Ap. M. (Orgs). **Práticas de Língua, Linguagem e Literatura**. V. 1. Nova Andradina-MS, Gama Editorial, 2017.

_____. O Narrador das Crônicas de Alice Vaz de Melo: entre o clássico e o moderno. In: _____; AZEVEDO, A. M. E.; GAMA, A. de S.; SANTOS, C. P. dos. (Orgs). **Estudos de Língua e Linguagem**: das teorias às vivências. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2018.

BURKE, P. **A escrita da história**: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CASTILHO, A. F.. **Telas Literárias Volume IV**. Lisboa: Empresa História de Portugal, 1907.

CHAVES, F. L. **História e Literatura**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; MEC/SESu/PROED, 1988.

CHIAPPINI, L; AGUIAR, F. W. de (Orgs). **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: Edusp, 1993.

COMITTI, L. Um percurso do romance histórico: Bernardo Guimarães, entre José de Alencar e Machado de Assis. In: BOECHAT, M. C. B.; Oliveira, P. M.; Oliveira, S. M. P. de (Orgs). **Romance histórico: recorrência e transformações**. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2000, p. 91-104.

GOLDMANN, L. **Sociologia do romance**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967.

_____. **Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna**. Trad. Reginaldo di Piero e Célia E. A. di Piero. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1973.

GREIMAS, A. J. **Semântica Estrutural**. Trad. Haquira Osahape e Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973.

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

JAMESON, F. **O romance histórico ainda é possível?** Trad. Hugo Mader. Novos Estudos, São Paulo: CEBRAP, n. 77, mar. 2007.

JESUS, L. C. de. **Erva-mate: o outro lado: a presença dos produtores independentes no antigo Sul de Mato Grosso 1870-1970**. Dissertação (Mestrado em História). – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Dourados, 2004.

LUKÁCS, G. **O romance histórico**. Trad. Ruben Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. **Arte e Sociedade: Escritos estéticos**. Organização e Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____ Il romanzo como epopea borghese, In LUKÁCS, G., BACHTIN, M., e altri. **Problemi di teoria del romanzo**: metodologia letteraria e dialettica storica. Torino, Einaudi, 1976, p. 131-178;

_____ **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Editora 34 – Duas Cidades, 2000.

MADEIRA, V. da C. Ficção e história em Herculano e Saramago. In: BOECHAT, M. C. B.; Oliveira, P. M.; Oliveira, S. M. P. de (Orgs). **Romance histórico**: recorrência e transformações. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 329-338.

MARCO, V. de. Na poeira do romance histórico. In: BOECHAT, M. C. B.; Oliveira, P. M.; Oliveira, S. M. P. de (Orgs). **Romance histórico**: recorrência e transformações. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 313-327.

MASSI, S. M. **Reynaldo Massi, meu pai**. São Paulo, Tempo & Memória, 2000.

MENEZES, A. P. Colônia Agrícola Nacional de Dourados: considerações acerca do desenvolvimento da agricultura e da exploração da madeira em uma área de Frente Pioneira (1940-1970). In. **Revista História em Reflexão**, vol. 5 n. 9. 2007.

MEIHY, C. S. B. Viagem em torno de Mignolo: a Literatura e a História. In: CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W. de (Orgs). **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: Edusp, 1993, p. 141-158.

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIGNOLO, W. Lógica das Diferenças e Política das Semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa. In: CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W. de (Orgs). **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: Edusp, 1993, p. 115-135.

MIRANDA, J. A. Romance e História. In: BOECHAT, M. C. B.; Oliveira, P. M.; Oliveira, S. M. P. de (Orgs). **Romance histórico**: recorrência e transformações. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 17-25.

NUNES, B. Narrativa histórica e narrativa de ficção. In: RIEDEL, Dirce Cortes (Org): **Narrativa**: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

OLIVEIRA, S. M. P. de. Alexandre Herculano, narrador. In: BOECHAT, M. C. B.; Oliveira, P. M.; Oliveira, S. M. P. de (Orgs). **Romance histórico**: recorrência e transformações. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 151-157.

O Vale do Ivinhema, 13 a 20 de julho de 1989. Nº 548, p. 4-5.

PASERO, C. A. Metaficción e imaginario social de la novela histórica en “Memorial do Convento” de José Saramago. In: BOECHAT, M. C. B.; Oliveira, P. M.; Oliveira, S. M. P. de (Orgs). **Romance histórico**: recorrência e transformações. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 161-177.

RIBEIRO, J. A. P. **O Romance Histórico na Literatura Brasileira**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia / Conselho Estadual de Cultura, 1976. (Coleção Ensaio, 86).

RICOEUR, P. A Intriga e a Narrativa Histórica. In:_____. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Editora WMF, 2010, v. 3. Trad. Claudia Berliner; revisão da trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar.

_____. O Tempo Narrado. In:_____. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Editora WMF, 2010, v. 3. Trad. Claudia Berliner; revisão da trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar.

RUAS, T. Um Castelo no Pampa ou quem sabe no inferno. **Zero Hora**, Porto Alegre, Segundo Caderno, p. 5, 19 Dez. 1992.

SCHOLHAMMER, H. E. Memória e esquecimento. In: **Literatura e Memória Cultural**: Anais do 2º Congresso ABRALIC. Belo Horizonte: ABRALIC/Editora da UFMG, 1991, v. 2, p. 202-206.

SILVA, A. M. S. Literatura: três vetores de uma relação. **Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**. Florianópolis, n. 59, p. 39-83, mar. 2010. ISSN 2175-8026. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2010n59p39>.

Acesso em: 20 jun. 2017.

SILVA, G. Nova história, novo romance. In: BOECHAT, M. C. B.; Oliveira, P. M.; Oliveira, S. M. P. de (Orgs). **Romance histórico**: recorrência e transformações. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 179-184.

SILVA, J. T. da. Intervenções do público. In: CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W. de (Orgs). **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: Edusp, 1993, p. 214-215.

SILVA, W. G. da. Controle e Domínio Territorial no Sul do Estado de Mato Grosso: uma análise da atuação da Cia Matte Larangeira no período de 1883 a 1937. **Agrária (São Paulo. Online)**, [S.l.], n. 15, p. 102-125, dec. 2011. ISSN 1808-1150. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/agraria/article/view/79014>>. Acesso em: 06 mar. 2018.

SOARES, M. de L. O romance de Jose Saramago: um novo paradigma do romance histórico. In: BOECHAT, M. C. B.; Oliveira, P. M.; Oliveira, S. M. P. de (Orgs). **Romance histórico**: recorrência e transformações. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 203-216.

SOUZA JÚNIOR, J. L. F. de. O Narrador, a Literatura e a História: questões críticas. In: BOECHAT, M. C. B.; Oliveira, P. M.; Oliveira, S. M. P. de (Orgs). **Romance histórico**: recorrência e transformações. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 27-44.

SOUZA, M. **Entrevista - Desordem e Lealdade e Galvez, imperador do Acre** [sem data]. Site do Grupo Editorial Recorde. Disponível em: http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=1425&id_entrevista=120.

Acesso em: 31 mar. 2017

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Trad. Luiz Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003

OBRAS LITERÁRIAS

BRASIL, L. A. de A. **Videiras de Cristal**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

_____ **Perversas Famílias**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010. (Um castelo no pampa; v.1).

_____ **Pedra da Memória**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011. (Um castelo no pampa; v.2).

_____ **Os Senhores do Século**. 3ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000. (Um castelo no pampa; v.3).

_____ **O Pintor de Retratos**. 6ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____ **A margem Imóvel do Rio**. 3ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2006.

_____ **Música Perdida**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

FONSECA, R. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____ **O Selvagem da Ópera**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

GOMES, R. **Antes que o Teto Desabe**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

_____ **Os Dias do Demônio**. Porto Alegre: Mercado Aberto; São Carlos: Editora da Universidade Federal de São Carlos, 1995.

MELLO, A V. de. **A Dama da Morte**. Rio de Janeiro: Editora Monterrey Ltda, 1968.

MIRANDA, A. **Boca do Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____ **Desmundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____ **Dias e Dias**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RUAS, T. **Os Varões Assinalados**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SOUZA, M. **Galvez Imperador do Acre**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____ **Mad Maria**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____ **Lealdade**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. (Crônicas do Grão Pará e Rio Negro; v.1).

_____ **Desordem**. Rio de Janeiro: Record, 2001. (Crônicas do Grão Pará e Rio Negro; v.2).

_____ **Revolta**. Rio de Janeiro: Record, 2005. (Crônicas do Grão Pará e Rio Negro; v.3).

Anexos

Reynaldo Massi

São Paulo-SP

PREZADO SENHOR

É com satisfação que, com a possibilidade que é cabível, passo as mãos de V.S, o relatório dos trabalhos topográficos procedidos nas glebas 37 “Mataria Formosa” e 39 “ipê”, de propriedade de seus filhos, os menores Ângela Christina Massi, Reynaldo Massi Junior, Lídia Regina Massi e Sandra Maria Massi, adquiridas na visão da região de Ivinhema, município de Dourados MT., pelas escrituras Públicas lavradas as folhas 4 e 6 do livro 643 do tabelião Nobre, na capital paulista.

Tão logo recebi honrosa incumbência, apressei-me em desempenhá-la e assim, devidamente equipado com material técnico, de acampamento e medicamentos, segui dia 27 de dezembro de 1955 para cidade de Campo Grande MT, onde como julguei recomendar o bom senso, procurei o Departamento de Terras e Colonização que, pensava, por ser uma instituição oficial e especializada, poderia dar-me todos os informes necessários a penetração naquela região, a qual demandava. Não fui, todavia, feliz nesse primeiro contato, pois não sei se por deficiência de organização ou má vontade o que, aliás, não deixa de ser consequência da primeira hipótese, a todas perguntas formuladas, responderam-me apenas, após grande espera, que o acesso só seria viável por Dourados.

Avista de tão fracas informações e na impossibilidade de avistar-me com o engenheiro designado pelo Estado na referida divisão, por se achar ausente por tempo indeterminado, considerei de bom alvitre procurar os senhores Áureo Marques e Oclécio Barbosa Martins que, lamentando, declaram só conhecer as glebas pelo mapa.

Urgia o máximo aproveitamento de tempo razão porque prossegui para Dourados onde cheguei no último dia do ano. Nesta cidade, logo nos primeiros dias de janeiro, passei a investigar o meio pelo qual atingir as glebas nas margens do Libório. Em conversar com os conhecedores da região, alguns dos quais remanescentes da Cia. Mate Laranjeira, vim a saber que o objetivo seria atingir por uma estrada regularmente praticável com bom tempo o que, aliás, não era o caso, 130 quilômetros até o Lobório, distância esta que seria coberta com “Arrais” mulas

de carga, e abrindo caminho pela antiga e abandonada estrada ervateira, hoje completamente tomada pelo mato, além de diversos cursos d'água que teria de ser vencidos a vão, em razão da inexistência de pontes. Porém, o parecer unânime era de que se devia penetrar pelo porto São Luiz, no rio Ivinhema, daí passando por Amandina, pois, seria fácil e econômico, fazer ponto de abastecimento nesta localidade que distancia 35 quilômetros, mais ou menos, das glebas a margem do ribeirão Vitória, a ter como centro de abastecimento, a cidade de Dourados, distante 120 quilômetros, mais ou menos, da gleba do ribeirão Libório.

Aproveitando a ida a Dourados do piloto **Hugo Simione**, meu particular amigo, fiz um vôo de exploração sobre a região a fim de localizar alguma via que de Amandina desse acessos as glebas. Em Dourados, posteriormente, tive a oportunidade de avistar-me com um engenheiro do Estado, que por lá passou em transito para o sul. Garantiu-me esse engenheiro, a existência de uma estrada desde Amandina até as glebas, a qual certamente eu não vira durante os vôos de exploração, por ser uma via sinuosa que serpeava através das matas densas, e, cuja visibilidade vertical estaria prejudicada pelas copas da vegetação alta e frondosa. Mais tarde contatei a pouca verdade dessa afirmativa, como se poderá ver na continuação deste relatório. Nessa ocasião mandei a primeira carta, solicitando numerário cuja remessa não se faz demorar.

Tendo resolvido por julgar mais prático tanto pelo aspecto técnico como econômico, fazer a penetração Poá Amandina, tomei a deliberação de deixar uma turma abrindo picadas no Libório, enquanto dava a volta pelo porto São Luiz e, assim, contratei três paraguaios que, segundo declararam, conheciam bastante a região. Fiz a cada um deles o adiantamento de dois mil cruzeiros para vinte dias e, em caminhão, levei-os até o sítio Alencar, onde, com dificuldade, aluguei três mulas de carga, com as quais consegui, em quatro dias, alcançar o Libório, limpando caminho e transpondo a vau os cursos d'água. Por termos chegado a noite, não foi possível acomodar as "Arrais" convenientemente, o que resultou, pela madrugada, a perda de um animal atacado por onça. Os picadeiros, aos quais entreguei uma corrente duplo-decâmetro, tinha ordem para, de um ponto que lhes indique a montante do ribeirão, abrir picadas para levantamento na margem esquerda água acima 5.200 metros onde deveriam localizar um marco, o MP.I da Mataria Formosa. Encontrando que fosse, procurariam os vestígios de uma picada no nascente, a qual

deveria ser avivente até o Vitória. No caso de não ser encontrada a picada ou mesmo o marco, voltariam ao ponto de partida, de onde ficou bem claro, seguiriam abrindo caminho pela velha “carreteira” da Mate até o Vitória, onde, em sua margem, começariam as picadas de levantamento até a chegada do grosso da expedição por esse lado.

Determinado assim o início dos trabalhos, regressei com o vaqueiro e as duas mulas restantes ao sítio Alencar, distancia que cumprimos em 2,5 dias. Ainda encontrei o caminho que utilizara, que aguardava um carregamento de milho, o qual, economicamente, aproveitei para regressar a Dourados.

Tendo recebido a resposta da carta n-1 capeando o chefe que vossa senhoria mandara, apressei-me em adquirir mantimentos e contratar capataz, cozinheiro e mais quatro homens.

Dia 21, em caminhão, conduzi pessoal e traia para o porto Brilhante, onde em duas barcas-motor previamente contratadas, embarcamos iniciando assim, as 12:45 horas local, a etapa fluvial Brilhante abaixo. Pernoitamos num local de barranco alto e enxuto, mais ou menos três léguas a montante da barra do rio Dourados. Dia 22, enquanto se preparava o “quebra-jejum”, preparamos as barcas e continuamos a viagem nesse segundo dia em que fomos rudemente castigados pelas intempéries; ininterruptas e fortes chuvas acompanhadas de ventos, das 11 as 17 horas. Aportamos, já passadas as 18 horas, no local conhecido por “Comadre Pachi” pouco acima da confluência do rio Vacaria, nome tomado da moradora, uma viúva paraguaia, chefe de família ali residente. Tomamos a segunda refeição nesse dia, desde que não fora possível apoitarmos para o almoço, em virtude da tormenta. Assim terminamos o dia acomodando-nos para passar a noite no paiol e, alguns ao ar livre, pois, o tempo avia estiado.

Dia 23, manhã sem chuva, porém, carregado e com teto a menos de 100, iniciamos bem cedo a decida para ganhar tempo, visto serem prováveis novas chuvas para o período da tarde. Já bem próximo a barra do Vacaria, o motor da barca que conduzia a traia, entrou em pane silenciado. Fomos obrigados a parar o outro motor para, também de rodada, podermos acompanhar de perto, a outra embarcação que se aproximava de uma corredeira perigosa, momento para um barco carregado. Duas horas após, reparado o motor, continuamos normalmente a viagem. Grande formação de cumulus-nimbus. Não apoitamos para almoço, fazendo

a bordo o lanche com lingüiça seca, pão e terere. As 15 horas, já navegando no Ivinhema, copioso aguaceiro desabou sobre a região. Meia hora depois, acossados pela tormenta, apoiamos em um pequeno porto na margem direita, onde reside com uma família o paraguaio Alsamendria, e aí jantamos e passamos a terceira noite. Dia 24 as 5:30 quebrando o jejum, continuamos a viagem Ivinhema abaixo com céu nublado, porém, sem chuvas. As 12:30 alcançamos o porto Angélica onde almoçamos. As 14:30 reiniciamos a navegação com o castigo, uma hora depois, de uma chuva fina que perdurou até quase o anoitecer. Nas proximidades da confluência do Piravevê o nosso motor entrou em pane, não sendo possível repará-lo até o término da viagem. A vista do acontecido, mandei que a embarcação que conduzia a traia, continuasse a fim de aproveitar ao máximo a luz do dia enquanto que, de rodada, prosseguimos até o porto São Luiz onde, graças a Deus, chegamos sem mais novidades as 22 horas. Fui recebido pelo administrador do senhor **ZIRBO SIMÕES**, com que combinei acomodação para o pessoal até o momento da entrada no mato.

No dia seguinte, após minuciosa sindicância cheguei a conclusão de que não eram “in Toto” certas as informações dadas pelo engenheiro do Estado em Dourados. A via de penetração que é uma antiga “carreteira” construída pela Cia. Mate Laranjeira estava totalmente tomada pelo mato e as pontes rodadas.

Evidentemente, a penetração iria ser uma operação penosa a vista do que, desde que ainda estávamos em local de relativo recurso, providente o regresso a São Paulo do meu filho **DÉLNI LUIZ** que acompanhara-me como auxiliar, pois seria difícil a saída tão logo terminassem as suas férias. Já estava, porém, contaminado pela malária a qual eclodiu após sua chegada a esta capital.

São raros, na localidade, trabalhadores nacionais. Contratei duas turmas de picadeiros paraguaios, e com o agregado Cachi Aveiro, da mesma nacionalidade, acertei o serviço de penetração com tropa de mulas e vaqueiros para a limpeza. O pagamento só seria efetuado no termino dos trabalhos, em Dourados, aos próprios ou a delegados por eles devidamente credenciados.

O abastecimento ficou a cargo do senhor **SEBASTIÃO VAZ DE MELLO**, paulista de Cafelândia e estabelecido em Amandina que, fidalgamente, no decorrer dos trabalhos, não só acudiu com o que tinha em estoque como, também adquiriu de terceiros muitos artigos a fim de poder atender aos pedidos, sabendo de antemão

que só receberia de ante mão no final do serviço, com cheque que seria enviado de Dourados ou São Paulo, como de fato foi. Do transporte das províncias ficou incumbido o mesmo paraguaio Cachi que, com duas “Arrias” faria viagens quinzenais.

Estando tudo organizado, dia 28 cedo, com uma tropa de seis cargueiros, com uma prece a ele, iniciamos a marcha para sudoeste rumo aos Vitória.

Foi, como fora previsto, uma etapa árdua; a antiga “carreteira” completamente tomada pela vegetação foi aberta a “machete” pelos vaqueiros. Os cursos d’água foram desobstruídos das traqueiras para que as mulas, descarregadas, os transpusessem a vau. Fizemos o primeiro de fevereiro as 18 horas, atingimos o ribeirão Vitória, o qual dei o nome de São Judas Tadeu, no ângulo formado por esse caudal e a velha “carreteira”.

Não tendo encontrado os paraguaios que deixara no Libório 21 dias antes, mandei no dia seguinte a nossa chegada, dois homens pela “carreteira” até aquela água, para estabelecer contato. Estes regressaram dois dias depois, achando apenas 400 metros de picadas. A hipótese de um acidente foi afastada, visto não ter sido encontrados ferramentas e mantimentos, admitindo-se logicamente a fuga.

Organizado o acampamento central, determinei a imediata abertura de picadas para levantamento das águas e busca do MP.I da ipê que corresponde ao MP.V da Mataria Formosa.

Procedi a determinação da declinação magnética em um ponto, junto ao acampamento, onde foi plantado um marco de referência com as seguintes inscrições sem suas faces: Longitude 53-51+/- WHG. Latitude Sul 22-24 +/- D.M FEV: 1956 7 – 26W. Altitude 310,000 +/-

Só encontrei os marcos MP.V da Mataria Formosa que é o mesmo MP.I da ipê, MP.IV da Mataria Formosa que corresponde ao PM.II da ipê e o MP.II da Mataria Formosa. Das picadas, em divisas secas, somente a que liga esses dois primeiros marcos e, apenas, 450 metros dos 10.600 constantes da planta do Estado, do MP.II em direção de onde devia existir o MP.I.

Dez dias após o início dos trabalhos, senti os primeiros sintomas da “maleita” que finalmente eclodiu em caráter maligno. Tendo sido encontrado pelo senhor Cachi, que produzia primeira viagem com abastecimento, com febre de 39 Graus e em estado inconsciente, fui por ele levado em uma das mulas até Amandina e

entreguei aos cuidados da família Sebastião Vaz de Mello. Nessa casa fui cuidadosamente medicado e posto fora de perigo. Regressei ao trabalho oito dias depois, continuando o tratamento específico.

Não posso deixar de consignar, com a devida vênia, a minha gratidão a família Vaz de Mello pelos cuidados com que me cercou nessa emergência. Também ao amigo paraguaio Cachi que, além da iniciativa de retirar-me do mato nessa ocasião, em outra, já no final do serviço. A esses amigos o meu mais sincero reconhecimento.

Ao reiniciar o serviço verifiquei que o mesmo não estava tendo a desejada progressão em virtude do prolongado período de chuvas que, não obstante o natural inconveniente para as operações de campo, ocasionou o encharcamento das margens formando assim, extensão e largos “pindaibais”, dos quais muitos eram atravessados com água pela cintura. A vista da morosidade com que se processava a abertura de picadas e a dificuldade de uma eficiente fiscalização, resolvi alterar o critério adotado até então, passando a dar as picadas por empreitadas, para isso pondo em serviço mais duas turmas, conservando como diarista a turma do instrumento. Essa modalidade ocasionou a constituição de mais seis acampamentos auxiliares de empreiteiros, distantes de 5 a 25 quilômetros do central, cujo almoxarifado os abastecia pelo preço de custo, acrescido de uma porcentagem, de 5 a 10% para cobertura das despesas de transporte, contabilização etc. cada empreiteiro tinha a sua conta corrente onde era creditado o serviço medido e debitado o fornecimento.

Em meados de março, todas as turmas empreitadas paralisaram os serviços com ameaça de abandono caso não fossem atendidos no aumento pedido de 50,00 cruzeiros por quilômetro de picada. Embora reconhecendo o absurdo da pretensão: 500,00 por quilômetro, não houve outra alternativa senão a de aceder, pois, paralisação em tais circunstâncias redundaria em maiores prejuízos.

Foram levados 36.078 metros de divisão naturais (ribeirão Vitória e Libório), 28.921 metros de divisas secas, 13.600 metros de águas internas e 5.000 metros de “carreteira”, perfazendo um total de 83.599 metros, para cuja consecução houve a necessidade de se caminhar, mais ou menos, 350 quilômetros.

Muitos dias antes da semana santa, a região foi assolada por continuadas chuvas, o que obrigou a completa paralisação dos trabalhos de medição. Aproveitei

esse tempo para, com os poucos conhecimentos que possuo de belas artes, esculpir em um pedaço de tora de cambará e com instrumentos improvisados, um Cristo crucificado que depois de pronto coloquei em uma capela recém construída de pau a pique e coberta com sapé. Isto, além de satisfazer sentimentos religiosos, resultou em imediato efeito psicológico nos paraguaios que, sendo impulsivos, arruaceiros, são “ad usum” apegados a religião de tal modo que basta a presença de uma imagem para que se tornem mais respeitosos e obedientes.

De conformidade com a progressão do serviço, tirou-se em pontos diferentes, dez amostras de terras que, em saquinhos numerados de 1 a 10, foram enviados a fim de serem analisados em instituto agrônômico. Na planta geral do levantamento, na parte demonstrativa da orografia e classificação das matas, encontram-se, assinalados com os respectivos números, os locais dessas coletas.

Embora os serviços de abertura de picadas fossem atacadas em diversos pontos, foi primeiramente levantada a gleba ipê na seguinte ordem: começou-se no marco MP.I na margem direita do ribeirão Vitória e daí com rumo... 88- 54' NW 3.050 metros, dividindo com a gleba mataria formosa, até o MP.II, deste com o rumo 1- 06' SW 10.006 metros, dividindo com Dadaji Fujisawa e Did Miguita ou sucessores, até o MP.II na margem esquerda do ribeirão Libório, descendo por este 8.494,30 metros até sua barra no ribeirão vitória, e por este, água acima, 15.339,90 metros até o marco inicial, MP.II e logo a seguir, a gleba mataria formosa na seguinte ordem: começou-se no marco MP.I na margem direita do ribeirão vitória e daí com rumo 66- 06 SW 9.510 metros, dividindo com Gumercindo Montrezol e Tetuo Kavamura, os sucessores, até o MP.III daí com o rumo 60- 21 NE 6.355 metros, dividindo com José Vaz de Mello ou sucessores, até o marco inicial MP.I todos os detalhes técnicos dos levantamentos poderão ser apreciados nas folhas “elementos do campo” e “cálculo de coordenadas”, no final deste relatório.

Para a gleba mataria formosa, foi controlada a área de 4.803 Ht 67 a 26 cada ou seja 1.984 alqueires e 23.926 metros quadrados, e, para a gleba ipê, 6.605 Ht 13 a 50 cada ou sejam 2.729 alqueires e 9.550 metros quadrados, totalizando portanto, 11.408 Ht 80 a 76 cada ou 4.714 alqueires e 9.276 metros quadrados.

Finalmente, após bastante sacrifício consequente de fatores que não dependeram da vontade pessoal de quem quer que seja, mas tais como: mau tempo reinante, doenças, discórdia entre trabalhadores e outros, terminei o serviço de

campo regressando a Amandina onde dissolvi a turma. Do porto São Luiz enviei a penúltima correspondência, e em caminhão do senhor Zirbo Simões segui para Dourados com traia e alguns homens. Nesta cidade, logo após ter-me comunicado como V.S chegou o senhor Vicente Bottarelli que, com a sua costumeira atenciosidade e presteza, efetuou o pagamento do pessoal. Regressei a esta capital logo em seguida.

Em novembro, voltei as glebas como fim de alargar para 2.5 metros a linha MP.I-MP.II da mataria formosa, preparando-a para receber cerca, substituir esses dois marcos que eram de madeira por outros de concreto amado, e proceder a colocação de placas.

Essa viagem foi feita de Jeep, pois segundo informação do senhor Jacomo Calaresi Neto, a estrada de Amandina ao ribeirão vitória já estava construída, permitindo o trafego motorizado. No porto São José, no rio Paraná, embarquei o Jeep a bordo do vapor Don Thomaz da Cia. Mate, que subia para Presidente Epitácio com um carregamento de toras, desembarcando-o no porto Primavera. Deste porto prosseguiu passando pelas fazendas Primavera e Baile em ótima estrada. Daí, com passagem pela fazenda gato preto, até a balsa no porto São Luiz, e deste até Amandina preparei as formas e ferragem armada para os marcos e confeccionei oito placas. Ali tive que deixar a jeep visto não corresponder a verdade a informação dada pelo senhor Jacomo Calegari Neto, pois, de estrada só existia um pequeno trecho ate as proximidades do santa rosa, e ponte nenhuma. Tudo mais, pior do que havia deixado.

Foram necessários 11.000 metros de cargueiras por mim abertas para que atingisse, circundando pindaíbas, os locais dos marcos MP.I e MP.II situados em ambos os extremos do picadão aberto com 2.5 metros de largura.

Fim do serviço e a colocação das placas, regressei pela mesma via de acesso a Amandina, e daí com o jeep para São Luiz, onde, devido ao afundamento da balsa que ali fazia a travessia do Ivinhema, vi-me na contingência de, muito arriscadamente, cruzar o caudal em uma pequena balsa improvisada para meu uso, com três botes atrelados, muito gentilmente cedida pelo Zirbo Simões.

Pelo mesmo caminho da ida retornei até o porto Primavera de onde, quatro dias depois, a bordo de uma barcaça com gato, rebocado pelo santa rosa da

navegação Moura Andrade Ltda, alcancei o porto São José, prosseguindo depois até Rolândia onde cheguei no dia 17 de dezembro.

Julgando interessante para um apanhado mais concreto passo a dissertar sobre dados generalizados concernentes a região:

Geológico

Esta região, comumente designada com região da Amambaí mas que, por força natural conseqüentes a acidentes geográficos, bem poderíamos chamar de região do baixo Ivinhema, está situada entre os meridianos 53- 00' e 55- 00' WG os paralelos sul 22- 00' e 24- 00'. É uma extensão beneficiada pelas erupções basálticas ocorridas no longínquo triássico. No estado do Paraná, momento na parte norte, também abrangida por este incidente geológico, o bombeamento, entre os arenitos e os folhelhos economicamente pobres, de preciosos elementos de riqueza sob a forma de lavas de basalto esta tendo os mais importantes reflexos na geografia econômica o país, pois é de lá que resultaram, por decomposição, os melhores tipos do solo, que é o que vemos no norte daquele Estado. Para o lado de Mato Grosso, nessa mesma faixa de paralelos, a incidência basáltica entende-se, quase que de um modo geral, até o término do Planalto Maracajú abrangendo, portanto a analisada regiões do Ivinhema, onde, lamentavelmente, em muitos pontos, as lavas de diábase recém recobertas por camadas de arenite, não podendo assim, exercer em toda potencialidade, a sua ação enriquecendo sobre a posição química dos solos.

Depois desta resumida e despretensiosa a generalização é mister se focalize, unitareamente, a área levantada que, em breve constituirá a fazenda Pedra Dura.

Foi notada, nessa área, a influência pluvial com relação ao solo. Nas cotas mais elevadas do divisor formado pelos caudais vitória e Libório a camada de arenito é muitíssimo menos espessa que nas marginais a esses cursos, é evidente que as águas pluviais carregam das partes mais altas quantidades de areia depositando-as nas mais baixas, constituindo, assim, lenta transição. Manchas existem nos espigões onde o basalto aflorou a superfície decompondo-se em solo argiloso. Essas manchas são o que de melhor Mato Grosso possui e, no entanto, é comum ouvir-se freqüentes exaltações a respeito dessas terras comparando-as com as roxas de São Pulo. Deve-se ter mais prudência, pois há bastante diferença.

Hidrografia

A área levantada é limitada a leste pelo ribeirão vitória e a oeste pelo ribeirão, afluente do primeiro que por sua vez deságua no rio Ivinhema, tributário do caudaloso rio Paraná. O ribeirão libório recebe, dentro dessa área, diversas pequenas águas entre elas os córregos vitória que, no seu percurso dentro da área, tem a largura média de quatro metros, recebe diversos tributários entre quais os córregos “Yguaretê”, “azul” e “Cavichu-I”. Em consequência da grande extensão da sua correnteza que tem a velocidade de 1.420 metros por hora.

Relevo

Com auxílio de aneróide determinou-se diversas cotas, obtendo-se, assim, um relevo aproximado. As cotas, máxima e mínima são: 384,000 e 310,000 constituindo uma topografia levemente acidentada, notando-se pequenos enrugamentos na base do mássico.

Clima

Não se tendo permanecido na região um período de tempo necessário, perigosa se torna uma afirmada sobre ocorrências climáticas, todavia, tudo parece indicar que o clima local é o do tipo Gw, o que quer dizer, uma medida de temperatura no mês mais frio inferior a 18 graus centígrados. A região, a julgar pela sua situação, é sujeita a geada, embora, segundo se pode observar, dependendo de fatores anemométricos ocasionais, que, provocando situações isobáricas e comumente permitindo ocorrências de nevoeiros, podem atenuar seus feitos. A evidência dessa asserção é a existência em apreciável quantidade de “jaracatiá”, vegetação esta que não suporta três geadas consecutivas.

Vegetação

Para efeito da classificação, foi a vestimenta vegetal dividida em três partes: mata baixa ou “catim” na faixa ribeirinha; mata alta no espigão e mata média como intermediária das primeiras. Na mata baixa entre inúmeras espécies, destacam-se: na família das aquifoliáceas, a erva-mate; na família das palmáceas apenas a espécie pindó e, na família das gramíneas a espécie Taquari, que predomina em abundância.

Na mata média foi encontrada, na classe da família das lauráceas, as espécies: canelão preto e canelão pardo.

Na mata alta, destacam-se: na família das meliáceas o cedro rosa, cedro vermelho e canjarana. Na família das begoniáceas o ipê amarelo e ipê roxo. Na

família das rutáceas as espécies marfim e laranjeira do mato. Na família das moráceas, a espécie figueira branca. Na família das Apocináceas, com apreciável quantidade, a espécie peroba rosada. Enfim, outro como: o cebolão, o guarita, guajuvira, viraró e ainda muita espécie mais que, por serem e terem nomes regionais, não foi possível a classificação.

Fauna

Das muitas e variadas espécies de animais existentes na região levantada, destacam-se na família dos cervídeos, o veado mateiro ou pardo, ainda chamado guatapará. As espécies Tatu-bolo e Tatu-canastra. Na família dos suídeos, apenas a espécie cateto. Dos muitos representantes da família roedores, destaca-se pela quantidade a espécie capivara. Na família dos tapirídeos, em boa quantidade, a anta. Na família dos cavídeos, destacam-se, a paca e a cotia. Na família Procionídeo a espécie cotia. Também conhecido por mão pelada. Na família dos Mustelídeos a Irara. Na família dos canídeos, a espécie cachorro do mato. Nas famílias dos cebídeos e hapalídeos há inúmeras espécies de macacos e sagüis, que, em vista da grande quantidade, deixou-se de classificar. Na família dos felídeos, as espécies onça pintada, onça parda ou suçuarana etc.

Aves

Na reino alado, riquíssimo em espécie, pode-se notar entre outras, família dos Psitacídeas a arara azul ou arara uma, arara vermelha ou arara piranga e ainda diversas espécies de papagaios, periquitos, tuinas etc. das sub famílias dos conurinos, pioníneos e outros. Uma única vez viu-se representantes da família dos Columbídeos, pombas da espécie “Columba”, julgando-se por isso sejam seres alongados ou migração. Já na família dos Peristerídeos, viram-se muitíssimos bandos, diariamente de diversas espécies principalmente a “Leptotila” e “Zenaida auriculata”, na família dos ranphastídeos encontrou-se grandes variedades de tucanos. Na família dos cracídeos a grande quantidade de jacus é explicada pela proibição da Cia. Mate Laranjeira, no tempo da sua concessão, de se matar essa espécie. E sabe-se que, a semente da erva-mate para que germine, precisa ser submetida a complexa preparação com potassa das cinzas etc. mas, os jacus ingerem grandes quantidades dessas semente que depois da defecção germinam do mesmo modo.

Além dos nhambus, jaós, jacutingas, saracuras, galinhas de bugre etc. notou-se muitas outras espécies de aves de rapina e notívagos. A quantidade de espécies canoras é enorme.

Répteis

Dos crocodilianos encontrou-se dois exemplos do conhecido por jacaré-papo-amarelo. Das famílias Iarcertílios, Geonídeos e Iguanídeos, teve-se oportunidade de encontrar inúmeras espécies de lagartos, lagartixas e camaleões. Entre as cobras encontradas, destacam-se: na família Colubridae, a coral venenosa e a coral não venenosa. Da Bothrops foram encontradas somente das espécies urutu, jararaca e em abundância a jararaquinha do campo. Encontrou-se um único representante da família Boideos, uma sucuri, com 7,30 metros. Caninanas em grande número. Apesar do empenho com que foi procurada não se viu uma única cascavel.

Batráquios

Em grande quantidade e variedade de espécie, destacam-se, pela singularidade, o sapo cururu e o sapo intanha.

Peixes

Ambos os ribeirões limítrofes, principalmente o Vitória, são abundantes piscosos. Foram pescados exemplares das seguintes espécies: piracanjuba, piava, piavinha, bagre amarelo, lambari, lambari guaçu, mandi chorão, e, um único Dourado, pescado na confluência dos dois ribeirões.

Insetos

O número de espécies e quantidade é enorme. Todavia, a maior atenção esteve voltada para os mosquitos, culicídeos, e entre estes não foram encontrados transmissores da febre amarela, apenas e esporadicamente alguns transmissores da malária, e muito da espécie comum.

É digno de registro, pelo tamanho do exemplar encontrado, um representante aracnídeo. Trata-se de uma aranha caranguejeira, com 22 centímetros de diâmetro médio, encontrada sob um pau apodrecido, nas proximidades do acampamento provisório n-4

Etnologia

Os rios Dourados e Brilhante, o primeiro a começar do porto Souza e o segundo do porto Vilma, e mais os rios Ivinhema, Guirai, Amanbaí, Maracaí e Iguatemi, sendo os três primeiros por observação própria e os demais por

informações fidedignas, estão com suas margens pontilhadas de habitações rústicas, numa equidistância não inferior a quatro léguas, onde, na totalidade, resistiam com as famílias velhos paraguaios remanescentes da Cia. Mate Laranjeira. Alguns exercem funções de posseiros para os proprietários das terras ribeirinhas e outros ali se estabelecem sem o prévio consentimento dos donos que embora saibam, procuram, por conveniência, aparentar ignorância, cercando-se, contudo de certas preocupações. Vivem esses pirangueiros quase que exclusivamente da caça e pesca. Plantam feijão, arroz, milho, mandioca e abóbora apenas para o consumo. Engordam alguns suínos que transformam em banha que vendem, quase sempre ao mascate paraguaio Quinone, proprietário de um barco procede de Presidente Epitácio, sobre mensalmente o Ivinhema e parte do Brilhante, abastecendo essa população marginal de roupas, açúcar, sal e pinga, num verdadeiro intercâmbio comercial com a vantagem a ausência dos funcionários da fazenda nacional.

Todos os membros dessas famílias sofrem as consequências da malária que, tratando-se do Ivinhema, é de caráter maligno, porém parece já terem adquirido auto resistência orgânica, pois não passam pela crise aguda, o que não acontece com os indivíduos estranhos à região. No entanto, é pequeno o índice de mortalidade infantil, cujas vítimas são enumeradas no próprio local, sem preenchimento de formalidade legais, o que não acarreta complicação, visto não serem essas crianças registradas ao nascer.

São famílias numerosas. As mulheres casam-se muito cedo, ainda meninas e a consequência dessa precocidade, é a numerosa prole que vive num regime patriarcal. A expressão “casam-se” não está bem empregada, pois tão realmente não sucede. É que ressentidos pelo isolamento, e circunstâncias outra, os noivos e progenitores combinam o “modus vivendi”, e festejam o acontecimento. Daí por diante passam a viver em comum. Mas cada 4 ou 5 anos essas habitações são visitadas por frades missionários, casando os pais e batizando a prole. O registro civil continua ignorado.

É, também digno de nota nesses aglomerados, que demograficamente importante pelo número existente, o fato de, as vezes com exceção do chefe, nenhum outro membro fala o português ou castelhano. Falam exclusivamente o guarani e assim mesmo, mal, porque esta língua por si já é pobre em recursos

gramaticais, é deturpada e simplificada, formando com o tempo, verdadeiros co-dialetos.

Pontos existentes, como o porto Angélica, porto São Luiz, porto Gato Preto e outros, onde, graças ao abastecimento, nesses locais, de organizações criadas por gente de São Paulo e outros rincões progressistas do país, estão surgindo núcleos que congregam heterogêneos agrupamentos de indivíduos procedentes de todos os quadrantes, formando assim, um possível caldeamento de raças que possibilitarão, quem sabe, a formação de um tipo regional.

Amandina, fundada por paulistas de Cafelândia e cujo nome é uma homenagem ao extinto desbravador Armando Simões, é um lugarejo em formação e hoje incorporada à Imobiliária Sul Mato Grosso Ltda. Apesar de estar sendo um ponto de convergência das atenções dos que procuram novos campos de expansão, não deixa de também, como todos os lugares em formação, momento tratando-se de boca de sertão, ser local preferido pelos que tendo contas a ajustar com as autoridades jurídico-policiais, ali permanecem o tanto quanto as circunstâncias lhes permitem. A inexistência de destacamento policial ou mesmo de uma autoridade, permite por parte destes elementos, e de inúmeros paraguaios que vivem nas cercanias, acintosa exibição de armas de todos os calibres, que por qualquer motivo, entram em ação. As vítimas destas arruaças são, geralmente, dadas sepulturas sem maiores formalidades. Aliás, estes incidentes nada mais são que a continuidade do que era natural, no tempo que não vai muito longe, da concessão da Cia. Mate Laranjeira, quando era comuníssimo, segundo relatam seus remanescentes, mandar matar um trabalhador “fujão” ou “doente” que estava custando a sarar. Basta ver inúmeros cemitérios espalhados em pleno sertão.

Comunicação

As glebas 37 mataria formosa e 39 ipê que foram planimetricamente levantadas e que constituíram em breve a fazenda pedra dura, estão ligadas a Amandina por uma antiga carreteira com 35 quilômetros, mais ou menos, construída pela Cia. Mate Laranjeira, no tempo de sua concessão. Esta estrada que, pelo abandono em que se encontra esta completamente tomada pelo mato, e com as cinco pontes destruídas, é o único meio de ligação com o porto São Luiz, no rio Ivinhema, que desta 18 quilômetros de Amandina. Será essa via reconstruída, correndo as despesas por conta de alguns proprietários adjacentes, e entre a

fazenda pedra dura. Essa mesma velha carreteira atravessa as glebas e continua em direção a cidade de Dourados, com 80 quilômetros nas mesmas condições, tomada pelo mato e sem pontes, até o sítio Alencar, possuindo daí por diante 130 quilômetros praticáveis para caminhões, até aquela cidade.

O ribeirão vitória desde que seja limpo até a sua barra no Ivinhema, dará estrada para pequenas lanchas até o marco MP.I da gleba ipê.

A Imobiliária Sul de Mato Grosso Ltda. Esta terminando no Ivinhema, o porto Amandina, que dista da cidade deste nome formação, apenas seis quilômetros em boa estrada. Da margem esquerda desse rio, essa Imobiliária está construindo estradas, com término na fazenda Baile, da firma Moura Andrade, pondo em ligação, portanto, com o porto Primavera desta firma, na margem direita do rio Paraná, onde será montada uma grande balsa para ligar, no pontal paulista, a cidade de Rosana que, por sua vez, ficara em ligação com Nova Londrina, no Estado do Paraná, através de outra balsa que está sendo montada na barra do tigre, no rio Paranapanema.

Até o momento, a não ser esta via que liga o porto Primavera, só se tem saída para São Paulo pelo porto XV, através de precaríssima estrada que, também, com grande volta, permite alcançar Campo Grande e Dourados.

Era plano de anterior governo paranaense, incentivar o momento no sul de Mato Grosso, facilitando o escoamento de sal produção pelo porto São João, onde, com simples balsas barcaças, alcançar-se muito facilmente o porto São José a sua frente, dando portanto a esses produtos um imediato centro consumidor, construído pelo encadeamento das grandes cidades do norte do Estado do Paraná. Mas, a firma Moura Andrade ao organizar sua navegação e construir o seu porto, o Primavera, adquiriu extensa faixa marginal que veio abranger o porto São João o qual fechou, prejudicando desse modo, interesses comercial-econômico desses dois Estados, cujos governos, pode-se dizer, descuidaram-se nesse sentido.

O rio Ivinhema, francamente navegável é ainda o meio mais fácil e econômico para o escoamento de mercadorias procedentes dos portos desse rio, e também as que para eles se destinam.

A estrada de Ferro Sorocabana já com serviço de terraplanagem no pontal paulista, prepara-se para transpor o rio Paraná, atingindo as imediações do porto Primavera. Sabendo-se que a meta visada por essa ferrovia é Ponta Porã com

passagem forçada por Dourados, percebe-se sem muito esforço a quase impossibilidade de uma diretriz Primavera Dourados, que em virtude da grande região pantanosa existente nesse rumo, viria onerar consideravelmente os trabalhos. Considerando-se, portanto, os fatores: terreno mais adequado, facilidade de combustível (lenha) e possibilidade de maior volume de carga a transportar em ambos sentidos, percebe-se, sem dificuldade e levado pelo bom senso, que as paralelas de aço serão orientadas no sentido de alcançar a fazenda Baile, atravessando assim, uma zona de matas, de algumas lavouras e principalmente de uma pecuária em franco desenvolvimento. Daí com o conhecimento topográfico que se tem dessa região, conclui que a transposição do Ivinhema terá lugar entre os córregos São Pedro e Cel. Amando, nas proximidades de Amandina, desenvolvendo-se por esse espigão que é o divisor mestre Piravevê Vitória, passando portanto, não muito distante da fazenda pedra dura e alcançando o porto vitória no rio Dourados que, transpondo-o atingira a promissora cidade desse mesmo nome, em seu avanço para Ponta Porã onde fará conexão com o ramal internacional da estrada de ferro Noroeste do Brasil.

Produção Econômica

Assim como o vertiginoso progresso do norte do Paraná é uma consequência da expansão paulista, também o sul de Mato Grosso, graças ao afluxo da raça bandeirantes, que ressaltadas as devidas proporções evolutivas, transpondo todos os obstáculos, como os seus ascendentes, avançam sertão adentro, fecundando virgens regiões e fazendo surgir novas fontes de riqueza para o país.

Amandina, cidade em formação e em cuja periferia se encontra a fazenda pedra dura, sentia-se até pouco mais de dois anos, tolhida em seus anseios expansionistas, pela deficiência de vias de comunicação com os grandes centros. Hoje, porém, graças ao preenchimento, em parte, dessas lacunas, além dos sítios e chácaras que estão surgindo a sua volta, constituindo autêntico cinturão verde, encontra hoje com várias casas residenciais, três comerciais, hotel, escola, serraria, máquinas de beneficiar arroz e uma olaria que já deve ter iniciado sua produção.

A erva-mate, uma grande fonte de renda, é nativa e abundante nessa região, dela sendo colhida uma pequeníssima parte nos lugares de fácil acesso, e que é vendida a Cia. Mate Laranjeira, que a recebe em diversos portos. Encontram-se aí as melhores espécies do gênero “Ilex”, cuja análise, segundo relatório da Comissão

de Planejamento da Produção, acusa o seguinte resultado: água 6,79%, cafeína 0,88%, tanino 9,59%, cinzas 6,00% e extrato aquoso 36,66%. No entanto, a exploração ainda se processa rudimentarmente. É a avoenga técnica indígena, “piorada” pelos jesuítas. Cortam a erva profundamente, atingindo o ponto em que dificulta a renegação, retardando assim, novas colheitas. Esse procedimento é imperdoável e evidencia outro descuido do Governo, que tem como órgão controlador o Instituto Nacional do Mate.

Lavouras de cereais aparecem nas grandes clareiras que surgem após as derrubadas, tendo sido no último ano, bastante a colheita de arroz, feijão e milho.

O senhor Massaó Ogassawara, residente em Londrina, liberando um grupo de outros nipônicos e “niseis”, adquiriu seis glebas: as de n 6 a 11, da divisão “região do Ivinhema”, aí construindo a Sociedade Agro Pecuária Jaú Ltda.

O gado suíno está representado por magnífico plantel no sítio Lambary. Do bovino, conta-se atualmente com mais de 2.000 cabeças de cria, ditribuídas em 1.600 alqueires de invernadas já formadas, na fazenda: “Itapoã” do senhor Zirbo Simões, vizinha daquela, e, “Zai” do senhor Oswaldo Takiushi Fujiwara no porto Zai.

Conta a região com 440.000 pés de café entre um e três anos, estando, no momento, sendo preparado terreno para plantio de mais.

Espera-se muito deste pedaço do município que mais prospera no Estado de Mato Grosso. Dado fornecidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, mostram que, em arrecadação, nestes últimos cinco anos, o município de Dourados ultrapassou os de Miranda, Aquidauana, Três Lagoas, Ponta Porã, Cuiabá e Corumbá, tendo-se como certo que em 1957 assumira a liderança, ultrapassando, também Campo Grande.

Note-se a produção do município de Dourados no quinquênio 1950/1954, considerando-se o primeiro e o último ano:

Arroz em casca: em 1950, 67.500 sacos e em 1954 174.000 sacos, 1,8% da produção do Estado.

Feijão: em 1950, 14.400 sacos e em 1954 24.000 sacos, 5,4% da produção do Estado.

Milho: em 1950 208.000 sacos e em 1954 245.000 sacos, 14,5% da produção do Estado.

Algodão: em 1950, 117.000 arrobas e em 1954 2.250.000 arrobas, 64,2% da produção do Estado.

Amendoim: em 1950, 19.000 quilos e em 1954 63.000 quilos, 23,3% da produção do Estado.

Batata: em 1950, 700 sacos e em 1954 1.660 sacos 33,0% da produção do Estado.

Cebola: em 1950, 1.800 arrobas e em 1954 2.000 arrobas 20,0% da produção do Estado.

Mandioca: em 1950, 8.000 toneladas e em 1954 43.000 toneladas, 15,6% da produção do Estado.

Laranja: em 1950, 58.000 centos e em 1954 120.000 centos, 10,7% da produção do Estado.

Gado: em 1950, existiam no Estado 4.700.000 de bovinos, cabendo ao município de Dourados 60.000.

Café: segundo dados coligidos nos relatórios do Instituto Brasileiro do Café, os cafeeiros existentes no Estado em junho de 1954, montavam as 15.928.000 pés, cabendo ao município de Dourados, 5.903.600 pés, então 36,7% de existente no Estado. Já em junho do ano seguinte, 1955, o Estado contava com 26.785.000 pés, cabendo ao município de Dourados, 8.400.000, montando 31,3% do que possuía o Estado. Porém, convém notar que neste ano houve o desmembramento de Itaporã que integrava o município de Dourados, figurando no quadro estatístico com 4.000.000 de cafeeiros. Não fora disso, Dourados figuraria com 12.400.00, isto é, 46,2% da produção do Estado.

Dourados que recentemente teve o seu território diminuído, com o desmembramento de Itaporã, está sujeita a, muito em breve, sofrer novo fracionamento. Desta vez com a eventual elevação a categoria de município, da promissora cidade de Vila Brasil, na margem do rio Dourados, que vem progredindo aceleradamente.

Anexando a este relatório os “elementos do campo”, “calculo de coordenação”, planta e os meus prognósticos de crescente progresso, dou por encerrado este trabalho, onde julgo ter empregado o melhor dos meus esforços e boa vontade. “Fines coronat opus”.

São Paulo, 7 de março de 1957

Atenciosamente,

Autor desconhecido.