

UNIVERSIDADE FEDERAL DE
RONDÔNIA

CENTRO INTERDISCIPLINAR
DE ESTUDO E PESQUISA DO
IMAGINÁRIO SOCIAL



REVISTA LABIRINTO
ANO XVI
VOLUME 25
(JUL-DEZ)
2016
PP. 13-37.

A HISTÓRIA, A LITERATURA, O DE VIR: POR UMA PERCEPÇÃO RIZOMÁTICA DO ROMANCE HISTÓRICO

HISTORY, LITERATURE, BECOMING: FOR A RIZOMATIC PERCEPTION OF THE HISTORICAL NOVEL

MARCO AURÉLIO DE SOUZA

Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR)
aurelio.as25@yahoo.com.br

RESUMO

O texto propõe uma abordagem do romance histórico que busca afastar o gênero do fantasma do didatismo, latente ou implícito, que perpassa noções como a de metaficção historiográfica e novo romance histórico, as quais preservam o romantismo do combate às histórias “oficiais” característico do modelo tradicional da ficção histórica, oriunda do século XIX. Nesta perspectiva, é atribuída à literatura uma missão conscientizadora, uma função social relacionada à difusão do conhecimento histórico na sociedade e à promoção da criticidade, quando não a própria missão de corrigir os erros da historiografia, questionando sua autoridade científica. Na contramão de tal configuração, este artigo se propõe, dentro do contexto do debate brasileiro, a produzir um olhar alternativo para tal modalidade romanesca, jogando nova luz às relações entre história e ficção, bem como sobre sua confluência em narrativas contemporâneas qualificadas comumente como híbridas. Mesclando contribuições da filosofia, da teoria literária e teoria da história, utilizando-me de conceitos e noções retiradas da obra de teóricos e filósofos como Ankersmit, Fredric Jameson, Stephen Bann, Deleuze e Guattari, procuro questionar o aspecto revisionista atribuído à ficção histórica contemporânea por influentes pesquisadores do gênero, tais como Seymour Menton e Linda Hutcheon. Assim, entendo aqui que o texto artístico (literatura), através dos mais variados recursos de que dispõe, deve trabalhar no sentido de produzir aquilo que Ankersmit denominou de “uma epifania da própria realidade”

(ANKERSMIT, 2012, p. 299), o que, em determinados momentos, com uma terminologia diversa, será compreendido também como a produção e apresentação de uma experiência do Fora.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência do fora. Romance histórico. Desterritorialização.

ABSTRACT

The text proposes to study the historical novel aiming at keeping the genre away from the phantom of the didactic, latent or implicit, that may be presented in expressions such as historiographical metafiction and new historical novel, which preserve the romanticism that attacks “official” histories characteristic of the traditional model of historical narrative, originated in the 19th century. In this perspective, literature assumes a conscientious mission, a social function related to historical knowledge diffusion in the society and to the criticism promotion, and also the mission of correcting historiographical mistakes, questioning its scientific authority. On the contrary, this articles aims at, in the Brazilian context, creating an alternative perception of this kind of novel, debating new relations between history and fiction, as well its confluence in contemporary narratives commonly qualified as hybrid. Mixing contributions of philosophy, literary theory and theories of history, using concepts and notions taken from authors and

philosophers such as Ankersmit, Fredric Jameson, Stephen Bann, Deleuze and Guattari, I question the revisionist aspect attributed to contemporary historical fiction by influent researchers such as Menton and Linda Hutcheon. Therefore, I understand that the artistic text (literature), making use of the varied available resources, must work on producing what Ankersmit named “an epiphany of reality” (ANKERSMIT, 2012, p. 299), which, in certain moments, with a diverse terminology, will be also understood as the production and presentation of an outside experience.

KEY-WORDS: Outside experience. Historical novel. Deterritorialization.

1 Introdução

Quando, em 1937, György Lukács (2011) situava o nascimento do romance histórico no início do século XIX, com a literatura de Walter Scott, o teórico húngaro já estabelecia uma distinção entre aqueles romances que meramente situavam sua ação no passado e aqueles outros que, reconhecidos como verdadeiramente históricos, condicionavam as ações das personagens ao contexto de uma determinada época pretérita.

Invocada ainda hoje por inúmeros pesquisadores da área, a distinção sugere que o apelo de um romance histórico não reside necessariamente no aspecto informativo de seu texto, mas sim em sua composição, o que, para o filósofo húngaro, significava a forma pela qual um escritor consegue articular a ação das personagens e um período marcado do passado público. Já naquele tempo, ao que parece, fazia-se necessário enfrentar, através da teorização do romance histórico, um fantasma que, ora mais, ora menos, sempre assombrou tal modalidade ficcional: sua função didática.

Em uma leitura atenta das teorias do romance histórico contemporâneo, é possível percebermos, ainda que sob novas formas, a persistência do didatismo como um importante aspecto a ser destacado pela crítica em relação a tal modalidade literária. Noções como a de metaficção historiográfica e novo romance histórico, por distantes que possam parecer do modelo tradicional examinado e teorizado por Lukács, preservam ainda o romantismo de um combate às histórias “oficiais”, atribuindo, assim, à literatura uma missão conscientizadora, uma função

social relacionada à difusão do conhecimento histórico na sociedade e à promoção da criticidade, quando não a própria missão de corrigir os erros e as fragilidades da historiografia, questionar sua autoridade, suas verdades ideologicamente produzidas. A ficção histórica contemporânea, dentro desta tendência teórica, é vista como um discurso crítico à História enquanto disciplina.

Na contramão de tal configuração, este artigo se propõe a, dentro do contexto do debate brasileiro, produzir um olhar alternativo para tal modalidade romanesca, jogando, com isso, nova luz às relações entre história e ficção, bem como sobre sua confluência em narrativas contemporâneas qualificadas, comumente, como híbridas. Mesclando contribuições da filosofia, da teoria literária e da história, utilizando-me de conceitos e noções retiradas da obra de teóricos e filósofos como Ankersmit, Fredric Jameson, Stephen Bann, Deleuze e Guattari, procuro questionar o aspecto revisionista atribuído à ficção histórica contemporânea por influentes pesquisadores do gênero, tais como Seymour Menton e Linda Hutcheon.

Assim, entendo aqui que o texto artístico (literatura), através dos mais variados recursos de que dispõe, deve trabalhar no sentido de produzir aquilo que Ankersmit denominou de “uma epifania da própria realidade” (ANKERSMIT, 2012, p. 299), o que, em determinados momentos, com uma terminologia diversa, será compreendido também como a produção e apresentação de uma experiência do Fora. Se o texto literário possui a capacidade de informar o seu leitor, antes da função cognitiva, contudo, a literatura deve arrebatá-lo para uma desterritorialização, desestratificando os sentidos e os significados previamente atribuídos ao passado, funcionando assim como um Corpo sem Órgãos da História, linha de fuga traçada nos organismos da imaginação histórica.

2 O fantasma do didatismo nas teorias do romance histórico

Em grande parte da produção crítica atual, a ficção histórica se encontra polarizada entre os formatos que, em linhas gerais, podemos denominar de tradicional e crítico. Se o

primeiro diz respeito justamente ao modelo romântico, pioneiramente teorizado por Lukács, o segundo, comumente relacionado às estéticas modernas e pós-modernas, é visto quase consensualmente pelos pesquisadores brasileiros do subgênero como um modelo no qual seria

(...) evidente o desejo de realização de uma releitura crítica da história, seja impugnando as versões oficiais, seja abolindo a distância épica do romance tradicional, seja invertendo os paradigmas clássicos para dar voz àqueles que foram, ao longo do tempo, excluídos, silenciados ou simplesmente mantidos à margem da história. (ESTEVES, 2010, p. 40)

Vê-se, assim, que as mudanças no campo histórico caminharam em conjunto com as transformações da literatura ficcional. Tal postura teórica, adotada no vigoroso e amplo estudo de Antônio Esteves, é a mesma encontrada – em que pesem as variações do argumento – numa expressiva quantidade de textos críticos e teóricos relacionados ao fenômeno do romance histórico contemporâneo. Embasados, o mais das vezes, em autores como Linda Hutcheon (1991) e Seymour

Menton (1993), para ficar em duas das referências quase obrigatórias do campo, os críticos brasileiros, em sua maioria, endossam a visão de que, em contraponto ao romance histórico tradicional, existe um novo modelo de ficção histórica se desenvolvendo há algum tempo, notavelmente a partir da segunda metade do século XX.

As abordagens, o mais das vezes, postulam elementos como a metalinguagem, a distorção consciente de dados históricos, a utilização de grandes personagens históricos na trama e a intertextualidade enquanto características que diferenciam o romance histórico renovado de seu modelo mais antigo, ou tradicional. Seja sob a denominação de metaficção historiográfica, formulada por Hutcheon, seja recebendo a alcunha de Novo Romance Histórico, conforme as considerações de Menton, tais produções se caracterizariam na medida em que recorrem a um ou mais dos elementos anteriormente indicados, combinando-os com maior ou menor

grau de intensidade.

De suma importância para a discussão que aqui se propõe, destaque-se, ainda, uma pretensão revisionista atribuída a esta nova leva de ficções históricas. Os romances históricos, dizem os teóricos, buscam preencher as insuficiências da história oficial, confrontar as visões de vencedores e vencidos, dar voz aos excluídos – em suma, a releitura crítica da história apontada pela citação de Antônio Esteves. Ainda que num outro patamar de argumentação, tais formulações nos deixam perceber os ecos de uma velha função atribuída à ficção que toma por base o passado público: reformulado, o didatismo, muitas vezes associado a tal subgênero literário, parece ressurgir nesta nova configuração sob a forma de um revisionismo crítico¹.

Se antes se dizia da ficção histórica que, corretamente utilizada, ela se torna um artifício interessante na educação histórica dos indivíduos, diz-se agora que, por sua liberdade

criativa, a ficção pode nos tornar mais conscientes do caráter parcial e ideológico do conhecimento histórico chamado de “oficial”. Dizer, por exemplo, que as metaficções historiográficas “fazem com que seus leitores questionem suas próprias interpretações” (HUTCHEON, 1991, p. 230) históricas, ainda que possa soar como um sofisticado desvio do modelo romântico de ficção histórica, nada mais é que transplantar uma outra forma de conhecimento historiográfico, de cunho teórico, para a literatura ficcional. Assim, argumenta-se que, se uma ficção histórica já não nos serve como guia para entender o passado, serve agora para nos questionar a própria possibilidade de conhecimento sobre tal passado. Em outras palavras, subjaz na ficção um ensinamento teórico, e não mais documental, sobre a História. A função didática, no entanto, continua presente.

Do ponto de vista historiográfico, contudo, pode-se depreender que, ao longo de todo o século XX, o campo dos

estudos históricos passou por notáveis mudanças, fazendo com que a insistência no combate à “história oficial” se torne, ao menos na esfera da cultura acadêmica e literária, uma atitude quixotesca². Novos métodos, novas fontes e novos problemas, além de toda uma nova forma de teorizar o ofício do historiador, fizeram com que a disciplina se alargasse e passasse a enfatizar a importância dos aspectos culturais, econômicos e sociais de homens e mulheres do passado, não mais se ocupando exclusivamente de uma elite política nacional. Com maior vigor, a historiografia ocidental da segunda metade do século XX consolidou linhas de pesquisa tais como a História das Mentalidades, História das Mulheres, História do Trabalho, História Ambiental, entre outras. A diversidade de focos de interesse, como se vê, é imensa.

No papel de um historiador, portanto, parece-me ingênuo supor que as ficções históricas atuais se proponham a “corrigir” outro discurso que não o estético ou o artístico. A

alegação corrente de que o Novo Romance Histórico concede voz aos atores sociais que o conhecimento histórico ignora parece desmoronar quando confrontada com a trajetória dos estudos históricos dos, no mínimo, últimos cem anos. Deste modo, e ainda que tais avanços cheguem às escolas e livros didáticos de forma lenta e gradual, dizer da História que ela trata apenas dos grandes heróis e que não focaliza as classes populares, que ela trata apenas dos vencedores, denuncia tão somente o desconhecimento da área por parte de quem acusa. Mais sensato, do ponto de vista aqui construído, seria pensar que a literatura ficcional não está se propondo a corrigir a história oficial, mas sim que, no papel de intelectuais, os escritores, especialmente aqueles voltados à produção de romances históricos, fizeram apenas acompanhar alguns destes avanços historiográficos do século XX, em nível de pesquisa e teoria, já que, do contrário, estariam em uma posição de defasagem em relação à cultura geral de nosso tempo. As

relações da literatura ficcional contemporânea com o conhecimento histórico, portanto, devem ser de outra ordem.

3 A estratificação do passado: arborescências

Diz-se da filosofia de Deleuze e Guatarri (2011) que ela é uma teoria das multiplicidades. Em *Mil Platôs*³, a ideia do rizoma se opõe à imagem da árvore. Enquanto esta última funciona como um modelo, a primeira é o processo que desarticula o modelo. A horizontalidade e as ramificações laterais do rizoma produzem enfrentamento à verticalidade da árvore. Enquanto a árvore produz significado, o rizoma é não-significante. Duas formas de pensamento, uma contaminada pela outra: um movimento de estratificação (produção de hierarquia) e um processo de desestratificação (retorno à multiplicidade).

O pensamento arborescente, muito mais comum em

toda a tradição filosófica ocidental, procede por genealogia. Ele mira as estruturas da realidade. Encontra nas raízes um fundamento para o tronco, os galhos e as folhas do organismo. Dito de outro modo, adentra-se em uma profundidade e já se está atrelado ao pensamento arborescente. A identidade, a subjetividade, a interioridade do Eu, a transcendência: conceitos arbóreos. Tome-se como exemplo a hermenêutica clássica: preservando o desejo de desenterrar os sentidos de um texto, para além de suas múltiplas leituras, que faz senão estratificar continuamente o pensamento, colocando mais terra onde desejava escavar? Uma estratificação arbórea, portanto, ocorre sempre que se encontra ou se produz uma nova camada, que se desdobra aquilo que era unidade.

Um livro, como tudo o mais, pode também proceder por rizoma ou por árvore-raiz. Um livro-raiz é um livro imagem-do-mundo. Na qualidade de reprodutor, está assentado sobre o conceito de representação. Não se desgruda do pensamento mimético e de uma concepção tripartite da escrita: diante da realidade, um escritor seleciona seu objeto e, talhando

palavras, o reproduz através de uma imagem. Por procedimentos próprios, imitando o mundo, o escritor realiza “o que a natureza não pode ou não pode mais fazer” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 19). Ele produz um duplo do real, reflexo da coisa em si. O livro-raiz é o livro do pensamento arborescente. A reflexão é a sua lei.

Escreve-se a História, o mais das vezes, por meio do livro-raiz. Um livro de História funciona pela via da estratificação. A historiografia, tendo o princípio de verdade por aporia, trata seus agenciamentos como se tudo não passasse de uma referência à realidade externa do texto, como se tudo que escapasse ao plano concreto do passado “em si” fosse um apêndice incômodo a ser superado. O historiador seleciona seu objeto e constrói um discurso sobre ele. Barthes (2012), analisando a historiografia dos séculos XVIII e XIX, procurou demonstrar de que modo o historiador funde realidade e discurso no plano de sua escrita. Talvez não precisasse viajar tão longe. Mesmo quando, ao longo do século XX, importantes teóricos da história tornaram a historiografia consciente de sua

ambiguidade intrínseca, posto que também ela é um discurso, a escrita da história continuou operando dentro de um paradigma representacional. Não se abriu mão, deste modo, de falar sobre o passado, entendido como objeto externo e tema de reflexão.

Que faz, portanto, um historiador em seu ofício? Confrontado com a dinâmica rizomática dos discursos sobre o passado (não são também multiplicidades os vestígios históricos e seus usos, que se perpetuam ao infinito?), o historiador opera desacelerando as velocidades de fluxos, transformando linhas em pontos e distribuindo relações entre estes. Um organismo se constrói: não importam as linhas de fuga, importam as conexões que estruturam a imagem do mundo. Diante do caos, um historiador deve enxergar alguma espécie de padrão, algo de fixo em que seu discurso possa se apoiar. Mesmo quando se fala em processo, ideia que nos remete a movimento, a historiografia o faz somente para transformá-lo em um dado. Um processo importa ao historiador justamente por aquilo que nele é estabilidade: tem começo, meio e fim, mais ou menos precisos e datados.

Mesmo a crítica do texto histórico está atrelada ao modelo arbóreo: o mais das vezes, julga-se um livro de História decompondo-o em partes, procurando o modo pelo qual seu autor estruturou seu “objeto”, refletiu suas fontes, despejou camadas e mais camadas de interpretação numa narrativa que cada vez mais se verticaliza, distancia-se de suas raízes. Será dito ruim ou inconsistente o texto histórico que, diante de suas fontes, não vislumbrar conexão, ligação, relação entre elas. A estratificação do passado não é uma característica de tal ou qual escola historiográfica. Da antiguidade às mais recentes produções, este é o procedimento padrão. A estratificação é uma aporia do texto histórico conforme o concebemos socialmente. Nova ou antiga, a escrita da história prima pela construção de imagens do passado, ainda que por meio de seu problemático tecido textual. A historiografia é, deste modo, um discurso arborescente.

Talvez por isso um historiador reconhecidamente pós-modernista como Ankersmit (2001), ainda que situado em lugar muito distinto, refira-se também à imagem de uma árvore e sua

ideia de verticalidade quando se debruça sobre o problema da superprodução historiográfica. Para o teórico, se os vestígios do passado pudessem ser vistos enquanto raízes das interpretações históricas, a diversidade de leituras possíveis e já realizadas acerca de um mesmo conjunto de fontes faria com que de tais raízes brotasse toda uma árvore vigorosa, imponente a ponto de sentirmos dificuldades em perceber seus pontos de sustentação. Se um único texto histórico já procede pela estratificação, erigindo um monumento sobre as ruínas daquilo que foi um dia, que dizer da cultura historiográfica, de modo mais amplo? As interpretações se somam umas às outras, um historiador recorre a muitos outros historiadores na confecção de seu texto, suas fontes dizem respeito a uma parcela relativamente pequena das proposições históricas que veicula. Neste jogo associativo, uma única árvore pode suportar quantidades imensas de ramificações, voltadas, muitas vezes, para direções contrárias. O fundamento de um galho e outro, já há tempos esquecido no subsolo, por vezes nem mesmo entra em questão. O que importa é a estrutura que se fixou e ramificou acima da terra.

De que é feito, então, o debate historiográfico? Para Ankersmit (2001), em grande parte dos casos, se os historiadores já não conseguem vislumbrar as raízes de tais árvores, voltam-se, por isso, somente para os galhos e folhas que brotam na copa, tamanha a estratificação do conhecimento realizada pelo campo. Ainda que se trate, neste caso, de uma metáfora, somos forçados por ela a decidir se, diante deste panorama, continuaremos a afirmar, pretensamente, que falamos sobre raízes que já não conseguimos atingir ou se, por outro lado, nos decidiremos a assumir um debate horizontal, direcionando o olhar para as folhas que, à chegada do outono, desgrudam dos galhos e caem sobre a superfície.

Se a discussão precedente nos estimula a repensar os modos de avaliação do texto histórico e seu status epistemológico, há especificidades, contudo, que permanecem inalteradas. O reconhecimento da verticalidade do texto histórico não produziu, sobretudo no contexto brasileiro, um movimento no sentido de (re)invenção da pesquisa histórica – a horizontalidade permanece como atributo da produção meta-

histórica, ou seja, leva-nos somente ao território das análises formais da historiografia e sua linguagem. A escrita da história, entendida enquanto fruto da pesquisa de arquivo, máquina de interpretar o passado, continua sendo tributária da estratificação, da produção de verticalidade. Fora de tal paradigma, o mais provável é que se produza uma textualidade não reconhecida como historiografia por parte da comunidade dos historiadores.

Deste modo, quando Ankersmit (2001) analisa o modo pelo qual um texto histórico veicula e produz conhecimento, o faz por meio do reconhecimento de sua arborescência. Um historiador particular, considera o teórico, diante de um amontoado de documentos, individualiza e confere identidade ao passado por meio da elaboração de uma imagem. Para o autor, ao selecionar um recorte do passado, o historiador pode proferir um número muito maior de enunciados verdadeiros sobre os registros com que trabalha do que aqueles que efetivamente aparecem em seu texto histórico. Haveria, portanto, um cuidado relativo ao processo de seleção destes

enunciados, já que, em conjunto, eles determinam a imagem do passado que se pretende criar. E mesmo que, na prática, seja difícil identificar os enunciados particulares que constroem tais imagens, não há dúvida de que “tudo de essencial e importante no texto histórico (tanto na teoria quanto na prática) não pode ser encontrado no patamar dos enunciados individuais, mas sim (...) na seleção destes enunciados que individualizam sua 'imagem do passado'” (ANKERSMIT, 2001, p. 156).

Como o livro-raiz de Deleuze-Guatarri, o livro de história procura formar uma imagem-do-mundo. Neste caso, a imagem de um passado que, distinto do presente, torna-se acessível através de vestígios – a historiografia querendo nos servir como uma janela para esta realidade. Ankersmit (2001) analisa este processo por uma ótica pós-modernista ou pós-estruturalista: preocupa-se não com a veracidade ou a falsidade de tais imagens, sua relação com o Real, mas sim com o fato de que elas existam efetivamente num plano discursivo. De algum modo, teremos sempre que nos relacionar com elas. E o historiador, mais do que qualquer outro leitor, deve possuir tal

competência: a de identificar tais imagens, bem como os enunciados específicos que a veiculem. A relevância de tal insight reside, assim, na possibilidade de, frente a esta dinâmica, o historiador se tornar ciente dos pontos cegos de seu trabalho intelectual, mas também daquilo que constitui sua maior riqueza, ou seja, a capacidade propositiva de um discurso que, não se restringindo a falar sobre o passado, o inventa, produz um passado acessível sob a forma de texto.

4 Cartografias do histórico

Como tudo na realidade, um livro de história funciona também no cruzamento com outros fluxos. E as imagens do passado produzidas pelos historiadores alimentam a elaboração de discursos históricos informais. Manifestos políticos, objetos de arte, museus, parques, monumentos – por meio de diferentes códigos e linguagens, as imagens do passado fazem parte do imaginário cultural das sociedades.

Em pós-escrito a *O Nome da Rosa*, relata-nos Umberto

Eco (1985, p. 65):

[...] toda vez que um crítico ou um leitor escreveram ou disseram que um de meus personagens afirmava coisas modernas demais, pois bem, em todos esses casos e justamente nesses, eu tinha usado citações textuais do século XVI. Existem outras páginas em que o leitor saboreou como deliciosamente medievais certas atitudes que eu sentia como ilegitimamente modernas. *É que cada um tem uma ideia própria, geralmente deturpada, da Idade Média [grifo nosso].*

Se bem que trate especificamente de seu famoso romance, a passagem do escritor e teórico italiano aqui reproduzida merece destaque pelo que realça do modo como nos relacionamos com o conhecimento histórico e com o passado. Com Umberto Eco, temos que cada indivíduo pode ter uma imagem própria do passado e que esta pode estar em desacordo com o saber histórico socialmente reconhecido, aqui entendido como a historiografia acadêmica. Disso se implica que a produção de imagens do passado não é, de modo algum, uma

exclusividade do discurso histórico formal. De que outro modo um sujeito teria acesso a imagens equivocadas e/ou distorcidas da Idade Média se, sobre tal período, se informasse exclusivamente através da historiografia, um saber socialmente autorizado?

Em sua instigante coletânea de ensaios intitulada “As Invenções da História”, Stephen Bann (1994) realiza uma incursão pelas mais variadas manifestações históricas da modernidade. Analisando discursos da historiografia e da literatura de testemunho, museus, antiquários, romances e pinturas históricas, o autor procura demonstrar a plasticidade e a heterogeneidade das formas assumidas pelo conhecimento histórico nos mais diversos contextos. Por procedimentos próprios, variáveis de acordo com a natureza de cada gênero e/ou artefato analisado, cada qual das manifestações do imaginário (re)produzem uma ideia ou um conceito de história, bem como uma interpretação particular acerca de determinado recorte histórico, o que venho denominando, com Ankersmit, de imagem do passado. O conjunto dos ensaios, entretanto, de

acordo com Bann (1994), quer oferecer uma visão ao mesmo tempo ampla e unificada de tais expressões. As diferentes abordagens do histórico constituem, para o historiador inglês, variações de uma mesma sensibilidade vinculada ao passado, a imaginação histórica moderna.

Poderíamos dizer da historiografia, contudo, que ela funciona como o coração da cultura histórica analisada por Stephen Bann (1994), bombeando sua concepção de História e seu conhecimento sobre o passado para as demais manifestações de tal imaginário?

No plano individual, um sujeito concreto produz seu imaginário relacionado ao passado por meio da extensa gama de discursos de extração histórica que circulam na sociedade. Se a historiografia não possui uma relação de exclusividade no que diz respeito ao consumo do histórico, concorrendo com discursos afins, ela é certamente o gênero que, com maior ênfase, pode servir de substância à construção dos demais. Não se espera que, diante da necessidade de uma pesquisa para caracterização e ambientação de época numa ficção, se recorra

à consulta de outras ficções, em detrimento da produção dos historiadores. Nem que o processo de elaboração dos materiais didáticos de História seja informado prioritariamente pelo cinema ou pelas artes plásticas. Isto porque a historiografia é, no conjunto das manifestações da imaginação histórica, o único discurso necessariamente comprometido com o ideal de verdade (exceção aberta ao jornalismo, caso complexo que merece um debate à parte), e que não só pode como deve ser julgado em relação a este compromisso. Na passagem da historiografia para os demais discursos históricos que se alimentam dela, entretanto, dá-se um acréscimo de interpretações e produções imagéticas do passado, donde se conclui que, ainda que constitua o carro-chefe da construção de um passado público, a historiografia não possui uma relação de exclusividade perante a elaboração imagética do passado.

Em termos de recepção, portanto, modos formais e informais de produção de conhecimento histórico concorrem igualmente nos processos de subjetivação particulares. Um romance como *O Nome da Rosa*, ao produzir uma

caracterização da Idade Média europeia, recorre a imagens do passado oriundas da historiografia, mas também produz novas imagens sobre o período em questão, estejam elas em acordo ou não com os textos históricos formais. Por vezes, tais imagens podem se relacionar estritamente com procedimentos estéticos, e aqui o exemplo mencionado constitui um caso emblemático: o mosteiro medieval do romance de Eco, abertamente influenciado pelo clima policial e detetivesco de Sherlock Holmes, personagem de Conan Doyle, não condiz com as imagens da Idade Média produzidas pela historiografia. Ademais, seria ingênuo supor que disto seu autor não soubesse. A elaboração imagética da Idade Média realizada por Eco (1994) é um exercício de criatividade histórica que deliberadamente falseia com os compromissos e pressupostos historiográficos do discurso formal.

Noutros casos, porém, verifica-se a produção imagética do passado em decorrência de *insights* efetivamente ligados ao conhecimento histórico. Isto se dá quando um autor propõe, por meio de sua obra, interpretações históricas ainda não

formuladas pela historiografia. É o que, de modo mais ou menos acertado, se verifica em alguma parcela da literatura ficcional voltada à carnavalização da “história oficial”, ainda que, na maior parte destes casos, tais ficções não ultrapassem uma visão dicotômica da realidade histórica, fazendo oposição à interpretação chamada de oficial ou procurando dar voz aos “vencidos”. De todo modo, ainda que um escritor, para continuar no âmbito de um exemplo literário, se proponha a pensar criticamente a História paralelamente ao conhecimento formal da historiografia, tal postura de modo algum constitui uma obrigação de seu ofício. Ainda que, eventualmente, os discursos históricos informais oriundos da ficção delineiem novas e criativas imagens do passado, seu objetivo primeiro é outro, já que sua proposta não é a de confrontar-se com o campo da historiografia, a risco de, neste caso, ocorrer um empobrecimento de sua especificidade. O insight histórico, portanto, surge na literatura ficcional como um bônus do material estético e artístico, não como seu motor. Vista deste ângulo, a avaliação da ficção histórica não deve se pautar pelo

critério da produção de imagens do passado, visto que tal elaboração não deve ser encarada como pré-condição do discurso estético. Ou não existem aquelas ficções históricas que, contemporâneas, complexas e distintas do modelo tradicional, meramente se utilizam das imagens do passado já existentes? Daí que um encaminhamento diverso da questão se faça necessário, visando deslocar algumas posições correntes da análise literária voltada ao romance histórico.

5 Reconfigurando a questão

Em “O Romance Histórico ainda é possível?”, Fredric Jameson (2007) nos convida a pensar a modalidade ficcional de extração histórica a partir de uma instigante caracterização, propondo, em decorrência do seu debate, uma nova periodização para ela. Na visão do autor, para que um romancista seja bem sucedido na realização de uma ficção histórica, não basta que o mesmo elabore um panorama de época, um painel recheado de informações sobre determinado

recorte do passado. É preciso que o escritor formule duas diferentes dimensões dentro de sua narrativa – um plano de passado público e um plano existencial das personagens – e, mais do que isso, consiga estabelecer um diálogo criativo entre ambos os planos. Para Jameson (2007), o interesse de um romance histórico reside justamente na habilidade com que o escritor realiza tal mediação entre uma dimensão pública do passado e uma dimensão particular existencial das personagens.

É surpreendente, contudo, o seu conservadorismo quando considera que a dimensão pública de um romance se manifesta naquilo que chama de grandes acontecimentos, em “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). E mesmo que, ao longo de sua exposição, o autor relativize sua própria afirmação, incluindo no rol de tal dimensão pública os líderes do passado, as crises e costumes de uma época, sua concepção de romance histórico atrelada a uma visão de História

demasiadamente tradicional pode ser percebida ainda em seu ceticismo com relação à possibilidade de um romance histórico modernista, bem como na exclusão da literatura “pós-moderna” de seu conceito de romance histórico. A estilização e a distorção deliberada do passado público, para Jameson (2007), fazem com que a obra perca seu título ou *status* de “histórica”.

Dado o conservadorismo presente nos desdobramentos do argumento de Jameson (2007), retenha-se, portanto, apenas seu impulso de largada: a arte do romance histórico consiste não na mera figuração de um plano histórico dentro de um enredo literário, mas sim na mediação entre os planos histórico e existencial e na

habilidade e engenhosidade com que a sua interseção 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. (JAMESON, 2007, p. 192)

No que se refere à noção de passado público, entretanto,

ainda será preciso divergir: do ponto em que me situo, não entendo a noção de passado público como uma coleção de grandes acontecimentos, ainda que estes possam fazer parte de tal dimensão. Quanto a isso, a própria noção de centralidade no relato historiográfico, a ideia de que determinados eventos ou fenômenos sejam mais ou menos importantes, grandes ou pequenos, é já, como ressalta Keith Jenkins (2009), uma proposição bastante questionável. Em princípio, nada é central ou marginal na História: a posição de um evento no passado está necessariamente atrelada ao modo como determinado historiador concebe e fabula uma história particular sob a forma de uma narrativa.

Para além da centralidade de grandes ou pequenos eventos do passado na trama, considero que a esfera pública do romance histórico se realiza através do jogo com as imagens do passado, num trabalho de enxerto. Da perspectiva de Jonathan Culler⁴, analisar os enxertos operados em um texto é tratar o seu

discurso como fruto de várias combinações e inserções, onde toda tese é, antes, uma prótese. O modo pelo qual um argumento, um conceito ou uma ideia se associa a outra, na enxertia textual, é o que irá produzir tal ou qual sentido, e analisar tais ligações nos revela a tensão presente em toda textualidade complexa, e mesmo as inevitáveis contradições presentes em todo discurso filosófico, literário, político, etc. De perto, todo sentido parece estremecer, o histórico inclusive, seja ele fruto de um texto acadêmico ou ficcional.

Neste sentido, se considerarmos a presença e a combinação de imagens do passado como características primárias da ficção histórica, não há porque descartarmos uma estilização expressionista do passado, para ficar num exemplo utilizado por Jameson (2007, p. 200), do rol de figurações históricas produzidas pela literatura. Se um romance se utiliza de pesadelos e alucinações para tratar da guerra, seu encaminhamento não é menos válido para a formulação

imagética do passado do que aquele mais convencional, que recorre a descrições realistas de uma batalha. Definir a relevância histórica dos eventos narrados, deste modo, é menos importante do que perceber que o escritor que se volta para o conteúdo histórico necessariamente se utiliza de formulações prévias, de individualizações da história já produzidas por terceiros. A organização interna de tais imagens no enredo literário pode produzir, ela mesma, outras imagens, que podem estar ou não em relação de semelhança com as já existentes. Imagens contraditórias, inclusive, podem ser conectadas por meio de tais enxertos discursivos, desembocando em inusitadas produções de sentido que, eventualmente, mascaram e escondem as fissuras de todo o trabalho de composição. Deste modo, uma imagem do passado pode ser ela mesma desmontada através do próprio discurso que a transmite, por meio de uma análise desconstrutivista.

Quando afirmo, no entanto, que a literatura pode produzir também suas imagens do passado, não estou dizendo que este processo se dê na ficção do mesmo modo que na

historiografia, ou mesmo no jornalismo, nas artes plásticas, na museologia, etc. Cada linguagem figura o passado dentro dos recursos e das especificidades que são suas, diferenciando-se das outras no processo composicional. Assim, se um historiador, o mais das vezes, realiza afirmações diretas sobre o passado para construir a imagem que almeja veicular, os enunciados ficcionais, de uma variedade muito maior, nem sempre serão tão explícitos assim. De fato, na maioria dos casos, o romance histórico contemporâneo não procede pela construção de um narrador que domina o conhecimento sobre a História e realiza afirmações diretas sobre a imagem do passado que deseja construir, ainda que tal possibilidade não seja excluída. De acordo com o encaminhamento do enredo, a forma específica de narrativa empregada em uma obra, o romance possui inúmeras alternativas à emulação da autoridade científica, tão característica no narrador historiográfico, levantando, por exemplo, impressões por meio da sugestão e do questionamento, encenando situações orientadas por conceitos e ideias sobre o passado, esquivando-se de um posicionamento

mais explícito e didático, já que este pode, por vezes, incorrer no risco de um empobrecimento literário e estético da obra. A análise das imagens do passado presentes na ficção histórica não se desvinculam, deste modo, de uma análise literária voltada à composição textual específica de cada título em questão. O grau de variabilidade pelo qual uma composição romanesca pode efetuar sua interpretação do passado público, como se vê, é imenso, e está diretamente relacionado com a quantidade de recursos literários de que uma obra dispõe.

Na historiografia, de modo quase paradoxal, a intertextualidade do texto histórico – evidente, por exemplo, no recurso às citações (diretas e indiretas), no uso de fontes e de um referencial bibliográfico, nas notas de rodapé –, ou sua multiplicidade de vozes, encontra-se subordinada a uma entidade autoral, o Eu que subscreve e assina o conteúdo do texto histórico, que assume determinado posicionamento em relação ao passado. Ao término da leitura de um texto histórico, entendemos que as diferentes vozes ali presentes foram necessárias para que o autor em questão chegasse às suas

conclusões específicas, mas procuramos pela posição individual de quem assina, sua “contribuição ao campo” que, existindo de fato, pode ser encontrada sem grandes esforços na expressão do narrador. O mesmo não ocorre com as narrativas de ficção.

O *status* de uma afirmação sobre o passado em uma ou outra modalidade narrativa, deste modo, está condicionado a uma diferença crucial entre a posição do narrador na escrita da história e a posição das personagens (narrador incluso) em um romance. O texto científico e didático confunde narrador e autor numa só entidade, ainda que possamos distingui-los em uma avaliação crítica. A ficção romanesca, por outro lado, recorre àquilo que Bakhtin (1997) denominou de polifonia. Para o teórico russo, no romance polifônico “o herói tem competência ideológica e independência; é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor” (BAKHTIN, 1997, p. 03). O conjunto das diferentes vozes sociais presentes em um romance, portanto, não se pacifica sob a ação de uma entidade autoral, não toma a forma de um posicionamento explícito, que pode ser julgado e

avaliado, não é atrelado à figura de quem assina o texto em questão. A “voz” do autor não se confunde com a voz de uma personagem específica, seja ela o narrador ou não, ainda que determinado personagem possa ser apresentado com nome idêntico ao de quem assina a obra. Os posicionamentos contidos num romance se encontram suspensos, não resolvidos, em estado de flutuação.

Contudo, se as vozes do romance não possuem uma relação direta com a voz autoral, a organização daquelas no processo de composição exprime algum tipo de posição específica, que paira acima de todas as vozes em disputa e concorrência no corpo do texto ficcional. Esta voz que se vincula ao todo, acima de todas as personagens, a que Umberto Eco (1994) denominaria de autor-modelo⁵, é a que, no romance histórico, veicula uma (ou mais) imagem(s) do passado.

No texto histórico, um historiador se utiliza de inúmeras imagens do passado para criar uma imagem específica que é a

da obra, mas também é, ou deveria ser, a do autor – é ela, justamente, o que chamei anteriormente de “contribuição ao campo”. No romance de extração histórica, um autor se utiliza de inúmeras imagens do passado e, nos domínios do todo ficcional, cria ou reproduz uma imagem que é a da obra, mas não é sua – ela pode ou não ser análoga à visão de seu autor empírico (tal questão, no estudo literário, já não nos interessa) –, nem tampouco busca ser uma contribuição ao campo, no sentido que aqui vem sendo atribuído ao termo. Em tese, inúmeros romances podem compor uma mesma imagem do passado, sem que o interesse de uma seja afetado pelo da outra: o atrativo de uma ficção não reside aí. No trabalho historiográfico, por outro lado, não se espera que um autor, produzindo uma imagem do passado, passe a produzir imagens contrárias àquela em seus próximos trabalhos, a menos que com isso esteja invalidando ou revisando suas publicações anteriores. Na ficção, tal possibilidade não despertaria qualquer

estranheza: um escritor não se vincula à imagem do passado que seu romance histórico criou, nem seu romance é avaliado pela adequação ou não de tal imagem ou pelo confronto com visões concorrentes.

Deste modo, definir a imagem do passado presente em um texto histórico ou ficcional é já um exercício de crítica, uma leitura (ou desleitura) entre outras possíveis, que pode sofrer variações mais ou menos sensíveis de um leitor para outro. A organização de nossas percepções sobre o passado, ou nossa imaginação histórica, em sendo parte da cultura e do imaginário das sociedades, não escapa desta plasticidade relativa a tudo que é fruto do discurso. Constatação que, se não é gratuita, serve-nos como lembrete acerca da natureza dos “objetos de estudo” que as chamadas Ciências Humanas tomam para si – nas manifestações culturais, o que para alguns é sinal de mais, para outros é de menos.

Mas que entradas utilizar, enfim, para uma análise do universo da ficção histórica e sua relação com o passado e a História? A pergunta a ser realizada não é se a ficção reescreve

ou corrige interpretações desgastadas da historiografia tradicional ou da “história oficial”, ou qual interpretação histórica é elaborada pelo romance, mas sim que usos são feitos das imagens do passado. Daí que, neste ponto, possamos recorrer mais uma vez à rica contribuição da filosofia apresentada por Deleuze-Guattari, especialmente em *Mil platôs*, utilizando dos conceitos e noções ali presentes para analisar o funcionamento das imagens do passado na ficção. Retornando à distinção deleuzo-guattariana entre a árvore e o rizoma, noções como as de desterritorialização, desestratificação, rostidade e Corpo sem Órgãos – bem como a noção de uma realidade segmentarizada, dividida entre linhas de segmentaridade dura, maleável e abstrata – podem nos ser úteis na verificação do funcionamento das imagens do passado em uma ficção histórica. Na linha abstrata (ou linha de fuga) de um romance histórico, há sempre um limiar que nos faz distinguir entre o que é histórico (estratificação do passado) e o que é pura experiência, acontecimento de algum modo atemporal, desvinculado das significações atribuídas à passagem do tempo.

Dado o interesse da leitura literária, que transcende sua função cognitiva, uma percepção rizomática do fenômeno literário pode, assim, nos abrir algumas portas para a identificação de momentos catárticos e epifanias da realidade na experiência estética, notadamente em produções romanescas, transformando nossa compreensão acerca da natureza da arte da linguagem escrita.

Assim, um romance que, por meio de recursos da língua e técnicas narrativas, se propõe a viabilizar um processo de desterritorialização deve ser considerado como, antes de mais nada, um objeto de arrebatamento, um empurrão no leitor que o direciona para uma experiência do Fora. O conceito de Fora, contudo, pode causar alguma confusão no leitor. Com ele, não quero dizer que a literatura deva ser vista como algo que nos afasta da realidade: ao contrário, ela é justamente um elo de ligação com o Real. Ao se utilizar do conceito, Maurice Blanchot (1997) entende que a literatura pode constituir “uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos,

mas para sentir o que não sabemos” (BLANCHOT, 1997, p. 81). Acerca deste saber de natureza indefinida a que se refere Blanchot, que pode ser sentido ou intuído, reservo ainda as minhas últimas considerações.

6 A literatura, o saber, o devir

Ao longo desta exposição, afirmo que os romances históricos trabalham com a articulação e desarticulação de imagens do passado, inseridos em um contexto mais amplo de uma cultura ou imaginação histórica. É lícito, portanto, que neste ponto cheguemos à conclusão de que a literatura pode nos ensinar qualquer coisa, já que no texto literário há sempre um extrato de informação, o que é muito diferente de colocar uma forma de conhecimento exógena como a própria razão de ser do texto literário. Afinal, não fosse assim, negaríamos a própria evidência do leitor concreto: como explicaríamos um romance que, historicamente plausível, nos oferece uma interpretação válida sobre determinado recorte do passado e nos ensina

qualquer coisa relacionada ao conhecimento histórico?

Não se nega que a literatura possa nos ensinar algo sobre História e Teoria, ou sobre qualquer outra forma de conhecimento. Ao contrário, como óleo boiando em copo d'água, é isto o que João Alexandre Barbosa (1990) chamaria de o “a mais” da literatura, conteúdo estrangeiro identificado nas narrativas literárias que constitui um componente fundamental da criação romanesca. O que se afirma, noutro sentido, é que tais conhecimentos possuem, quando analisados em separado da obra que os veicula, uma função meramente acessória dentro do plano estético, ou seja, não constituem uma especificidade do objeto literário. Para que sua função seja preservada, o “a mais” da literatura deve ser lido dentro da articulação realizada pela própria arquitetura da obra literária e de seus propósitos.

Deste modo, se os conhecimentos históricos contidos na ficção devem ser vistos como inseparáveis do todo, e quando se reconhece a secundariedade da função didática dos romances, o núcleo sólido das abordagens didatizantes, ao que parece, se esvazia e perde a direção. Deve-se dizer, portanto, que para uma

concepção de literatura centrada no nível do uso da linguagem, as abordagens excessivamente funcionais do romance histórico parecem estar desfocadas, mirando no alvo errado. Mais uma vez, reitere-se que isso não quer dizer que a literatura não nos ensine muitas coisas. Isto seria retirar dela seu valor enquanto parte fundamental da tradição cultural. Através da leitura romanesca, é evidente que podemos ser levados a uma nova visão sobre aspectos da realidade. Mas há também uma forma de ensinamento que é própria da linguagem artística e que parece indispensável na experiência estética do romance, seja ele histórico ou não. Ela reside naquilo que, desde a antiguidade, chamamos de catarse.

Ao longo deste artigo, defendi a noção de que a desestratificação do passado no romance histórico e a desterritorialização operada pela linguagem artística são recursos catárticos que proporcionam ao leitor literário uma experiência do Fora. Tal experiência se converte, após a operação da leitura, em um tipo especial de saber. Poderá a historiografia nos proporcionar também este saber? Não perderá

sua especificidade o texto histórico que se afaste das arborescências, que trace uma linha de fuga de suas próprias imagens do passado, que proceda pela via da desestratificação? É trabalho dos historiadores a construção de um argumento de resposta a tais questionamentos. Por hora, sabemos apenas que, mergulhados na leitura literária, quase que inconscientemente, por vezes nos deparamos com um não-lugar que altera e deforma nosso próprio rosto, que pinta no muro da nossa subjetividade formas ou cores inéditas e inusitadas. Em outras palavras, a literatura pode sim nos ensinar algo de muito valioso, porém, seu maior ensinamento é algo que transcende o plano da informação, não se reduz a um conceito que possa ser apreendido.

Ao fazer rizoma com o texto literário, cabe a cada leitor particular um trabalho diferente de construção e entrega, sem o qual todo e qualquer texto retorna à sua condição primeira – repositório ou amontoado de letras e palavras. Nesta lição, como se vê, inútil será procurar alguma exatidão. Encontramo-nos, enfim, com a maior das riquezas contida na arte da linguagem:

na catarse do texto literário, experienciando sentimentos e emoções que nos dão acesso ao Fora deste mundo, relembramos e aprendemos continuamente a função do devir.

REFERÊNCIAS

ANKERSMIT, F. R. Resposta a Zagorin. **Topoi**, Rio de Janeiro, p. 153-173, mar. 2001.

_____. Verdade na história e na literatura. In: _____. **A escrita da história: a natureza da representação histórica**. Trad. Jonathan Menzes.; et al. Londrina: Eduel, 2012.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BANN, S. **As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado**. São Paulo: Ed. da Unesp, 1994.

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

BARTHES, R. Da história ao real. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Ed. WMF; Martins Fontes, 2012. p. 163-198.

BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BURKE, P. **O que é história cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CULLER, J. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. V. 1

ECO, U. **Pós-escrito a 'O Nome da Rosa'**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESTEVES, A. R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

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

JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

JENKINS, K. **A História Repensada**. São Paulo: Contexto, 2009.

LUKÁCS, G. **O Romance Histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENTON, S. **La nueva novela histórica de la América Latina**: 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

WEINHARDT, M. (Org.). Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: _____. **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

NOTAS

¹ O didatismo atribuído ao romance histórico pode ser percebido não somente nas formulações de renomados historiadores como também no meio de alguma crítica literária. Sobre o assunto, ver: WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: WEINHARDT, Marilene. (Org.) **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011, p. 35.

² Para uma leitura panorâmica das transformações ocorridas na historiografia ocidental ao longo do século XX, ver: BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

³ No Brasil, Mil Platôs foi publicado em uma coleção de cinco volumes. A discussão aqui encaminhada pode ser encontrada em: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. V. 1

⁴ Ver capítulo dois de: CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.

⁵ O teórico italiano enfatiza a necessidade de distinguirmos entre o sujeito de carne e osso que escreve, chamado por Eco de autor empírico, dos recursos linguísticos e as estratégias textuais empregadas em uma obra ficcional, denominados de autor-modelo. Ver: ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Recebido em: 26-08-2016

Aprovado em: 16-11-2016

Publicado em: 12-03-2017