
ENTRE O “POETA” E O “HISTORIADOR”

– A PROPÓSITO DA FICÇÃO HISTÓRICA

ALCMENO BASTOS*

RESUMO

História e ficção misturam-se desde a epopéia homérica. Aristóteles distinguiu “o poeta” do “historiador”, mas a distinção é hoje insatisfatória, em face das alterações processadas nos estatutos das duas práticas discursivas. O romance histórico, surgido no século XIX, também combinava matéria de extração histórica e dados estritamente ficcionais, recolocando o problema teórico dos limites entre história e ficção. A modernidade contestou o modelo do romance histórico “clássico”, romântico, especialmente quanto ao triunfalismo e ao distanciamento temporal do narrador. Este trabalho intenta tipificar a ficção histórica a partir de seus traços mais característicos.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção, história, ficção histórica, romance histórico.

A ligação entre ficção e história é muito antiga: já a epopéia homérica, com que se inicia a própria literatura ocidental, combinava *mito* e *história*. Não que a distinção tivesse ocorrido a Homero, evidentemente. Paul Veyne (1984) historia a aceitação do mito entre os gregos, desde quando era tido como verdade incontestável até sua consideração como algo “nem verdadeiro nem falso”, e afirma ser impossível determinar o momento em que o mito teria sido superado por algo mais forte – a razão, por exemplo. Aponta, porém, determinados momentos desse percurso em que se tentou separar “o joio do trigo”, isto é, “extrair da lenda de Teseu [por exemplo] o núcleo de autenticidade” (p. 26), como em Pausânias. Sua conclusão, ambígua, aliás, é a de que o mito não foi derrogado pelo “puro método científico”, ou pela “dialética, materialista ou não”, mas “esquecido” (p. 70). De qualquer modo, nunca terá havido entre eles uma consciência tão clara de limites quanto a que hoje nos parece possível estabelecer entre mito e história.

* Doutor em Letras (Teoria Literária). Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ.

Aristóteles (1981, p. 28), na sua *Poética*, cuidou de demarcar limites entre o historiador e o poeta, desprezando as diferenças formais – “Não é em metrificar ou não que diferem o poeta e o historiador: a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história do que sem ele” – e enfatizando o princípio da verossimilhança – “a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos que poderiam acontecer”. O balanço final é favorável ao poeta, que se aproxima do filósofo, por tratar do universal, enquanto o historiador dele se afasta, por limitar-se ao particular: “a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela encerra verdades gerais; esta relata fatos particulares”. Esta distinção tem sido retomada ao longo do tempo por inúmeros escritores e/ou teóricos da literatura, às vezes com quase as mesmas palavras. Os irmãos Goncourt (apud ADAM et al., 1972, p. 557), por exemplo, afirmavam no seu *Journal* de 24 de outubro de 1869:

O romance depois de Balzac não tem mais nada em comum com aquilo que nossos pais entendiam como tal. O romance atual se faz com documentos narrados, ou extraídos da natureza, como a história se faz com documentos escritos. Historiadores são narradores do passado; os romancistas, narradores do presente.

Concluindo: “A história é um romance que foi, o romance é a história que poderia ter sido”. O próprio Balzac (1955, p. 18) avaliza a diferença baseada na liberdade ficcional do *poeta*, pois lhe parece que a “história não tem por lei, como o romance, propender para o belo ideal.” Enquanto a história “é ou deveria ser o que foi, o romance deve ser o mundo melhor”, como dissera Mme. Necker, mãe de Mme. de Stael, de modo que “o romance podia ser uma ‘augusta mentira’, não fosse verdadeiro nos pormenores”, isto é, verossímil.

O problema suscitado permanece, porém, irresolvido. Poucos sustentariam, hoje, uma distinção tão nítida quanto a estabelecida por Aristóteles. Não apenas pelo reconhecimento, nas duas práticas discursivas, do elemento comum *narrativa* (com toda a discussão daí derivada sobre a entidade *narrador*), mas também pela constatação de que ficção e história permutam entre si diversos processos discursivos, e ainda pelas alterações qualitativas processadas no interior de cada uma delas. No âmbito da História, por exemplo, a relativização do conceito de *verdade histórica*, nascida sobretudo da consciência cada vez maior

de ser a escrita histórica uma construção cultural, *contaminada*, dependente do peso a ser atribuído às fontes – que tradicionalmente eram entendidas apenas como documentos *escritos*, o que de imediato desconsiderava a chamada “história oral” –, quase sempre interessada numa versão em detrimento de outras, e o alargamento do conceito de *fato histórico*, agora não mais apenas o político-econômico, mas também o social, o cultural e até o mental, mudaram o rosto da disciplina de modo radical.

Por outro lado, no âmbito da Literatura, o renovado interesse pelo passado histórico e a permanência teórica da questão da *referencialidade*, que no caso da ficção histórica caracteriza uma situação-limite, esbateram em grande parte as fronteiras entre o *poeta* e o *historiador*. Linda Hutcheon (1991) afirma que, segundo a escrita pós-moderna tanto da história quanto da literatura, ficção e história são discursos – “o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses acontecimentos passados em ‘fatos’ históricos presentes” (p. 122). A História, por exemplo, “não existe senão como texto”, e o acesso ao passado está condicionado pela textualidade” (p. 34). A expressão literária por excelência dessa escrita pós-moderna, a “metaficção historiográfica”, recusa “a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade” (p. 127), e ela mesma “se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico” (p. 152). Por fim, ainda de acordo com Hutcheon, as leituras críticas atuais sobre o tema das relações da História com a Literatura (ou vice-versa) têm-se concentrado muito mais naquilo que “as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças” (p. 141), lembrando que “história e ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis” (p. 143).

Hayden White (1992) vai ainda mais longe e, praticamente, subordina o propriamente histórico, como prática discursiva, ao lingüístico, pois se propõe a tratar “o trabalho histórico como o que ele manifestamente é: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa” (p. 11). Antes mesmo de sua explicitação, ainda no “nível profundo da consciência do historiador”, realiza-se um “ato essencialmente *poético*, em que [se] *prefigura* o campo histórico”, cujas formas “são caracterizáveis pelo modo lingüístico em que estão vazados”, como sejam os “quatro tropos da linguagem poética: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia” (p. 12), afirma White.

A epopéia, modalidade literária em que a matéria de extração histórica constituiria o terreno do *real*, enquanto a matéria de extração mítica constituiria o do *maravilhoso*, impunha ao *herói* a tarefa de ultrapassar os limites do humano para merecer o reconhecimento dessa sua condição. Com as transformações processadas no modelo épico ocidental em suas diversas fases – epopéia latina, epopéia renascentista, epopéia neoclássica –, o dado histórico foi progressivamente sobrepujando o mítico. Para tanto contribuiu, sobretudo, a proximidade temporal entre o poeta e a matéria narrada, como no caso de Camões e *Os Lusíadas* e, mais tarde, no Brasil, as tentativas épicas de Bento Teixeira com *Prosopopéia*, em 1601, e de Basílio da Gama com *O Uruguai*, em 1769. Tal proximidade temporal, além das restrições impostas pelo pensamento católico, para quem o poeta cristão não deveria recorrer ao maravilhoso *pagão*, como o faziam os *antigos*, já lhes dificultava a recorrência ao mítico, tornado em grande parte apenas artifício retórico, dado que sua aceitação como matéria verídica era agora praticamente impossível.

Indiferente ao modelo homérico, até por desconhecê-lo, constituíra-se durante a Idade Média, na Europa, toda uma tradição épica – as canções de gesta, as novelas de cavalaria etc. –, de base predominantemente cristã, que resistiria à redescoberta das formas greco-latinas durante o Renascimento e deitaria sementes na modalidade narrativa que viria a ser considerada sucessora da epopéia – o *romance* –, surgido em fins do século XVIII e consolidado no decorrer do século XIX. De que modo o romance sucede a epopéia, porém, é motivo de controvérsia. Lukács (s.d.), na esteira de Hegel, entende que o romance é a epopéia da burguesia, desprovida, porém, da antiga grandeza, pois agora o poeta não mais pode ser o cantor de uma comunidade, já que a sociedade de que faz parte está dividida em classes que se antagonizam a partir de interesses divergentes. A trajetória do protagonista do romance não legitima as aspirações coletivas; pelo contrário, a elas frequentemente se opõe, já que se trata de um herói “problemático”. Esse conceito de “herói problemático”, segundo Lukács, decorre do fato de que

o romance é a epopéia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida já não é dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência de sentido à vida se tornou *problema* [grifo]

nosso] mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade.

Segundo Lucien Goldman (1967), discípulo independente de Lukács, a personagem do romance – o *herói* – estaria envolvida na “pesquisa de valores autênticos num mundo também degradado”, entendendo-se por “valores autênticos” não aqueles “que a crítica ou o leitor julgam autênticos, mas aqueles que, sem estarem manifestamente presentes no romance, organizam, de modo implícito, o conjunto de seu universo” (p. 9). Goldman, em nota de pé de página, observa que “o campo de validade dessa hipótese deve ser restringido”, pois ela não se aplica por igual a todos os romances, e não se aplica, “de maneira alguma, à obra de Balzac, que ocupa um lugar considerável na história do romance ocidental” (p. 8), sem especificar, no entanto, em que medida se dá tal inadequação.

Bahktin (1981), pelo contrário, filia o romance a uma tradição “carnavalesca”, a que pertenceriam as formas cômico-sérias, lembrando que mesmo no mundo antigo as formas “elevadas” tinham o seu duplo paródico. Da “quebra da unicidade do pensamento e da linguagem mítica, pressupondo já a existência de grupos sociais bastante diferenciados na relação de tensão entre si” (Rodrigues, 1984, p. 30), aliada a fatores outros, como a diversidade de registros lingüístico-literários, teria surgido a vitória final do romance, uma modalidade aberta, justamente receptiva a muitas outras, ao contrário da epopéia, fechada em suas exigências.

Se é verdade que ao gênero épico pertencem tanto a epopéia quanto o romance, uma diferença fundamental entre eles deve ser estabelecida: do romance está banido o mito e, por extensão, o maravilhoso. A matéria narrada é restrita ao universo da experiência humana, e isto sem dúvida facilitou o aproveitamento da matéria de extração histórica, que é, em contraposição à matéria de extração mítica, o espaço específico de atuação do homem. A relevância da matéria de extração histórica para o romance foi atestada – e, de certo modo, atrofiada – com o surgimento de uma modalidade específica de romance, no início do século XIX, com Walter Scott e seguidores: o *romance histórico*, uma combinação de duas fortes tendências do Romantismo: a revalorização evasivista do passado e o nacionalismo exaltatório de valores, figuras e tradições locais.¹

O romance histórico, como o sugere o título, na aparência conciliador, estava fadado ao hibridismo: como *romance*, era ficção, isto é, a matéria narrada resultava da livre invenção do escritor, que delegava a um narrador, normalmente em terceira pessoa, a responsabilidade pela mimese do real humano; como *histórico*, escapava dos limites da ficcionalidade pura e se pretendia documento, pois nele o leitor reencontraria elementos verídicos (datas, nomes, eventos, lugares etc.) tomados de empréstimo à História. Segundo Amado Alonso (1942), apesar do êxito fulminante do romance histórico, muito cedo se colocou o conflito entre o histórico e o inventado ou, em termos “horacianos”, entre a utilidade da história, que impedia o deleite da ficção, e o deleite da ficção, que impedia a utilidade da história. Tal hibridismo incomodou sobremaneira a Alessandro Manzoni, no entender de Alonso, o autor do romance histórico mais “poético” de todos quanto já foram escritos (*Os noivos*, em 1827). Manzoni, dando razão aos que lamentavam no romance histórico a indistinção entre o verdadeiro e o inventado, mas lamentando também os autores que explicitavam essa distinção, e que assim destruíam a unidade da obra, entendeu, por fim, que o romance histórico era uma impossibilidade, já que não podia ser história – trazia consigo, congenitamente, o inevitável fracasso – e não podia também ser poesia (entenda-se: romance, ficção).

De volta à questão das relações entre o romance e a epopéia, para muitos estudiosos o romance histórico teria herdado da epopéia uma das duas dimensões da matéria épica – a História – e substituído a outra – o Mito (e seu corolário, o maravilhoso) – pelo ficcional. Assim, Massaud Moisés (1982) afirma que enquanto coube ao romance a visão totalizante das coisas, à poesia épica ficou reservada a tarefa filosófica e mítica inerente à epopéia. A observação é feita como reparo à tese de Hegel de que o romance é a “epopéia burguesa”, já perfilhada por Lukács. Significa, portanto, no entender de Massaud Moisés, ter havido uma espécie de partilha do “espólio” da epopéia, após sua “morte”: uma parte teria ficado com o romance, outra teria cabido à poesia épica. No verbete sobre a “Épica”, Massaud Moisés afirma: “Nem todo poema épico pode ser classificado de epopéia mas esta é sempre um poema épico” (p. 187). Parece claro, portanto, que a epopéia seria uma modalidade de poema épico. A diferença consistiria em que “quando um poema épico alcança representar a totalidade de seu povo no instante

supremo de sua vida histórica, torna-se epopéia” (p. 187). No entanto, logo a seguir é dito que o poema épico – sem ser especificado que *tipo* de poema épico – “seria aquele que se frustrou no empenho de realizar-se como epopéia” (p. 187), como nos casos de “*Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Ulisséia* etc.” (p. 187). Há evidente contradição: ou a epopéia é uma modalidade de poema épico e se distingue das demais pelas características acima mencionadas – “representar a totalidade de seu povo etc.” –, sem nunca perder sua condição primeira de poema épico, ou o poema épico, ao lograr ser a representação da “totalidade de seu povo etc.”, *eleva-se* à condição *superior* de epopéia, que deve ser vista, então, como o *gênero* de que o poema épico não-epopéia não passaria de uma modalidade.

Como legítima criação romântica, e em que pese a dose de realismo necessária ao trabalho de recomposição do passado histórico a partir de elementos verídicos, o romance histórico não poderia fugir à tendência idealizante do período. A Idade Média, por exemplo, é recuperada apenas em seus aspectos de positividade – grandeza, bravura, lealdade, fé extremada, amor cortês –, e o herói, cumulado de virtudes que, se não o elevavam à sobrenaturalidade do herói da epopéia, pelo menos o faziam muito superior à média dos homens com que convivia. É de todo oportuno ressaltar esse aspecto do romance histórico europeu para que melhor se compreenda o equívoco da condenação imposta a Alencar por haver cometido o *pecado* da excessiva idealização do indígena brasileiro, nos seus romances indianistas. Com absoluta propriedade, escreve Oscar Mendes (1968, p. 9):

Se os romancistas românticos europeus fizeram de seus barões analfabetos, brutais, grosseiros, sanguinários, desleais, fina flor de cavalheirismo, por que não teria direito Alencar de fazer de seus índios protótipos de cavalheirismo também?

Essa pintura hiperbólica das excelências do passado remoto afinava-se ainda com outra tendência do período: o *exotismo*. Tratava-se aqui não só do exotismo espacial, no qual a estranheza derivava de serem terras e povos distantes, mas de um exotismo temporal, pois os costumes, as paisagens, o linguajar dos antigos soavam estranhos e pitorescos ao leitor contemporâneo do narrador, mesmo que as personagens do romance lhe fossem relativamente familiares pela

nacionalidade comum. Ciente de estar introduzindo o leitor num mundo diferente, o narrador do romance histórico *clássico*, isto é, romântico, adotava uma perspectiva *externa*, não apenas em relação ao espaço físico e às personagens, mas também em relação ao tempo, não hesitando em marcar de modo ostensivo seu distanciamento temporal quanto à matéria narrada. Como exemplo canônico, a abertura do *Ivanhoé*, de Walter Scott (1967, p. 33):

Naquela região agradável da alegre Inglaterra que é banhada pelo rio Don, *estendia-se, em época remota*, uma grande floresta, cobrindo a maior parte das belas colinas e vales que *jazem* entre Sheffield e a aprazível localidade de Doncaster. Os restos dessa extensa floresta *podem ainda ser vistos* nas nobres paragens de Wentworth, em Warncliffe Park, e ao derredor de Rotherdam. Lá *aparecia, antigamente*, o fabuloso Dragão de Wanthley; lá se travavam muitas das mais desesperadas batalhas, durante as Guerras Civis de Rosas! E lá também *floresceram, em tempos distantes*, aqueles bandos proscritos galantes, cujas façanhas *se tornaram* tão populares nas canções inglesas. [grifos nossos]

Tal postura resultava de uma concepção de temporalidade que privilegiava o presente como o momento em que era possível falar do passado a partir de um conhecimento definitivo, *verdadeiro*, pois seu sentido seria incontroverso, já fixado de uma vez por todas.

O Realismo, com seu apelo programático à contemporaneidade, sepultou o romance histórico à moda romântica. Em seu lugar, produziu o *romance arqueológico*, de que *Salambô* (1862), de Flaubert, foi o exemplo mais expressivo. No dizer de Lukács (1965, p. 223), fiel à sua aversão ao descritivismo, *Salambô* foi também o exemplo perfeito do declínio do romance histórico; nele estariam concentrados os traços essenciais do romance arqueológico: monumentalidade decorativa, ausência de animação, desumanização da história, reduzida a simples cenário de eventos privados, íntimos e subjetivos. Sem a dicção triunfalista e nostálgica de Scott e seguidores, tratava-se de uma ficção que *reconstruía* o passado histórico com requintes de erudição descritiva e crueza na representação dos costumes “primitivos” dos antigos, além de ausentar-se por completo de qualquer propósito nacionalista.

A modernidade retomou o interesse pela matéria de extração histórica, mas agora *histórico* não é somente o fato muito distante no

tempo, já consagrado nos registros oficiais, recamado de indiscutível remotidade. Histórico é também o fato contemporâneo. E não apenas as batalhas sangrentas, os lances diplomáticos de envergadura, as calamidades dizimadoras cabem na denominação, mas também a jornada cinzenta e cotidiana do homem comum. O ficcionista já não se debruça nostálgico sobre os tempos remotos, mas acompanha o nervoso pulsar da vida contemporânea; às vezes *antecipa* o que a História propriamente dita confirmará depois. A substância histórica confunde-se com a substância política. Nas últimas décadas, porém, de novo a ficção se volta sobre o passado remoto. Pode-se, assim falar de um *novo* romance histórico (Yourcenar, Eco, Saramago e outros) que é, curiosamente, até certo ponto, também *arqueológico*, no sentido do rigor documental e da ostensiva erudição demonstrada em campos do conhecimento tão díspares entre si como o sejam a semiologia, a retórica, a teologia, a arquitetura etc.

Esta ficção histórica nossa contemporânea discrepa do modelo romântico em muitos aspectos, tais como a ausência de triunfalismo, a diferente perspectiva temporal do narrador, a explicitação de sua natureza ficcional e conseqüente caráter auto-reflexivo, intertextual, além da freqüente recorrência à paródia. Embora tratando especificamente da “nueva novela histórica de la América Latina”, Seymour Menton (apud MARTINS, 1994) intenta caracterizar a ficção histórica de nossos dias a partir dos seguintes traços: a) reprodução mimética de um período histórico subordinada à apresentação de algumas idéias filosóficas difundidas nos contos de Borges e aplicáveis tanto ao passado quanto ao presente e ao futuro; b) distorção consciente da história, por omissões, exageros e anacronismos; c) ficcionalização de personagens históricos com apoio da metaficção, da intertextualidade e dos conceitos bakhtinianos do dialogismo, da carnavalização, da paródia e da intertextualização.

Outra síntese das idéias de Menton, com base no seu artigo “Christopher Columbus and the new historical novel”, está em Moreira (1991), com ligeiras diferenças em relação à feita por Wilson Martins, sendo válido mencionar a observação de que “a utilização de renomadas figuras históricas como personagens em substituição a protagonistas ficcionais” opõe-se frontalmente à fórmula de Walter Scott, “endossada por Lukács”, o que é rigorosamente verdadeiro, assim como a da

presença, neste novo tipo de romance histórico, do “palimpsesto, ou reescrita de outro texto, como o faz Mario Vargas Llosa, em *La guerra del fin del mundo*, com *Os sertões*, de Euclides da Cunha”.

Dada a diversidade de caminhos trilhados pela ficção histórica contemporânea, o termo *romance histórico* já não é capaz, hoje, de dar conta do aproveitamento ficcional em prosa da matéria de extração histórica. Legítima criação do Romantismo, identificou-se, talvez exageradamente, com o tipo de romance histórico praticado no período, a partir do modelo scottiano – o romance histórico *clássico* no entender de Lukács –, e apesar das diferenças observadas entre seus vários cultores. Daí o surgimento de termos alternativos: “romance de fundação”, “metaficção historiográfica”. O romance histórico corre ainda o risco de confundir-se com o *romance político*, que, a seu modo, também semiotiza matéria de extração histórica. Persiste, contudo, um dado inquietante: romances escritos/publicados há cem, duzentos anos ou mais, tanto quanto outros, escritos/publicados em nossos dias, continuam com uma indisfarçável “cara” de romance histórico. Afinal, o que neles lhes garante essa condição? Será algo equivalente àquilo que garante a outros romances, independentemente da época em que foram escritos, serem classificados como *urbanos*, *regionalistas*, *de aventuras* etc., pois parece ser também consequência da vulnerabilidade do romance a necessidade de um termo determinante, levando-nos a pensar na impossibilidade de um romance apenas romance, sem qualificativo. De todas as misturas possíveis no romance – do ficcional com a filosofia, com a religião, com o ensaísmo etc. –, nenhuma colocou, até hoje, tantos problemas quanto os que suporta o romance histórico, obrigando os estudiosos a volta e meia se debruçarem sobre o tema das relações possíveis entre “o poeta e o historiador”. Por isso mesmo, faz-se necessário fixar-lhe alguns traços caracterizadores, o que intentamos abaixo, à guisa de conclusão.

Em primeiro lugar, trata-se de uma modalidade de *ficção histórica*, e esta engloba tanto realizações em versos (epopéia e poema épico) quanto em prosa (romance histórico e correlatos), tudo situado no âmbito do gênero épico. A matéria narrada no romance histórico deve ser, obviamente, *histórica*, isto é, conter elementos passíveis de registro documental, escrito ou não, com satisfatório grau de familiaridade para

o leitor medianamente informado sobre a História de uma determinada comunidade, preferencialmente de uma comunidade nacional.

Os elementos anteriormente referidos, representados ficcionalmente com as modificações que as *leis* da semiótica literária impõem, não são apenas as personagens, mas também os eventos em si, as instituições, os locais, tudo, enfim, que de algum modo contenha *historicidade*, como tal entendida a memória deles fixada para os pósteros, qualquer que tenha sido o meio empregado para seu registro documental. Sabendo-se, embora, que a História compreende, em última instância, a totalidade da experiência existencial de todos os homens, torna-se necessário, para o reconhecimento da historicidade de um elemento ficcionalmente representado, que este elemento tenha repercutido para além da trajetória individual e/ou familiar da personagem, estabelecendo-se, assim, o princípio de íntima solidariedade entre o destino da personagem e o da comunidade de que ela faz parte, com todas as amplificações e ramificações possíveis.

Em primeira instância, no nível da textualidade, o que assegura procedência histórica ao elemento objeto da representação ficcional é sua *marca registrada*, como tal entendido o designativo próprio com que teve entrada nos registros documentais. Tal privilégio concedido à *marca registrada* se justifica pela circunstância de ser ela o componente do signo elemento-histórico que transita do universo da realidade objetiva – o mundo *real* – para o universo da ficção sem perda da substância-*significante*, isto é, a marca é trasladada com seus componentes gráficos (e fônicos) intactos, o mesmo não acontecendo com a substância-*significado*, pois aqui é inevitável uma opção seletiva quanto às muitas versões encontradas nos registros documentais.

A presença identificadora da *marca registrada* suscita, é claro, a questão do repertório de informações de que deve dispor o leitor. Este naturalmente reconhece como *histórico* o elemento que lhe é conhecido, variando o grau da familiaridade de uma *marca registrada* de acordo com a riqueza maior ou menor do repertório de informações do leitor. Assim sendo, essas marcas são, na verdade, detonadoras de um processo de reconstituição de um campo de referências – o histórico – com uma eficácia que as demais marcas de que normalmente lança mão o ficcionista – as marcas *não-registradas*, isto é, de procedência não-verídica – são incapazes de alcançar. Deve-se ressaltar, porém, que a

ausência de *marcas registradas* não inviabiliza de todo o reconhecimento da historicidade do elemento objeto da representação ficcional. Pode-se falar de *pseudomarcas registradas*, isto é, de um processo de identificação análogo ao dos registros documentais, capaz de provocar um *efeito* de historicidade. Tal processo pode recorrer à invenção verossímil de elementos (nomes de figuras e/ou de eventos supostamente históricos), ao disfarce, à alegoria, à mistura de indícios, tudo dentro das prerrogativas de ficcionalidade que asseguram ao romance histórico continuar sendo *romance*, por mais próximo que esteja do *histórico*.

Além da presença das *marcas registradas* (e das formas alternativas já mencionadas) como garantia da historicidade dos elementos objetos da representação ficcional, há que se levar em conta a questão da *temporalidade*. Em outros termos: só deve ser considerado *histórico* o elemento remoto, ou também o contemporâneo o é? A hipótese de que só o passar do tempo confere historicidade ao elemento objeto da representação ficcional goza de longa tradição, desde a fundamentação teórica da epopéia até o surgimento do romance histórico romântico. Para ser histórica a matéria narrada deveria estar afastada no tempo, em termos cronológicos impossíveis de serem determinados, mas, de qualquer modo, situado em épocas remotas. José de Alencar (1974, p. 184), por exemplo, defendendo-se das críticas ao seu drama *O jesuíta*, garante ter procurado no passado colonial do Brasil um episódio adequado à “musa épica”, já que a Independência era fato recente e a ela escapava, o que significa dizer que a matéria adequada à ficcionalização histórica não deve ser “recente”.

Destinado a solenizar a grande festa patriótica do Brasil, devia o drama inspirar-se nos entusiasmos do povo pela glória de sua terra natal. Na impossibilidade de comemorar o próprio fato da independência, que, por sua data recente, escapa à musa épica, era preciso escolher em nossa história colonial algum episódio que se prestasse ao intuito.

Tal entendimento persiste até hoje, a ver-se que os romances que aludem a eventos consensualmente tidos como históricos, nos termos aqui definidos, porém contemporâneos do leitor de sua primeira edição (pelo menos), não são rotulados de romances históricos. Poderíamos supor que se trate, na verdade, de romances *políticos*, à espera de que

o tempo passe e os transforme em romances *históricos*... Mas a verdade é que o romance político, diferentemente do romance histórico, surpreende o assunto histórico ainda de uma perspectiva temporal – qualquer que seja o elemento eleito como referencial: autor, narrador, leitor – tão próxima que seus contornos históricos não estão definidos com a desejável nitidez. Ainda de acordo com Alencar (1974, p. 184), os fatos recentes não estão envoltos na “penumbra” em que a História os deixou, e da qual deverão ser resgatados pela “intuição” do ficcionista, que logra, “por uma como exumação do pretérito”, refazer “a imagem da sociedade extinta”. Falta também ao romance político um epílogo de fato conclusivo, em especial, quanto ao destino das personagens, alimentando no leitor a expectativa de desdobramento das situações narradas (BASTOS, 1999).

Incontornável, a questão da temporalidade é ainda mais séria quando pensamos na precariedade (e mesmo arbitrariedade) dos critérios de determinação do que é ou não é remoto, quanto à matéria narrada. O ponto de partida deve ser a identificação do elemento referencial: remota em relação a quê? Poderá sê-lo em relação ao *autor* – entidade civil, externa ao universo ficcional –, sem que o seja necessariamente em relação ao *narrador* – entidade ficcional, que dispõe, dentre outras prerrogativas, do poder de situar-se numa perspectiva temporal contemporânea (ou próxima) da matéria narrada. Nada impede que o narrador escolha livremente o *tempo* de onde narrará a estória de sua eleição. A identificação muito próxima das duas entidades – autor e narrador – é resíduo da perspectiva temporal típica do narrador do romance histórico romântico, que, como já observado, não hesitava em marcar ostensivamente o *seu* tempo – no caso, o século XIX – como momento privilegiado para o exercício de recomposição dos tempos passados. O domínio que tal narrador ostentava da época objeto da reconstituição resultava num congelamento do passado, visto como objeto sobre o qual tudo já era suficientemente conhecido. Esse narrador do romance histórico romântico não cogitava da inevitabilidade de também ele, tão fortemente datado quanto se apresentava ao leitor seu contemporâneo, tornar-se *remoto* para os leitores da posteridade.

A consciência hoje vigorante quanto a ser o passado histórico alguma coisa culturalmente construída tem levado o narrador de ficção histórica a apagar o distanciamento temporal ou, pelo contrário, a reafirmá-

lo de modo ironicamente metadiscursivo. A já mencionada prerrogativa de que goza o narrador de ficção (e não só de ficção histórica, deve ser lembrado) de escolher seu tempo, podendo mesmo dispersar-se por diversas instâncias de enunciação narrativa, ou até, caso extremo, eliminar os indícios de temporalidade do relato (no *nível da enunciação*), parece apontar para a impossibilidade de ser tomado o tempo do narrador como referência segura na determinação da remotividade e, conseqüentemente, da historicidade da matéria narrada. Restaria o terceiro pólo da comunicação literária: o *leitor*, na verdade o mais instável de todos os componentes desse processo, quase infinitamente variável no tempo e no espaço. A entidade leitor guia-se por convenções protocolares que só lhe permitem re-conhecer a historicidade da matéria narrada. Claro está que, em última instância, a matéria narrada é ou não histórica *para o leitor*, mas o problema está em que esse leitor nunca é o mesmo, em qualquer sentido do termo, por mais que se tenha avançado no desenho do seu perfil hipotético.

Assim sendo, do sucinto levantamento aqui feito quanto aos possíveis componentes definidores da historicidade do romance histórico, podemos postular para o romance histórico um conceito ancorado nos seguintes pontos: a) obrigatoriedade de a matéria narrada ser de extração histórica; b) instauração de um efeito de historicidade, mediante emprego de recursos ficcionais alternativos; c) existência de vínculos de solidariedade entre a trajetória da personagem e a da comunidade de que ela faz parte; d) presença, no nível da textualidade, de *marcas registradas* de procedência histórica; e) remotividade da matéria narrada, a despeito da precariedade de sua determinação cronológica; f) presença, explícita ou não, de um epílogo a respeito da matéria narrada.

ABSTRACT

History and fiction are associated since the homeric epopee. Aristoteles differentiated the "poet" from the "historian", but the distinction is not satisfactory nowadays, regardind the modifications occurred in these two discursive modalities. The historical novel of the 19th century also mixes historic subjects and pure invention, replacing the theoretical problem of the limits between history and fiction. Modernity contests the "classic" model of historical novel, romantic, especially as for the triumphing and temporal distance of the

narrator. This article tries to make a typification of the peculiarities of the historical fiction.

KEY WORDS: Fiction, history, historical fiction, historical novel.

NOTA

1. Para um histórico exaustivo do surgimento do romance histórico e suas principais manifestações, ver CARPEAUX (1966), para quem o romance histórico nasceu do conceito de História de Herder e Bürke, sensível à diferenciação entre as diversas épocas e não mais seguidora do “desprezo racionalista dos `séculos escuros`” (p. 1754), como acontecera na historiografia da Ilustração.

REFERÊNCIAS:

ADAM, Antoine; LERMINIER, Georges; MORT-SIR, Edouard. *Literatura francesa*. v. II: Séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1972.

ALENCAR, José de. O teatro brasileiro – A propósito d’“O Jesuíta”. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*, v. I. Rio de Janeiro: Americana/Prolivro, 1974.

ALONSO, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica/El modernismo en La gloria de Don Ramiro*. Buenos Aires: Facultad de Filosofia y Letras de La Universidade de Buenos Aires, 1942.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jayme Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.

BALZAC, Honoré de. Prefácio à *Comédia humana*. Tradução de Vidal de Oliveira. In: _____. *A comédia humana*. 4.ed. v. I: Estudos e costumes. Cenas da vida privada, 1955. p. 3-22.

BAKHTIN, Mikhaïl. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 3.ed. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

BASTOS, Alcmemo. Ali e outrora, aqui e agora: romance histórico e romance político, limites. In: LOBO, Luíza (Org.). *Fronteiras da literatura: discursos transculturais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999. p. 151-157.

CARPEAUX, Otto Maria. Romantismo e evasão. In: _____. *História da literatura ocidental*, v. IV. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966. p. 1725-1766.

GOLDMAN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HUTCHESON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.].

_____. *Le roman historique*. Paris: Payot, 1965.

MARTINS, Wilson. Romances históricos. *Jornal do Brasil*. Idéias-Livros, 28 maio 1994, p. 4.

MENDES, Oscar. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *José de Alencar: romances indianistas*. Rio de Janeiro: Agir, 1968. (Coleção Nossos Clássicos, 95).

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1982. p. 458.

MOREIRA, Maria Eunice. A harpa e a sombra: Cristóvão Colombo na partitura de Alejo Carpentier. *Letras*. Literatura e História. Santa Maria: UFSC, n. 1, jan. 1991. p. 59-79.

RODRIGUES, Selma Calazans. A narrativa e sua problemática: diálogo sobre a origem do romance – Georg Lukács e Mikhaïl Bakhtin. In: VASSALO, Lígia. (Org.). *A narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p. 23-36.

SCOTT, Walter. *Ivanhoé*. Trad. Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* Ensaio sobre a imaginação constituinte. Tradução de Horácio Gonzalez e Milton Meira Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1984.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992.