

# RELAÇÕES ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA: UMA BREVE REVISÃO TEÓRICA

Márcia Valéria Zamboni GOBBI<sup>1</sup>

“Não tem conta o número de respostas que só está à espera das perguntas.”

José Saramago. *A jangada de pedra*

- RESUMO: O objetivo deste texto é o de apresentar um breve histórico das relações entre ficção e história que destaca, dos clássicos da Antiguidade ao pós-estruturalismo, os momentos (ou os autores) que significativamente colocaram esta questão em foco. Tais reflexões tocam, especialmente, as fronteiras do literário e pretendem contribuir para uma investigação sobre o modo como o romance, sem perder sua especificidade estética, pode incorporar o dado histórico.
- PALAVRAS-CHAVE: Ficção e história; abordagem teórica; Aristóteles; Hegel; Lukács; Bakhtin; Barthes.

## A gênese da questão

A necessidade de pensar em conjunto história e literatura parece encontrar um legítimo fundamento nas palavras de Octávio Paz (1982, p.227): “A História é o lugar de encarnação da palavra poética”. Concebidas nesta relação, História e literatura apresentam-se não como duas realidades paralelas e, portanto, dissociadas, passíveis de serem postas em contato por meio de um processo artificial, externo e posterior que detecte a influência, a ocorrência e a reprodução dos fatos sociais no texto literário. Mais que isso, toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo.

Nessa perspectiva em que ambas as instâncias aparecem como dialeticamente integradas, acentuando a possibilidade de assimilação da obra literária ao contexto histórico em que ela se produziu, as relações entre história e ficção parecem mesmo constituir um dado inalienável ao próprio fazer artístico, que corresponderia, portanto, à configuração estética do mundo: por meio de instrumentos expressivos adequados, o escritor cria uma sistema simbólico de representação da realidade.

<sup>1</sup> Departamento de Literatura – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Universidade Estadual Paulista – 14800-901 – Araraquara – SP – mvzg@fclar.unesp.br

No entanto, a par dessa concepção, de ordem ampla, ainda que indiscutível, das relações entre história e ficção, fundada no conceito de representação, há que se considerar, também, a possibilidade de apropriação, pela literatura, da temática da história. Em outros termos: ao lado daquelas ficções literárias que aludem a situações históricas, com os mais diversos objetivos (entre eles, parece-nos que o mais usual seja o de criar certo “efeito de real”) e, ao lado também daquelas ficções que apenas situam sua intriga num determinado contexto sócio-histórico, é preciso pensar naquela série de romances que tomam uma realidade qualquer do universo histórico e a transformam em sua matéria, em parte integrante de sua estrutura. Estas ficções fazem da realidade histórica, então, uma (outra) realidade estética.

Assim, o grande problema que aqui se poderia lançar parece ser o de como a história pode figurar no texto literário sem destruir a sua especificidade enquanto realidade estética, sem perturbar o seu estatuto ficcional. Esta questão parece pertinente se considerarmos que o exercício da criação literária tem dado, indiscutivelmente, e em especial a partir do século XIX, exemplos perfeitamente acabados de **romances históricos** em que a presença da matéria histórica (uma ordem de realidade referencial) foi ambígua e fecundamente aproveitada pela ordem da realidade imaginada, constituindo-se um duplo jogo: um, interno, entendido como a criação do universo imaginário que é o romance; outro, “entre essa diegese híbrida, misto de ficção e realidade, e a realidade exterior, de existência comprovada, à qual ela remete” (FREITAS, 1989, p.117).

Fundamentalmente, o que se quer conhecer é o modo como essa relação entre a história e a literatura foi pensada pela cultura ocidental numa perspectiva diacrônica que se quer tomar, aqui, também como dialógica, no sentido de fazer cruzar as diferentes posições teóricas sumariadas com o objetivo de montar uma certa imagem desse pensar.

Este levantamento cronológico das leituras, discussões ou interpretações em torno dessas relações passa por um necessário processo seletivo, sob pena de, pelo seu excessivo alargamento, comprometer não só a possibilidade de tais dados propiciarem um olhar pertinente aos objetos de análise deste estudo, como também de o mesmo levantamento ultrapassar a sua necessidade num trabalho da natureza deste. Assim, a partir de determinados fragmentos julgados significativos do modo de pensar de cada um dos teóricos eleitos, estabelece-se uma breve discussão dessas posições, mais parafrásica que polêmica, no sentido de se desvelar uma certa continuidade neste pensar, entendida aqui, esta continuidade, como uma correspondência dinâmica.

### Platão (ou a expulsão do paraíso)

os poetas (...) são simples imitadores das aparências da virtude e dos outros temas que tratam (...); o imitador não tem nenhum conhecimento válido do que ele imita

(...); toda espécie de imitação realiza sua obra longe da verdade (...); ela tem comércio com um elemento de nós próprios distante da sabedoria, e não se propõe, nesta ligação e nesta amizade, nada de são nem de verdadeiro. (PLATÃO, 1965)

Na República, organização social perfeita concebida por Platão, não havia lugar para a poesia. Esta talvez seja uma das asserções canônicas sobre as quais se funda a história da cultura ocidental. Entendida como imitação da imitação (uma produção, portanto, “afastada três graus da natureza”), a arte não passaria de um “jogo de criança, despido de seriedade”, que não traz consigo qualquer conhecimento minimamente válido. O “artífice da imagem”, que é o poeta, não teria o poder de conhecer, só concedido ao “homem em ação”, produtor de objetos. O artista, criador de imagens distanciadas da verdade do objeto, por serem mediatizadas, nada entende da realidade e, pernicioso, arruína o espírito de seus ouvintes por apresentar, dela, apenas um simulacro, dificultando o acesso ao mundo das Idéias - o único verdadeiro. A arte, assim destituída de qualquer “intenção” ontológica ou epistemológica, evidenciando sua dissidência com a filosofia, não tem que ocupar espaços. E o poeta, imitador movido pela paixão, e não pela inteligência, deve sair de cena.

Assim encadeados, e lidos a partir de uma perspectiva intencionalmente disfórica, os juízos firmados por Platão parecem dar ao poeta um tanto do personagem kafkiano condenado ao fogo eterno sem perceber seu crime e sem direito de defesa. No entanto, vemos que há aí muito da “verdade” do fazer literário: o poeta é, sim, um artífice, um artesão, porque a criação literária envolve, necessariamente, trabalho, técnica e produto; a arte é, também necessariamente, um simulacro: trabalha com materiais diversos da realidade das coisas e, portanto, só poderia fazer delas uma outra coisa, impondo-lhes uma forma que não é natural; além disso, ao definir o fazer artístico como um “jogo de criança”, aponta-se para o aspecto lúdico da criação (o “prazer do texto”), seu distintivo mais que desejável.

O que talvez tenha escapado ao nosso filósofo-fundador é o fato de que justamente da tensão, da diferença entre a criação artística e a realidade (tomada aqui no seu sentido estrito) é que pode sobrelevar o conhecimento.

Por considerar que o poeta não é capaz de atingir a verdade, sequer **conhecer** a realidade, parece que a possibilidade de uma relação da literatura com a história - a **realidade** histórica, o **fazer** dos homens - nem se coloca para Platão. Só a partir das considerações de seu maior discípulo - “a Inteligência”, como o Mestre a Aristóteles se referia - é que tal relação começa a sistematicamente definir-se.

### Aristóteles e a remissão dos pecados

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o

que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (...) - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por 'referir-se ao universal' entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu. (ARISTÓTELES, 1966)

A redenção da poesia chega com Aristóteles. A inversão que seus conceitos operam no que se refere à amplitude e à validade do conhecimento advindo da ficção, face ao conhecimento histórico, eleva-a, justamente por acentuar a sua autonomia diante da verdade preestabelecida.

Sua concepção estética (e não ontológica, como em Platão) da arte fundamenta-se no entendimento do discurso literário (a mímese poética) como representação do verossímil e do necessário, ou seja, daquilo que poderia acontecer, independentemente de sua vinculação com uma "verdade" exterior, e subordinado apenas a uma espécie de coerência interna que fosse capaz de persuadir o ouvinte, no sentido de que o fato narrado lhe parecesse crível. Portanto, o poeta é, para Aristóteles, aquele que é capaz de **organizar uma história** plausível que, eventualmente, pode até conter o real. Assim, o mito (a ficção) constituiria um conjunto elaborado de elementos escolhidos e agenciados segundo uma ordem necessária.

À história, por outro lado, caberia narrar os acontecimentos que realmente sucederam, regidos por uma diversidade aleatória que não se submete ao necessário e ao verossímil.

E, última característica observada na definição das diferenças entre poesia e história, a constatação de que esta diferença não está no meio que empregam para escrever (verso ou prosa), mas no conteúdo daquilo que dizem: enquanto a história está circunscrita a relatos de acontecimentos particulares, a poesia se apresenta como anunciadora de verdades mais gerais - universais -, justamente pelo seu poder paradoxal de revelar o ilusório do mundo em que vivemos, alcançando, assim, o universal pela mediação do particular. A ficção permitiria desvendar as aparências, levando o homem a conhecer as essências - assumindo, portanto, a "função" que Platão lhe negara.

Como o poeta é o criador de representações, não se lhe impede que aí se incluam referências externas, presentes ou passadas. Sua atuação não tem limites fixos: abrange o campo do possível - do que se infere que nada se opõe a que ele tome a história como objeto de representação:

Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que

lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas que realmente acontecem sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas. (ARISTÓTELES, 1966, p. 79)

Ao conceber a ficção como forma de conhecimento válido (inclusive, mais filosófico que aquele propiciado pela História); ao postular que a ficção é capaz de revelar mais de nós a nós mesmos (por fornecer **possíveis** interpretações do real através de experiências existenciais imaginárias) e, ainda, por **autorizar** o poeta a incluir os "sucessos reais" em suas fábulas, Aristóteles acaba por determinar as linhas gerais que farão reger as relações entre história e ficção - e é esta linhagem aristotélica (e suas dissidências) - que examinaremos em seguida.

### Hegel, o patriarca

Como pode a poesia (...) conservar a sua independência. De uma maneira muito simples: em vez de aceitar a circunstância exterior como um fim essencial e de a poesia se considerar como um meio destinado a realizar esse fim, deve incorporar a matéria dessa realidade na sua própria substância, dar-lhe forma e desenvolvê-la, utilizando todos os seus direitos e a sua liberdade de fantasia. (...) Agindo sobre o poeta como um estímulo, **(a liberdade)** leva-o a aprofundá-la **(a realidade)**, a dar-lhe uma forma tão pura quanto possível, a recriar, como sua própria emanção, aquilo que, sem ele, não teria penetrado tão livremente na consciência. (HEGEL, 1964)

Na primeira parte do capítulo segundo da *Estética* ("Diferença entre a obra de arte poética e a obra de arte prosaica"), Hegel confronta a poesia com a historiografia e a oratória (gêneros prosaicos que, segundo o autor, "nos limites para eles estabelecidos, estão em melhores condições de participar da arte") com o objetivo de, a partir de sua caracterização e análise, ressaltar a diferença entre elas.

Como o interesse deste estudo recai sobre as relações entre a ficção e a história, limitar-nos-emos a apontar que Hegel concebe a oratória como uma "arte utilitária", intencional, no sentido de visar a objetivos extra-artísticos - e esta ausência de gratuidade seria, então, o seu elemento distintivo relativamente à poesia.

Com relação à historiografia, Hegel aponta para uma aproximação entre ela e a ficção ao admitir a subjetividade da escrita da história. Identifica o surgimento da historiografia com o desaparecimento da época heróica (a perda da totalidade do mundo antigo), coincidindo, portanto, com uma alteração significativa na maneira de conceber e representar a realidade. A reprodução da história encetada pelo historiador não se deve contentar com a simples exatidão dos fatos, mas necessita introduzir uma certa ordem nos eventos documentados, reuni-los, agrupá-los, dar-lhes uma configuração sucessiva - enfim, construir uma imagem do objeto tratado. Portanto,

Hegel admite a presença do sujeito como organizador do texto na historiografia assim como Aristóteles já havia identificado a tarefa do poeta com a de organizar uma história.

Entretanto, e mais uma vez fazendo coincidir os seus com os postulados aristotélicos, afirma que, por mais representativas da arte verbal que sejam, as obras dos grandes historiadores não pertencem à arte livre: “o que dá à historiografia o caráter de um gênero prosaico, não é a maneira como ela é escrita, mas a essência do seu conteúdo” (HEGEL, 1964, p. 66).

Distingue-se, assim, a atividade do historiador e a do ficcionista em termos de criação: Hegel não admite qualquer intervenção do historiador na história, a não ser enquanto organizador (e pensamos, hoje, se esta atividade de **organizar** não é já uma intervenção significativa do sujeito na escrita da história). O historiador deve narrar o que existe, **e tal como existe positivamente** (incluindo aí as “acidentalidades” da história, o jogo da contingência e do acaso), sem interpretações arbitrárias ou deformações poéticas:

Até mesmo quando o historiador, guiado pelos seus conhecimentos subjetivos, procura atingir as razões absolutas dos acontecimentos e a essência divina ante a qual tudo o que é acidental desaparece para dar lugar à necessidade profunda e interna à qual tudo obedece, não deve invadir o domínio da poesia que sozinha tem o gosto e a liberdade de transformar a matéria existente, a fim de a tornar, mesmo exteriormente, conforme a verdade interna. (HEGEL, 1964, p. 70)

Sua concepção da historiografia supõe, como se vê, uma crença na transitividade da linguagem, na sua possibilidade de “dar conta” do real, ou, mais que isso, indica uma confusão entre linguagem e realidade. Ao lado disso, afirma também sua crença na arte enquanto fim em si mesma, despojada de qualquer intenção ideológica - e quando nos referimos, neste estudo, à ideologia, estamos pensando, também, num processo de produção de sentido fundamentalmente contextualizado, revelador das vinculações entre a arte e o momento histórico (com todos os seus determinantes) em que ela se produz.

Para Hegel, portanto, a história apresenta-se subordinada a dois elementos constitutivos - a substancialidade e a acidentalidade (seu elemento caracteristicamente “prosaico”), sem que sobre ela o historiador possa exercer qualquer modificação; a poesia, contrariamente, é a arte livre, substancial por excelência - e pode, por isso, “corrigir a história” (sua principal tarefa, inclusive):

a poesia deve então descobrir o sentido mais íntimo de um acontecimento, (...) concentrar a sua atenção sobre o que deixa transparecer melhor a substância íntima da coisa, a fim de dar a esta, na sua forma exterior, uma expressão tal que os simples elementos racionais em si se possam revelar e manifestar por uma adequada exteriorização real. Isto permite à poesia delimitar de maneira vigorosa

o conteúdo de uma obra, fazer dele um centro mais ou menos fixo que, por um lado, assegure a coesão das partes (a verossimilhança e a necessidade aristotélicas) e, por outro, sem afetar no que quer que seja a unidade do todo, deixe a cada pormenor o direito e a possibilidade de se exprimir e de se impor. (HEGEL, 1964, p. 77-8)

Este sentido da “correção da história” que encontramos em Hegel parece exercitar-se, ainda que de forma irônica, nos romances contemporâneos. Neles, o “sentido íntimo” da história (colocando-se aí, entre parênteses, a possibilidade de seu alcance, justificável, entretanto, para o idealismo hegeliano) - ou do fato histórico ficcionado - parece mesmo advir desse poder da poesia (da criação) de “tornar a verdade externa conforme a verdade interna” da obra.

Este poder da linguagem revelar-se-á, no entanto, paradoxal, irônico, pela ficção contemporânea: se, por um lado, autoriza a poesia, enquanto arte livre, a propor um outro real, descortinando novos - senão renovados - sentidos para esta realidade e, assim, dando a conhecê-la mais inteira, levará, em nossa época, ao reconhecimento do escritor como um “prisioneiro do nominal, acreditando que as coisas são conforme as denomina” (HUTCHEON, 1991, p. 233), contradição que, embora tomada como inevitável, será questionada a partir da desconfiança, agora instalada, na “fé humanista na linguagem e em sua capacidade de representar o sujeito ou a ‘verdade’, passada ou presente, histórica ou ficcional.” (p. 237)

### As tábuas da lei

*Il en résulte la possibilité concrète pour des hommes de comprendre leur propre existence comme quelque chose d'historiquement conditionné, de voir dans l'histoire quelque chose qui affecte profondément leurs vies quotidiennes et qui les concerne immédiatement.* (LUKÁCS, 1965)

Já no século XX é que surge uma **teoria** do romance histórico, hoje fundamental, indispensável para qualquer abordagem do gênero que se proponha - ainda que estudos mais recentes tenham vindo complementá-la e, em alguns aspectos, “reformá-la”. Esta revisão dos conceitos lukacsianos, no entanto, mostra-se motivada menos por erros na construção de seu edifício teórico e mais por mudanças significativas na própria *praxis* ficcional que caracteriza a contemporaneidade, portadora, evidentemente, de uma especificidade que a diferencia do romance histórico do século XIX, objeto de estudo de Lukács.

Sua teoria, de base reconhecidamente marxista, toma daí o seu diferencial com relação à concepção de história e de crítica literária “idealistas”: por um lado, revela-lhes sua sujeição ideológica; por outro, as marcas do condicionamento histórico-social a que qualquer atividade produtora está sujeita.

Daí adviria a grande característica que, para Lukács, define o romance histórico (nascido com Walter Scott), a diferenciá-lo do “romance histórico” dos “tempos de antanho”: “*Ce qui manque au prétendu roman historique avant Walter Scott, c’est justement ce qui est spécifiquement historique: le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps.*” (LUKÁCS, 1965, p. 17)

Ou seja: a questão fundamental que direciona o desenvolvimento de *Le roman historique*, cuja escritura é de 1936-1937 - o problema, efetivamente falando, que o autor se impõe -, diz respeito à constituição do romance histórico como gênero: poder-se-ia falar do romance histórico como um gênero ou um subgênero literário possuidor de qualidades próprias e distintas (ou distintivas)? Quais “fatos da vida” que estão à base do romance histórico são especificamente diferentes daqueles que constituem o romance em geral? Há, portanto, algo que distinga fundamentalmente o romance histórico do romance?

Lukács, como se vê, tem em mente aquilo que referimos como uma concepção ampla das relações entre história e ficção na definição do romance histórico, o que se comprova, por exemplo, pelo fato de o teórico marxista considerar Balzac (o de *Pai Goriot* e de *As ilusões perdidas*, especialmente) como o perfeito romancista histórico.

Em seu ensaio, aliás, Lukács analisa autores cuja obra compreende tanto **romances** como **romances históricos** e mostra que nenhum problema de **estrutura** ou de **caracterização** pertence **propriamente** ao romance histórico.

Daí decorre outra questão: o que autoriza o emprego do termo **gênero** a propósito do romance histórico? Lukács afirma, então, que a divisão do romance em gêneros implica a concepção, da parte da estética idealista, de uma **ideologia** literária (que se exerce em relação à teoria da literatura, **sobre** esta, e não **nesta**). A categorização dos gêneros seria, assim, artificial, posterior, teórica, formal(ista) - uma concepção que substitui a “dialética viva da história” por uma série de **categorias**. Portanto, não é em função de uma categorização que se pode diferenciar o romance histórico como gênero. Segundo o autor, ela não acrescenta nada à tradição literária dos grandes romancistas realistas do século XIX - objeto de seu estudo -, nos quais a visão histórica sempre foi determinante. O surgimento do romance histórico, tal como Lukács o concebe, responde a determinações históricas precisas. Obviamente, numa interpretação sociológica da literatura, como basicamente é a sua, as condições contextuais é que motivam o aparecimento do gênero.

O que era o romance que aqui ousamos chamar de “(pré)-histórico” - ou seja, aquele anterior à “canonização” lukacsiana -, e o que ele significava? Uma fuga ao passado, um repúdio ao presente (implicitamente ou não). A ligação presente/passado não se estabelecia segundo uma relação de correspondência que, para Lukács, é fundamental: a perspectiva histórica se encontrava praticamente aniquilada naqueles romances. Essa ruptura fundamental entre um presente recusado e um passado tornado

daí em diante estranho exprime-se no exotismo, numa história reduzida ao cenário, aos costumes. Portanto, é uma ausência de fidelidade à história, e não uma forma particular de fidelidade a ela que erige o romance histórico em gênero.

Lukács estabelece-se deliberadamente fora de uma problemática do gênero, que pressupõe a perda do conteúdo social da história, e define o romance histórico pela presença de uma *perspectiva histórica*, que seleciona e determina a representatividade dos elementos a fim de lhes fazer recobrar a significação - ou torná-los significantes. Esta noção de perspectiva inaugura, então, uma maneira nova de perceber e de representar a História. Para conduzir a ela, o processo de criação romanesca exige determinados critérios de representação que constituem, assim, as “características” do romance histórico, segundo Lukács, agora sumariadas.

A clássica teoria lukacsiana fundamenta-se no argumento aristotélico da ficção como forma de conhecimento do universal: assegura que a história, portando a marca do necessário “descolamento” que torna possível a ficção, está presente em dois níveis no romance: ela intervém na elaboração das perspectivas estéticas (a representação é condicionada por determinantes histórico-sociais); ela se dá como totalidade suscetível de ser traduzida e refletida. A noção de **reflexo da realidade** aparece, na teoria marxista da literatura, como fundamental e problemática. Segundo afirma um de seus comentadores, Jacques Ménéard (1972, p. 237), Lukács, se se esforça por romper o mais claramente possível com o sociologismo vulgar - que funda o reflexo sobre uma homologia das estruturas suposta mais que demonstrada - não se desmarca tanto assim, por outro lado, da concepção aristotélica da **mimesis**.

Para o mestre marxista, portanto, o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra. Ou seja, por uma parcela de vida, o romance desvendaria uma totalidade, pela própria autonomia e coerência do mundo ficcional criado. O leitor, assim vislumbrando, pela ficção, uma realidade mais profunda, desejaria transformar a sua própria realidade objetiva, e o romance cumpriria a sua função de “dar a conhecer para mover.” Em outros termos: o romance histórico seria capaz de recriar, pela singularidade histórica de sua época (o microcosmo), o processo de transformação histórica, o devir histórico - sintetizando a história, portanto. Como se vê, o romance histórico de Lukács é movido pelas noções de coerência, totalidade<sup>2</sup> e verossimilhança e pelo seu poder de encaminhar para uma transformação da realidade:

<sup>2</sup>A noção de totalidade histórica, fundada no conceito hegeliano, é fundamental na obra toda de Lukács. Define-se, para ele, como o conjunto do processo da experiência social e histórica tal como ela se constitui e se revela **na e pela praxis** social. A compreensão unitária do processo histórico permitiria, em retorno, a compreensão de um acontecimento na sua função real no interior do todo histórico ao qual ele pertence. Para o romancista, esta totalidade deveria ser o objeto de uma busca, tal como o mesmo Lukács já indicara na *Teoria do romance* ([19-]), busca que vem justamente da perda do sentido da totalidade.

*Le roman historique, en tant qu'arme artistique puissante pour le développement du progrès humain, a une grande tâche à remplir; celle de restaurer ces forces réellement motrices de l'histoire humaine telles qu'elles furent en réalité, pour les rappeler à la vie au profit du présent.* (LUKÁCS, 1965, p. 16)

Ainda segundo Lukács, o romance histórico extrairia do referido microcosmo o caráter excepcional da atuação de cada personagem, revestindo a história da dimensão humana - ou, dizendo de outro modo, efetivando a apropriação da dimensão humana da história, dada em face da maior ou menor participação do herói na sua elaboração. Em termos formais, ou formalizados pelo romance, essa definição se apresentaria pela constituição do **herói mediano**, cuja configuração se aproximaria à do “homem comum” que constrói verdadeiramente a história e que, como personagem, se caracteriza como um **tipo**, síntese de **todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos**.

A **perspectiva** histórica exige, portanto, a representação de **tipos** histórico-sociais, que constituiriam a categoria central e o critério da concepção realista da literatura. Dessa perspectiva, o **tipo** só é significativo se ele portar a marca das tendências reais da evolução histórica. Ele deve aliar às características sociais os traços individuais e, neste sentido, é fruto de um processo de generalização: os destinos individuais são alçados à classe de **tipos** e se tornam representativos de uma determinada época e de uma determinada sociedade.

O **tipo** diferencia-se fundamentalmente do herói romântico por seu lugar e seu papel na obra: não são os grandes homens que fazem a história; as figuras importantes resultam da “essência da época”, porque a representação da grandeza histórica de um personagem não poderá ser destacada daquilo que constitui sua verdadeira tela de fundo - as condições histórico-sociais enquanto possibilidades de inserção num determinado processo histórico.

Um outro aspecto decorrente da noção lukacsiana do romance como síntese da história refere-se à questão do **detalhe** histórico. Poderíamos entrever aqui uma espécie de função ambígua no aproveitamento do detalhe histórico: se, por um lado, ele parece ser simplesmente um meio de a ficção registrar a “veracidade” histórica, deixando clara a necessidade de uma “situação concreta” para que a história ocorra, por outro lado, é este mesmo detalhe que “ressuscita poeticamente” os seres humanos que viveram determinada experiência histórica, facultando a apreensão das “razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram” (WEINHARDT, 1994, p. 37). De qualquer maneira, se vinculado a uma compreensão global dos pressupostos lukacsianos, o entendimento do detalhe histórico revelará que sua utilização não visa à apreensão de fatos particulares onde a autenticidade será, como tal, insignificante, mas se aplica ao conjunto duma época e busca exprimir uma totalidade histórica.

Finalmente, a relação presente/passado também apresenta suas próprias nuances quando entendida pelo teórico marxista. Para ele, essa relação é regida por um princípio de derivação, ou de explicação, se a tomarmos na contramão (o presente deriva do passado, o passado explica o presente). Segundo Lukács, essa vinculação é fundamental para a coerência do romance histórico; é mesmo a característica final para o seu ajuizamento. O corte, o rompimento fundamental entre presente e passado é o que manifesta a perda de uma perspectiva autenticamente histórica.

É neste tópico de sua discussão que Lukács aponta mais diretamente para o papel do escritor na compreensão e transformação da realidade: a vinculação do escritor com a História constitui um dado essencial de sua relação com o conjunto da sociedade de seu tempo (ou seja: há uma interação viva entre a ligação do escritor com os problemas sociais de sua época e sua percepção da história).

O conhecimento do presente é, então, decisivo para a compreensão do passado. Assim, o romancista não tem que “modernizar” o passado, mas sim que considerá-lo como um processo objetivo, uma “evolução”, e sua obra é a razão da existência deste conhecimento. Se o passado não está separado do presente, a consciência histórica permite ao romancista considerar o **anacronismo** sobre o qual um romance histórico é fundamentado como **necessário**. A percepção histórica é dada, portanto, à distância, mas da necessidade deste distanciamento vem sua correspondência com o conjunto do processo histórico.

No entanto, Lukács faz questão de frisar a distinção entre a tarefa do romancista e a do historiador. Não se pode identificar a perspectiva estética com a perspectiva teórica, ainda que o objeto possa ser o mesmo. Segundo o autor, os dois, romancista e historiador, tentam apoderar-se do determinismo histórico, mas por vias de aproximação específicas, que fundam diferentemente sua demonstração. A perspectiva histórica estética não relata os fatos, mas - hegelianamente - os “ressuscita poeticamente”: ela escolhe os acontecimentos marcantes e representativos ao intensificá-los - ou seja, concentra para caracterizar. E justamente as formas diferentes pelas quais uma e outra instâncias refletem a realidade autorizam a comparação entre as formas de conhecimento que promovem - uma relação de adequação relativa ou de contradição entre o real e a sua representação. Assim, o conhecimento da história permite julgar os fundamentos de uma obra pela apreciação, com relação a uma realidade, da representação que dela se oferece.

Para finalizar este comentário sobre *Le roman historique* (1965), talvez valha a pena referir-nos brevemente à justificativa que Lukács dá ao empenhar-se no grande projeto de sua escrita: o de dar à história sua verdadeira dimensão, tomando como objeto particularmente os romances que visam a instituir ou restituir uma consciência histórica. Essa consciência não só revela a origem histórica das formações sociais submissas a um futuro que as predestina ao declínio como, por outro lado,

opõe-se a um pensamento burguês que ignora deliberadamente a história e tenta coagular as formas sociais em uma imutabilidade em que o corolário não é mais que a apologia da ordem existente (MÉNARD, 1972, p. 234). Assim, um romance é verdadeiramente **histórico** quando não fica fechado sobre um passado voltado para si mesmo mas, pela justeza de suas análises, mostra um caminho possível, possuindo em direção ao futuro uma perspectiva - concepção que garante, inclusive, um certo caráter “pedagógico” ao entendimento que Lukács dá às relações entre História e literatura.

### O joio e o trigo

Toda a mudança nas estruturas artísticas é provocada do exterior, ou diretamente, sob o impacto imediato da mudança social, ou indiretamente, sob a influência de um desenvolvimento num dos domínios culturais paralelos, tais como a ciência, a economia, a política, a linguagem, etc. A maneira, porém, como um determinado desafio externo é enfrentado, e a forma a que ele dá origem, dependem de fatores inerentes às estruturas artísticas. (MUKAROVSKY apud ERLICH, 1955 - tradução da autora)

Mais ou menos concomitantemente às formulações sociológicas do entendimento da literatura propostas por Lukács, esboçava-se uma concepção formalista de análise literária que propunha, basicamente, o estudo **imane**nte do texto - o que, em princípio, exclui qualquer relação extratextual e, portanto, aquela com a História.

Mas será bem assim? As polêmicas relações do formalismo com a História, fundamentalmente com a história literária, serão o objeto de discussão deste tópico.

A orientação descritiva e morfológica da crítica formalista pode, em princípio, e de forma até bastante pertinente, levar a julgar que o formalismo considera apenas o estudo sincrônico do fenômeno literário, uma vez que parece conceber a obra literária como um “ser” isolado, auto-suficiente na sua plenitude individual e desvinculado de qualquer perspectiva histórica.

No entanto, segundo comentário de Silva,

à parte alguns extremismos da fase polêmica inicial, nunca o formalismo defendeu que a obra literária devesse ser estudada como um objeto isolado, fora de uma perspectiva histórica. Pelo contrário, ocupam um lugar central nas teorias formalistas quer a idéia de que a obra não pode ser arrancada de um contexto histórico-literário, quer o princípio de que a perspectiva diacrônica é indispensável para a exata análise do fenômeno literário e, em especial, para a compreensão da dinâmica literária. (SILVA, 1979, p. 565).

A partir de dois desses aspectos apontados pelo crítico português como fundamentais para a compreensão das relações entre história e literatura, tais como as

conceberam os formalistas - a necessidade da perspectiva diacrônica e a dinâmica literária - revisitaremos alguns de seus expoentes na tentativa de fixar com maior objetividade o modo pelo qual o histórico se infiltra na imanência do texto.

Chklovsky (Apud HUTCHEON, 1985, p. 42), por exemplo, reconhece a necessidade da história literária na análise do **desvio**, conceito fundamental do formalismo. Entendido como a qualidade da divergência, matriz dos valores artísticos, o desvio se manifesta, na representação da realidade, enquanto recriação e deformação do real; no plano lingüístico, enquanto afastamento do uso lingüístico comum; e no domínio da tradição e da dinâmica literárias, enquanto deslocamento em relação às normas artísticas dominantes num dado momento. Em síntese, afirma que “qualquer obra de arte é criada como um paralelo e uma contradição de algum tipo de modelo”.

Observe-se que, no primeiro aspecto apontado como característico ao desvio, o da concepção de representação da realidade - aspecto que efetivamente diz respeito a este estudo - não há diferença básica relativamente ao que temos visto até aqui: a representação é essencialmente deformação do real porque não é o real mesmo, e é justamente desta tensão que surge a obra de arte, recriação - senão criação - de uma (outra) realidade. Assim também se pode definir a presença da história no texto literário - inclusive porque, enquanto texto, ela autorizadamente pode figurar no texto literário sem que se configure como exterior a ele. Talvez esta seja uma considerável contribuição do formalismo às teorias da pós-modernidade: a de fazer ver, enfim, que tudo é (o) texto, o que, sob certo aspecto, inclusive, justifica que a análise literária de uma ficção que se aproprie da história possa dispensar a consulta às fontes históricas sem que, com isso, deixe de se cumprir plenamente - uma vez que, no romance, a história é, também, uma outra coisa, cuja “verdade” só existe (e só interessa) enquanto fato literário.

Mas voltemos à noção de desvio: enquanto forma nova, ele aparece para substituir uma forma antiga que, gasta e encaminhando-se para o automatismo, já não desempenha uma função estética. Portanto, diante deste entendimento do desvio que é, como já afirmamos, a **matriz dos valores estéticos** para os formalistas, toda a obra de arte é criada em confronto e em oposição com outras obras de arte. Daí que os “caracteres profundos e intrínsecos” da arte literária implicam necessariamente a mudança, só compreensível se se tomar em consideração uma **ordem** da literatura, radicalmente histórica, e não a-histórica.

Se aceitamos, entretanto, que cada tempo tem seu modo, ou seja, que necessariamente uma obra literária incorpora, de alguma maneira (ainda que pela recusa ou pelo alheamento), o contexto em que se produziu - naquela “perspectiva dialeticamente íntegra” de que fala Antonio Candido -, poderíamos considerar que a atenção à história literária é um olhar para a história, pois a mudança operada pelo desvio de alguma maneira refletirá uma mudança em algum domínio exterior à literatura, como afirma Mukarovsky no texto que abre este tópico. Os estilos de época, por

exemplo, ou mesmo os ciclos em que agrupamos as obras de um autor, seriam a sistematização desses desvios, cuja determinação exige, invariavelmente, o confronto com outros textos - a diacronia, portanto. No entanto, uma ressalva faz-se aqui mais que necessária: embora o formalismo russo admita a existência de correlações entre a literatura e o contexto em que se produz - a **série da vida social** - está longe, porém, de reduzir estas correlações a um esquema de causa-efeito. Isso porque não se pode deixar de observar o caráter específico da **série literária**, cujos ritmo e evolução não coincidem necessariamente com os de suas **séries vizinhas**.

É o que podemos talvez inferir não só das considerações que abrem este tópico (Mukarovsky foi, segundo estudiosos do formalismo, o “cabeça” de um grupo que mesclou uma nova consciência do signo lingüístico a um novo sentido do contexto social da literatura, introduzindo uma perspectiva sociológica na análise estrutural, como explicação do sistema literário, suplantando, assim, o próprio formalismo), como também daquelas de outro expoente do grupo, Vinogradov (Apud SILVA, 1979, p. 566), ao definir as funções da análise estilística sob a perspectiva do formalismo: “A análise imanente de uma obra não pode desconhecer o dinamismo de um estilo individual, e o conhecimento deste dinamismo exige a consideração da cronologia e, conseqüentemente, da história literária”.

Assim, diacronia e sincronia conjugam-se, enquanto atitude retrospectiva e método projetivo, na estilística histórica, justamente pelas relações que o analista deve fazer entre as obras e os estilos das épocas contemporâneas e dos tempos passados, observando as “sombras mutáveis” que elas projetam sobre os períodos seguintes, provocadoras da criação de novas formas de expressão.

A Tynianov se devem também contribuições importantes sobre os problemas da legitimidade e da necessidade da perspectiva histórica nos estudos literários. Seu mais ilustre interlocutor, neste que se pode considerar o viés mais sociológico do formalismo, é Bakhtin, cujas considerações são objeto de um tópico específico desta revisão.

Tynianov censura asperamente a história literária tradicional, contaminada, segundo ele, por vícios psicologistas e preocupada com a indagação de fontes e influências, mas desconhecendo a complexidade do fenômeno da evolução literária. Aponta, então, para a necessidade urgente de a história literária ganhar autenticidade mediante uma nova consciência dos problemas da teoria e da metodologia literárias.

Já encaminhando estas considerações para o final, talvez seja interessante sintetizar algumas conclusões acerca das relações entre o texto literário e a história literária: o formalismo reconhece a impossibilidade de um estudo imanente da obra considerada como uma entidade fechada, como se não mantivesse correlações com todo o sistema literário e com outras séries culturais - reconhece, portanto, que o sincronismo puro é uma ilusão. Analisa os problemas suscitados pela evolução literária, pela correlação da história da literatura com outras séries históricas e pelas conexões

entre sincronia e diacronia. Ao admitir, no entanto, essas correlações entre a literatura e outras séries históricas, não deixa de categoricamente afirmar que cada uma destas séries é regida por um específico conjunto de leis estruturais que é necessário conhecer previamente a fim de ser possível estabelecer com rigor aquelas correlações. Ou seja: um fato literário define-se pela sua qualidade diferencial em relação a outros fatos da série literária ou de séries extraliterárias a que se liga - define-se, portanto, pela sua função. Para conhecer a natureza e a função de um fato literário, impõe-se o conhecimento prévio daquelas séries. Portanto, a compreensão de uma obra é impossível sem o conhecimento da dinâmica literária e da sua história.

### A Torre de Babel

A representação do passado no romance não implica absolutamente a modernização deste passado. Pelo contrário, a representação autenticamente objetiva do passado enquanto tal só se torna possível no romance. A atualidade, com sua experiência nova, persiste na sua mesma forma de visão, na profundidade, na agudeza, na amplitude e na vivacidade dessa visão; mas ela não deve penetrar em absoluto no próprio conteúdo da representação como uma força que moderniza e que altera a singularidade do passado. Pois toda atualidade importante e séria tem necessidade de uma imagem autêntica do passado, da autêntica linguagem estrangeira de um passado estrangeiro. (BAKHTIN, 1988)

No importante ensaio “Epos e romance” (1988), que contém o fragmento acima transcrito, a preocupação de Bakhtin é a de definir as particularidades estruturais e fundamentais daquele que chama de “o mais maleável dos gêneros” - o romance. Herdeiro do formalismo (embora em muito o supere, no sentido amplo do termo), Bakhtin tem sempre em mente um movimento que leve do interior do texto - dos seus traços constitutivos, portanto - para a sua problematização ideológica, fundamentalmente identificada com o tempo da escritura. Afirma que “o estudo da arte verbal pode e precisa superar o divórcio entre uma abordagem ‘formal’ abstrata e uma abordagem ‘ideológica’ igualmente abstrata” (BAKHTIN apud HUTCHEON, 1991, p. 232).

Isto significa que se debruça sobre a questão do gênero, entendido não como categoria teórica, mas como a especificidade da representação literária face ao tempo em que se produz. Como “toda especificidade é histórica” (BAKHTIN, 1988, p. 422), Bakhtin define o romance como o gênero acanônico por excelência, em virtude de seu contato direto com o presente - atualidade inacabada que incorpora o devir, o transitório, o prolongamento. Daí que toda a argumentação que visa a caracterizar o romance enquanto gênero se faça como oposição à épica, narrativa do passado absoluto, mítico, fechado e imutável.

Suas reflexões não se referem especificamente ao romance histórico - que, aliás, nem chega a considerar - mas à **historicidade** do romance, que define o gênero. Essa historicidade é tomada de forma semelhante à proposta por Lukács no que diz respeito à noção de perspectiva histórica. Isso significa que, ao opor **epos** e romance, Bakhtin caracteriza o primeiro como a representação absoluta de um passado absoluto, acabado, axiologicamente definido.

O romance, por outro lado, como gênero por se constituir, tem na instabilidade, no inacabamento semântico, na luta com outros gêneros e consigo mesmo (como gênero crítico e autocrítico que é, propenso à renovação ininterrupta dos próprios fundamentos da literariedade e da poeticidade dominantes) os seus traços constitutivos.

Assim, sua relação com o tempo é absolutamente diversa daquela da epopéia. Se a **distância** é justamente a essência da épica - distância do mundo narrado, isolado da contemporaneidade (o tempo da escritura), (re)constituído enquanto **memória** -, o romance destrói essa fronteira e se constrói como o gênero da **atualidade viva**. O presente instável e transitório, esta “vida sem começo e sem fim” constituem o seu objeto de representação - daí ser, ele também, um gênero **inacabado**.

Isso não significa, entretanto, que a representação do passado esteja excluída de seu campo de ação. O que ocorre é um deslocamento do centro axiológico-temporal para a atualidade (da escrita), redundando numa nova relação com o mundo representado - uma reinterpretação ideológica do passado. Ou seja: a contemporaneidade e a sua problemática são o ponto de partida para a representação de qualquer época, mesmo do passado heróico.

Aí é que podemos, talvez, identificar o que Lukács, mais ou menos à mesma época (o texto de Bakhtin é de 1941) definira como a **perspectiva histórica**, a que Bakhtin dá a seguinte amplitude:

Para a consciência literária e ideológica, o tempo e o mundo tornam-se históricos pela primeira vez: eles se revelam, se bem que, no início, ainda obscura e confusamente, como algo que vai ser, como um eterno movimento para um futuro real, com um único processo, inacabado, que abarca todas as coisas. Todo evento, qualquer que seja, todo fenômeno, toda coisa e, em geral, todo objeto de representação literária, perde aquele caráter acabado, aquele desesperador aspecto de ‘pronto’ e imutável, inerente ao mundo épico do ‘passado absoluto’, protegido por uma fronteira inacessível do presente que se prolonga e não tem fim. Graças ao contato com o presente, o objeto se integra no processo inacabado do mundo a vir, e nele deixa a sua marca de inacabado. Qualquer que seja a sua distância de nós no tempo ele está ligado ao nosso presente, inacabado pelas contínuas mutações temporais, e entra em relações com a nossa incompletude, com o nosso presente, e este presente avança para um futuro ainda não perfeito. Neste contexto inacabado perde-se o caráter de imutabilidade semântica do

objeto: o seu sentido e o seu significado se renovam e crescem à medida que esse contexto se desenvolve posteriormente. (BAKHTIN, 1988, p. 419-20)

Além desse, outro aspecto que merece ser considerado na caracterização do romance relativamente ao seu aproveitamento do passado é o plurilingüismo: o romance é, fundamentalmente, um gênero permeável, que se deixa penetrar por outras linguagens - a fala de **outros** (gêneros, estratos diversos da linguagem oral, o senso comum) -, de forma dissimulada, estilizada, habitualmente paródica.

A multiplicidade de vozes que ressoam nesta construção híbrida é justamente o que constitui o seu traço de inferioridade, de rebaixamento face à natureza da épica. Mas é o que permite, no plano da representação, a atualização do objeto, não no sentido da sua modernização (como a epígrafe a este tópico esclarece), mas como destruição da distância épica - a qual isola o objeto e o absolutiza -, o que permite a sua dessacralização.

Se o objeto da representação é o passado histórico, essa descompostura torna-se ainda mais evidente, porque o discurso histórico (a linguagem), exposto às intempéries do presente, assimilado - parodicamente - pela narrativa, será um importante índice da intencionalidade geral e profunda - o significado ideológico, portanto - de toda obra.

### Barthes e o discurso da história

A descrição formal dos conjuntos de palavras superiores à frase (a que se chamará, por comodidade, discurso) não data de hoje: de Górgias ao século XIX, foi objeto próprio da antiga retórica. Os desenvolvimentos recentes da ciência lingüística lhe dão, entretanto, nova atualidade e novos meios: talvez uma lingüística do discurso seja doravante possível; em razão de suas incidências na análise literária (cuja importância no ensino é conhecida), ela constitui mesmo uma das principais tarefas da semiologia.

Essa lingüística segunda, ao mesmo tempo que deve buscar os universais do discurso (se é que existem), sob forma de unidades e de regras gerais de combinação, deve evidentemente decidir se a análise estrutural permite conservar a antiga tipologia dos discursos, se é legítimo opor sempre o discurso poético ao discurso romanesco, a narrativa de ficção à narrativa histórica. (BARTHES, 1988)

É no interior da crítica estruturalista, e por parte de um de seus mais destacados representantes, que se configura um método legítimo de abordagem da História, sem que, com a sua presença, ficassem comprometidos os pressupostos teóricos do movimento.

A *reentrée* da História dá-se enquanto discurso, e o problema anunciado por Barthes (1988) já nos primeiros parágrafos de seu ensaio “O discurso da história” (“é legítimo opor a narrativa ficcional à narrativa histórica?”) será o mote das considerações que seguem.

Barthes entende **discurso** como o conjunto de palavras superiores à frase: propõe uma análise supra-frasal, discursiva, textual - portanto, uma mudança na consideração da unidade significativa; e acredita que essa análise do discurso será capaz de problematizar a clássica oposição não só dos gêneros literários como também aquela que se faz entre o texto literário e o texto histórico, pela observação de suas unidades constitutivas e de seus procedimentos combinatórios.

As questões fundamentais a partir de que desenvolve seus argumentos são: a narração histórica difere realmente, por um traço específico, por uma pertinência indubitável, da narração imaginária? Em que lugar do sistema discursivo se coloca essa diferença, se ela existir?

Metodologicamente, elege alguns grandes historiadores clássicos (Heródoto, Maquiavel, Bossuet e Michelet) como o *corpus* sobre o qual opera a análise do discurso (“de maneira livre, nada exaustiva”), a partir de seus três componentes básicos, a saber: a enunciação, o enunciado e a significação, tal como sistematicamente o propusera para a análise literária no já modelar ensaio “Introdução à análise estrutural da narrativa” (BARTHES, 1973).

Para responder à questão “em que medida o discurso do historiador clássico **pode** remeter à enunciação?”, Barthes analisa os *shifters* de escuta, os organizadores e os inauguradores do discurso histórico, ponderando que a ausência de marcadores é também significativa: a objetividade (ou a carência dos signos do enunciante), no nível do discurso, aparece como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de **ilusão referencial**, visto que o historiador pretende deixar o referente “falar por si só”.

Relativamente ao enunciado de um texto histórico, Barthes indica que é ele o produtor de unidades de conteúdo, aquele que vai submeter o referente (já recortado, nomeado, inteligível) a uma sintaxe. Assim, de forma semelhante à que fizera na análise da narrativa literária, examina os índices (elementos que remetem a um significado implícito ao discurso), os núcleos (pontos cardeais que fazem a narrativa “andar”), as catálises (que preenchem os interstícios dos núcleos, como pausas da ação) e os entimemas (as bifurcações do trecho que conferem ao discurso um “inteligível não simbólico”, porque de natureza silogística). Indica, ainda, que, se predominam, na organização do discurso histórico, os índices, estes darão a forma metafórica da história; se, no entanto, predominam os núcleos, estes darão a forma metonímica da história, e tal predominância varia de acordo com os contextos em que tais narrativas se produziram.

Por último, no que diz respeito à significação, aspecto reconhecidamente mais complexo na conformação do discurso, Barthes indica que este pode se submeter a - ou revelar - um primeiro sentido, voluntário, intencional (ideológico, numa acepção ampla); mas há também um segundo sentido, que transcende o primeiro e é dado pela

própria **forma** de organização discursiva. Nessa perspectiva, os anais e as cronologias constituiriam a história não-significativa (“pura série inestruturada de anotações”). De qualquer maneira,

no discurso histórico da nossa civilização, o processo de significação visa sempre a ‘preencher’ o sentido da História: o historiador é aquele que reúne menos fatos do que significantes e os relata, quer dizer, organiza-os com a finalidade de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da série pura. (BARTHES, 1988, p.154-5)

Essa conclusão de Barthes sobre a significação do fato histórico casa-se não só com a afirmação de Nietzsche que ele mesmo cita no texto que ora estudamos (“Não existe fato em si. É sempre preciso começar por introduzir um sentido para que haja um fato” - Barthes, 1988, p. 155), como também com o entendimento que Walter Benjamin dá, em “Sobre o conceito de história” (1986), ao sentido do dado histórico. Segundo o teórico alemão, a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”, e a tarefa do historiador verdadeiramente comprometido seria a de apropriar-se desse passado como uma experiência única que ele revitalizaria, no sentido mais pleno da palavra, destacando o acontecimento do *continuum* da história e, assim, livrando-o da marca infrutífera do “era uma vez”. A contribuição de Paul Veyne para o entendimento da significação histórica poderia aqui também ser referida, especialmente a sua concepção do **evento** histórico. Segundo o historiador, a história é o que é como resultado de uma determinada ótica, ou da escolha de um determinado modo de conhecimento: ou se considera os fatos como individualidades, julgando-os significativos em si mesmos (e aí estaríamos diante de um evento histórico), ou os consideramos como fenômenos por detrás dos quais procura-se uma constante escondida, pretextos para a descoberta de uma lei (e aí estaríamos confundindo o objeto da história com aquele das ciências físicas, segundo Veyne). A história é, portanto, uma narrativa de eventos, necessariamente selecionados, simplificados, organizados - fazendo com que “um século caiba numa página” (VEYNE, 1982, p. 11).

Ainda como complemento a esta discussão sobre a significação histórica, e com o objetivo de sintetizar a interpretação das relações entre a literatura e a história concebida pelo estruturalismo (se se pode fazer da voz de Barthes aquela que o movimento compartilha...), citamos literalmente, embora recortando-os, alguns fragmentos finais do ensaio sobre o qual até agora nos debruçamos, como dados provocadores de reflexão:

O fato nunca tem mais do que uma existência lingüística (como termo de um discurso), e, no entanto, tudo **se passa** como se essa existência não fosse senão a ‘cópia’ pura e simples de uma outra existência, situada num campo extra-estrutural, o ‘real’. Esse discurso (o histórico) é, sem dúvida, o único em que o

referente é visado como exterior ao discurso, sem que nunca seja, entretanto, possível atingi-lo de fora do discurso. (...)

Na história ‘objetiva’, o ‘real’ nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente; o discurso histórico não acompanha o real, não faz mais do que significá-lo, repetindo continuamente **aconteceu**, sem que essa asserção possa ser jamais outra coisa que não o reverso significado de toda a narração histórica. (...)

O real nunca é mais do que um sentido, revogável quando a história o exige e pede uma verdadeira subversão dos próprios fundamentos da civilização. (BARTHES, 1988, p.155-7)

Essas considerações antecipam e fundamentam as reflexões dos teóricos da pós-modernidade que, assim, vêm a história voltar à cena como discurso (um *construto lingüístico*, como a nomeação). A abordagem do fato histórico enquanto produto de um processo de significação é fundamental para a definição e a delimitação das relações entre história e literatura, tal como são entendidas pela crítica e praticadas na produção ficcional da contemporaneidade. Pela complexidade que tais relações apresentam na nossa época, e pela extensão de texto que uma discussão dessa natureza ocuparia, optamos por interromper aqui o “histórico” já mais ou menos canônico que vimos revisitando, remetendo o leitor às publicações de Linda Hutcheon, que tem sistematizado, de forma produtiva, parece-nos (no sentido de instigar o debate), um “modo de ser” da história e da ficção no contexto da pós-modernidade.

GOBBI, M. V. Z. Relations between fiction and history: a short theoretical review. *Itinerários*, n. 22, p.36-57, 2004.

- *ABSTRACT: The aim of this text is to present a short survey of the relations between fiction and history, which emphasize, from the ancient classics to post-structuralism, the moments (or the authors) that focused on this issue in a significant way. These reflections are specifically related to the literary frontiers and are intended to contribute to the analysis of how the novel can incorporate historical data without losing its aesthetic nature.*
- *KEYWORDS: History and fiction; theoretical approach, Aristotle; Hegel; Lukács; Bakhtin; Barthes.*

## Referências

- ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Ed. UNESP, 1988.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: \_\_\_\_\_. et al. **Análise estrutural da narrativa**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1973.p.19-60.

BARTHES, R. O discurso da história. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.p.145-57.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.222-32.

ERLICH, V. **Russian Formalism: history-doctrine**. Mouton: The Hague, 1955

FREITAS, M. T. de. Romance e história. **Uniletras**, Ponta Grossa, n. 11, p. 109-18, 1989.

HEGEL, G. **Estética**. Lisboa: Guimarães, 1964.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

LUKÁCS, G. **Teoria do romance**. Lisboa: Presença, [19-].

LUKÁCS, G. **Le roman historique**. Paris: Payot, 1965.

MÉNARD, J. Lukács et la théorie du roman historique. **La Nouvelle Revue Française**, Paris, n.238, p.229-38, 1972.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: DIFEL, 1965. v.2.

SILVA, V. M. A. **Teoria da literatura**. 3.ed. Coimbra: Almedina, 1979.

VEYNE, P. **Como se escreve a história**: Foucault revoluciona a história. Brasília: Ed. UnB, 1982.

WEINHART, M. Considerações sobre o romance histórico. **Revista de Letras**, Curitiba, n.43, 1994.

■ ■ ■