

LITERATURA E HISTÓRIA: APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS AO LONGO DO TEMPO

*LITERATURE AND HISTORY:
SIMILARITIES AND
DIFFERENCES OVER TIME*

Felipe dos Santos Matias
(UNILA)¹

RESUMO: O presente artigo aborda questões envolvidas na reflexão teórico-crítica sobre as aproximações e afastamentos entre a Literatura e a História, considerando desde os textos homéricos até os de intelectuais contemporâneos. São discutidas questões como representação, ideologia, verossimilhança, narrativa e intertextualidade na elaboração das escritas historiográficas e literárias. Ressalta-se com este estudo que, apesar de muito antigas,

¹Doutor em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora, com período sanduíche na Universidade de Coimbra, Portugal. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, 85870-901, Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil. E-mail: felipe.matias@unila.edu.br

as relações entre Literatura e História intensificaram-se nas últimas décadas. As recentes pesquisas têm se concentrado mais naquilo que as duas possuem em comum do que em suas diferenças.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, História, aproximações, afastamentos.

ABSTRACT: This article analyses issues involved in theoretical-critical reflection about the approximations and differences between Literature and History, considering from the Homeric texts up to those of contemporary intellectuals. Issues such as representation, ideology, verisimilitude, narrative and intertextuality in the elaboration of historiographical and literary writings are discussed. It is emphasized with this study that, although so long-established, the relations between History and Literature have intensified in the last decades. The recent inquiries have been concentrated more in what the two have in common than in their differences.

KEYWORDS: Literature, History, approximations, differences.

No processo de historicização da relação entre a Literatura e a História, frequentemente, é negligenciado um dado essencial: a narrativa histórica e a narrativa literária surgiram e evoluíram a partir de um mesmo tronco: a epopeia clássica. Isso posto, pode-se dizer que a ligação entre o histórico e o literário é muito antiga. Já a *Iliada*, que se supõe ter sido escrita por Homero no século IX ou VIII a. C. e que marca o início da própria Literatura Ocidental, combinava Mito² e História. A dimensão histórica da matéria narrada correspondia à Guerra de Troia, mais precisamente aos últimos dias do conflito, no décimo ano de sua duração. Quanto à dimensão mítica da matéria narrada, além dos elementos inquestionavelmente maravilhosos – como a contínua intervenção dos deuses olímpicos em favor de seus protegidos de ambos os lados da contenda –, a grande distância temporal entre Homero e a Guerra de Troia,

acontecida três ou quatro séculos antes, favoreceu amplamente a elaboração mítica, pois não havia registros escritos que pudessem contrapor-se à versão do poeta épico, cabendo a ele fixar para a posteridade a imagem da cidade troiana destruída após o longo cerco dos aqueus (gregos) invasores.

Certamente, não terá ocorrido a Homero distinguir, na matéria por ele narrada na *Ilíada*, o que era de caráter histórico do que era de caráter mítico ou ficcional. Ambas as matérias são tratadas pelo poeta-narrador com aceitação de sua importância e concordância. Essa receptividade por igual ao que hoje se denomina de “real” e de “maravilhoso”, para se designar respectivamente a dimensão histórica e a dimensão mítica da matéria narrada na epopeia homérica, é naturalmente responsável pela identificação, por parte de Erich Auerbach, de um realismo essencial em Homero:

A exprobração frequentemente levantada contra Homero de que ele seria um mentiroso nada tira de sua eficiência; ele não tem necessidade de fazer alarde da verdade histórica do seu relato, a sua realidade é bastante forte; emaranha-nos, apanha-nos em sua rede, e isto lhe basta. Neste mundo “real”, existente por si mesmo, no qual somos introduzidos por encanto, não há tampouco outro conteúdo a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum sentido oculto (AUERBACH, 1996, p. 10).

A adoção de um ponto de apoio como o texto épico de Homero, cuja natureza discursiva e laços com o contexto histórico, social e artístico grego, ainda hoje, suscitam reflexões e questionamentos sobre o início da atividade escritural do Ocidente, estimula, ainda mais, a sedução característica do diálogo entre a História e a Literatura, pois funda os primórdios desse diálogo numa tradição narrativa milenar, que inicialmente foi oral, passando, posteriormente, ao registro escrito. Os textos épicos que chegaram até nós sob a forma da escrita representam a culminância de um processo de criação e codificação textual, originalmente sedimentado

numa forte oralidade. O *epos* era, na acepção grega, aquela palavra cantada e transmitida pela voz de forma ritual. Esse espírito épico configurou-se como uma tradição tutelar que, durante gerações sucessivas, elevou-se acima das contingências e efemeridades da vida humana. É acerca desse selo indelével aos textos épicos que Paul Zumthor fez as afirmações a seguir:

Epopeia e épico são apenas designações metafóricas da poesia oral, fundadas sobre o grego *epos*, termo este que, em Homero, invoca simplesmente a palavra transportada pela voz. [...]

Destinada a ser transmitida pela voz, a epopeia compartilha, podemos presumir, dos caracteres linguísticos de toda poesia oral (ZUMTHOR, 1997, p. 109 e 121).

Homero concretiza a mudança da oralidade narrativa para a escrita. As duas obras épicas que lhe são atribuídas (*Iliada* e *Odisseia*) representam o limiar dessa passagem, unindo, sob o signo da escritura, inúmeros materiais da tradição religiosa, histórica e social de seu tempo. A respeito desse processo, Werner Jaeger lembra que, em Homero, o Mito e a História não se distinguem no seio do discurso épico:

O mito serve sempre de instância normativa para a qual apela o orador. Há no seu âmago qualquer coisa que tem validade universal. Não tem caráter meramente fictício, embora seja originalmente, sem dúvida alguma, o sedimento de acontecimentos históricos que alcançam a imortalidade através de uma longa tradição e da interpretação enaltecida da fantasia criadora da posteridade. Nem de outro modo se deve interpretar a união da poesia com o mito, a qual foi para os gregos uma lei invariável (JAEGER, 1990, p. 62).

A tessitura da épica homérica personifica a relação de proximidade entre Mito e Literatura, na tentativa de explicar as origens do mundo, das coisas, da ética, da coletividade e das

situações cotidianas relativas à experiência grega antiga. Considerado como verdadeiro por aqueles em cujo meio surge, o mítico e o épico são vivenciados, originalmente, através de atos rituais. Entre esses atos, destaca-se a narrativa das façanhas realizadas pelos deuses e pelos homens, pelos heróis e pelos sábios. Essa conjugação da esfera do sacro com o profano, do real com o sobrenatural realizada pela epopeia suscitava nos ouvintes o estranhamento, o fascínio, pois proporcionava uma explicação das coisas e do mundo.

A narrativa responde pela voz do narrador à pergunta primordial do ser humano sobre si mesmo e sobre o universo em que lhe foi dado viver. Essa impregnação da narrativa pelo Mito atesta que a épica primitiva não fazia distinção entre os fatos acontecidos, concretamente, e aqueles que pertenciam à ordem do inefável, da fantasia, do fabuloso. Acerca dessa intersecção entre as esferas do factual e do imaginário, Paul Zumthor ressalta:

A História fornece ao poeta épico um cenário narrativo maleável, menos importante pelas informações que comporta do que pela emoção que vai provocar. Uma mesma ação, de um poema a outro, de uma versão a outra, pode ser reportada a um herói diferente, ou inversamente; personagens de épocas diferentes, reunidas sob um mesmo teto. Ciclos inteiros veiculam, deste modo, durante séculos, sob a máscara de transposições sucessivas e aleatórias, as marcas indeléveis de um acontecimento fundador, cuja permanência justamente constitui o ciclo (ZUMTHOR, 1997, p. 116).

Como o narrador oral, Homero (re)conta histórias pertencentes à tradição coletiva. O objetivo de Homero ao descrever na *Iliada* o cerco e a posterior destruição de Troia, ou na *Odisseia* o retorno de Ulisses a Ítaca, metáfora do processo de expansão marítima dos povos helênicos pelo Mediterrâneo, não é o resgate de fatos históricos, pois o narrador não procura ser fiel ao factual, à realidade, mas ao Mito, à história preservada na tradição coletiva, a qual o poeta-narrador resgata no seu canto engenhoso e melodioso.

A epopeia realiza a junção do Mito sacro, cujos episódios fabulosos e sobrenaturais se afastam da experiência humana, com a realidade e narrativa secular, focalizadora do universo profano dos homens e dos eventos históricos, ou, ainda, enfatiza um mundo ficcional cujas regras de funcionamento se aproximam da experiência humana. À medida que o progresso cultural avança entre os gregos na Antiguidade, gradativamente, começa-se a instaurar a diferenciação entre a ordem ficcional e a ordem factual, as quais estavam harmonizadas na épica. Dessa forma, a narrativa grega pós-homérica efetua a diferenciação entre História e Literatura. A irrupção dessa diferenciação acabou enfraquecendo o princípio basilar da epopeia, que era contar um enredo convencional. Para Robert Scholes e Robert Kellogg, “a narrativa acabou sofrendo uma ruptura, ocasionando o aparecimento de duas tendências: uma de cunho ficcional e outra de cunho empírico” (SCHOLES E KELOGG, 1977, p. 39).

A tendência empírica substituiu a fidelidade da narrativa ao Mito pela fidelidade ao real. Segundo Gerson Roani, “narrar passa, então, a ser sinônimo de fidelidade à verdade dos fatos e não mais a uma versão tradicional que chega do passado. A intervenção do fabuloso e do sobrenatural arrefecem como elementos de explicação” (ROANI, 2010, p. 140). O universo mítico passa a se distinguir do âmbito da realidade, pois os atributos da imaginação lendária e fabulosa concorrem com os atributos constitutivos dos acontecimentos e fatos da experiência real. O mitológico passa a ser evitado e assume uma conotação negativa, quando relacionado ao real e ao racional. Se o Mito fosse relacionado ao real, teria-se algo de caráter ficcional e, se fosse relacionado ao racional, obteria-se algo absurdo. Isso implica, em termos de diferenciação da História e da Literatura a partir da epopeia, a estruturação de uma narrativa histórica que exige a eliminação do substrato fabuloso. Ao configurar-se como veículo ou instrumento de saber, a narrativa histórica faz disseminar, segundo Francisco Murari Pires, “a convicção de que o fabuloso não admite a objetividade e a

comprovação e, além disso, comprometeria a reconstituição dos fatos, alinhados segundo a sequência do seu suceder” (PIRES, 1990, p. 220). Isso fica evidente quando surge Heródoto no cenário cultural grego, o qual formaliza, abertamente, a distinção da sua obra em relação à épica homérica.

Ao se considerar a obra herodotoniana *Histórias*, um aspecto se destaca desde o início: diferentemente da epopeia homérica, na qual o discurso se inicia com a tradicional invocação das musas do Olimpo³, a narração é iniciada pelo historiador grego com a menção ao seu próprio nome e ao motivo da escrita:

Ao escrever a sua História, Heródoto de Halicarnasso expõe aqui suas investigações, para impedir que o que fizeram os homens, com o tempo, não se apague da memória e que os grandes e maravilhosos feitos, concluídos tanto pelos bárbaros quanto pelos gregos, não sejam esquecidos; em particular, a causa com que gregos e bárbaros entraram em guerra uns contra os outros (HERÓDOTO, 1994, p. 1).

É muito provável que, com essa ruptura, Heródoto intencionava privar de credibilidade o texto épico, pois a épica resgatava fatos, cuja natureza não podia ser comprovada. Heródoto personifica, assim, uma atitude escritural, isto é, o discurso que veicula está preocupado com a veracidade dos fatos recolhidos e relatados. Observa-se, porém, que o historiador grego antigo escamoteia essa pretensa veracidade em sua História. No distanciamento dos fatos arrolados em seus escritos não está excluída uma acentuada preocupação estilística, dramática, que indiciam uma influência do espírito da dramaturgia de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, característica desse tempo em que a épica grega cedia lugar às primeiras manifestações da poesia lírica e do drama. As *Histórias* escritas por Heródoto devem ser compreendidas como um estágio no processo de dissolução racional e crítica da antiga epopeia, situando a realidade humana como o centro da sua prática escritural.

Entretanto, Heródoto vale-se de uma intencionalidade discursiva semelhante à de Homero, fazendo seus contemporâneos tomar conhecimento, nas malhas da sua escritura, dos feitos dos gregos e dos povos bárbaros.

Os escritos de Heródoto sintomatizam o surgimento definitivo da História em oposição à mitologia fantástica, fantasiosa e o universo lendário da epopeia. Heródoto foi o responsável pelos primeiros olhares inquiridores sobre os dados incertos, vagos e lacunares do texto épico. Dessa forma, a História surge quando começa a ser produzida uma crônica com base no desejo de lançar uma luz esclarecedora sobre a imprecisão de muitas informações recorrentes na tessitura dos cantos heroicos, visto que o Mito não demarcava qualquer fronteira entre o real e a imaginação.

Ao registrar os acontecimentos passados, Heródoto coloca a autoexigência da verdade como ideia diretriz para a existência da História e como discurso autônomo em relação à épica. Todavia, a busca da veracidade e da precisão não neutralizou o ritmo épico da sua prosa, a inspiração do maravilhoso e a ingênu ambiguidade narrativa. Esses traços do discurso do historiador grego antigo encantaram, no século XX, Walter Benjamin, fazendo-o ver, na figura de Heródoto, o exemplo mais acabado no qual se poderiam encontrar os traços perenes e paradigmáticos do contador de histórias tradicional, cuja arte de contar declinava no seu tempo e que o ensaísta alemão gostaria de encontrar (re)vitalizada na escritura da História e da Literatura. Esse narrador era o responsável pela plasticização de uma história capaz de suscitar o espanto e a reflexão, respaldada na experiência individual e coletiva, semelhante, de acordo com Benjamin, “às milenares sementes de trigo, encontradas nas pirâmides do Egito e que, no limiar do século XX, ainda guardavam latentes as suas forças germinativas” (BENJAMIN, 1994, p. 204).

Com Heródoto, inicia-se o processo de separação entre as questões factuais e o universo da épica. Os dados fabulosos são

iluminados por um novo olhar, cuja natureza inquiridora tenta entender a experiência humana no mundo. Trata-se de uma postura cognitiva partilhada pela nascente Filosofia, Ciência e História entre os helênicos. Esses três âmbitos de conhecimento nascem, basicamente, da insatisfação com o tipo de explicação do real encontrado no pensamento mítico, cuja expressão plástica era a epopeia. Heródoto representa, assim, um mundo que se abre ao conhecimento e à possibilidade de explicação.

Após Heródoto, há o surgimento de importantes pensadores gregos e latinos que sedimentam, na Antiguidade, a oposição entre o universo mítico e a razão: Tucídides, Sócrates, Xenofonte, Platão, Aristóteles, Aristóbulo, Posidônio, Apolodoro, Políbio, Cícero, Salústio, Cornélio Nepos, Horácio, Tito Lívio, Sêneca, Tácito, Plutarco. Em relação a Aristóteles, ele estabeleceu, na sua *Arte Poética*⁴, o primeiro registro escrito relativo à distinção das atividades do historiador e do poeta (entendido hoje num sentido mais amplo, como ficcionista), conforme evidencia o excerto abaixo:

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 (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder (ARISTÓTELES, 1995, p. 28).

A partir dessa afirmação, observa-se que, segundo o pensamento aristotélico, a diferença entre os discursos histórico e literário não está no meio que empregam para escrever (verso ou prosa), mas no conteúdo daquilo que veiculam: enquanto o poeta representa o verossímil, o historiador narra os acontecimentos que realmente sucederam.

No fim da Idade Antiga e durante a Idade Média, há o florescimento da prosa literária, observado a partir de textos literários como *Satíricon*, de Petrônio, *Diálogo dos mortos*, de Luciano de Samósata, *As etiópicas*, de Heliodoro, *Decameron*, de Bocaccio, *Gargântua e Pantagruel*, de Rabelais.

Quando Miguel de Cervantes y Saavedra publica, em 1605, a primeira parte de *Dom Quixote de La Mancha*, há o aparecimento de uma inovadora expressão para a prosa de ficção. A novidade trazida por Cervantes diz respeito, sobretudo, à mescla entre a continuidade de uma agilidade narrativa que resgata a atmosfera dos romances de cavalaria e aventuras dos séculos precedentes, e à incorporação do novo perfil humano instaurado pela Idade Moderna: crítico, capaz de construir e moldar a sua existência através de um saber ancorado na experiência concreta.

Na passagem da epopeia ao gênero romance, houve um aproveitamento dos traços característicos do épico, visto que foram incorporados elementos típicos da forma literária que teve origem na Antiguidade. A respeito disso, Georg Lukács fez o seguinte comentário:

Por suas finalidades e natureza, o romance tem todos os traços característicos da forma épica: a tendência a adequar o modo da figuração da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material abarcado; a presença de vários planos; a submissão do princípio da reprodução dos fenômenos da vida por meio de uma atitude exclusivamente individual e subjetiva diante deles (como é o caso na lírica) ao princípio da figuração plástica, na qual os homens e eventos agem na obra quase por si, como figuras vivas da realidade externa (LUKÁCS, 2009, p. 202-203).

Partindo da afirmação lukacsiana, é possível compreender que o gênero romance é uma espécie de produto da dissolução da forma épica, a qual, com o fim da sociedade antiga, foi gradativamente perdendo terreno entre os gêneros literários. O

romance, ao contrário, floresce com o mundo moderno, com a ascensão da burguesia⁵, com as Revoluções Francesa e Industrial, as quais foram fundamentais para a consolidação da consciência histórica e racionalizante do Homem. Segundo o filósofo contemporâneo Eduardo Lourenço, “a simples aventura de heróis que estão no tempo, mas lhe são por natureza superiores e transcendentais (a epopeia) [...] tornou-se realmente *romance* quando essa aventura converteu esses heróis em ser *humano*” (LOURENÇO, 2006, p. 95, grifos do autor). Desse modo, pode-se dizer que ao incorporar em sua forma essa consciência histórica racional da existência humana, o romance se tornou o gênero literário por excelência que, nos tempos modernos, viabilizou novamente o entrecruzamento entre a Literatura e a História. No que concerne à passagem do épico ao romance e às principais características desse gênero literário, Mikhail Bakhtin comenta:

O homem dos grandes gêneros distanciados (epopeia) é o homem de um passado absoluto e de uma representação longínqua. Como tal, ele é inteiramente perfeito e terminado. [...] Entre a sua verdadeira essência e o seu aspecto exterior não há a menor discrepância. [...] A destruição da distância épica, a passagem da imagem do homem do plano distante para a zona de contato com um evento inacabado do presente (e, por conseguinte, também do futuro) conduz a uma reestruturação radical da representação do homem no romance (e, portanto, em toda literatura). [...] Uma importante dinâmica foi introduzida (com o romance) na representação do homem, a dinâmica da incompatibilidade e da discrepância entre seus diversos aspectos [...] Característica é a estrutura literária das máscaras populares estáveis, que têm exercido enorme influência na formação da representação humana no romance, nos estágios mais importantes da sua evolução (os gêneros sério-cômicos da Antiguidade, Rabelais, Cervantes). [...] Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. [...] Esta desintegração da entidade épica (e trágica) do homem no romance vai ao encontro dos pródromos de uma entidade nova e complexa, um estágio mais elevado da evolução humana. [...] O personagem do

romance, como regra, é um ideólogo em maior ou menor grau (BAKHTIN, 1998, p. 424-425).

O século XIX foi o responsável por transformações notáveis nas relações entre o histórico e o ficcional, visto que é nessa época que proliferam as diversas formas romanescas e se consolida a pretensa dimensão científica da História. Esse século é, sobretudo, o período do romance histórico, criado pelo escocês Walter Scott. Como método de composição, esse gênero literário se apoiava na documentação histórica para a criação da trama ficcional, enfatizando e valorizando, portanto, as matérias do real.

No estudo *O romance histórico* (1937), Georg Lukács faz uma análise deste gênero literário, dissertando acerca dos seus traços característicos: informação histórica, cor local, exotismo, evocação de civilizações distantes no tempo, apresentação do passado como uma realidade acabada, representação de sentimentos coletivos. Lukács evidencia em sua argumentação que uma das condições fundamentais para se escrever um romance histórico é a aptidão para evocar os acontecimentos passados não com a curiosidade distanciada do historiador, arquivista ou do museógrafo, mas com o interesse criativo que parte desses precursores para se elaborar uma narrativa que entrelaça a matéria histórica com o aparato estético do literário.

Segundo o pensamento lukacsiano, a gênese e o desenvolvimento, o apogeu e o declínio do romance histórico resultam, inevitavelmente, das grandes transformações sociais dos tempos modernos, e situa o surgimento desse gênero no início do século XIX, “aproximadamente no tempo da queda de Napoleão (*Waverley*, de Walter Scott, apareceu em 1814)” (LUKÁCS, 2011, p. 33). De acordo com as ideias do estudioso húngaro, pode-se dizer que a Europa do início do século XIX – após a experiência da Revolução Francesa, da Revolução Industrial, das guerras revolucionárias, da ascensão e da queda de Napoleão – permitiu ao Homem compreender a sua própria existência como historicamente condicionada e ver na História algo

que afetava profundamente sua vida cotidiana e que lhe dizia respeito de modo direto, fato que proporcionou o surgimento do romance histórico que, diferentemente do caráter mítico e idealizado da epopeia, surgiu para transfigurar mimeticamente o real do mundo humano, embasado nas nuances e facetas do passado retratado pela historiografia.

Em conformidade com os pressupostos teóricos lukacsianos, percebe-se que o romance histórico é um gênero híbrido, na medida em que entrelaça a matéria histórica com a ficcional. Para Lukács, nesse gênero ocorre a representação dos acontecimentos e o desenrolar do processo histórico, mediante a criação ficcional de um microcosmo que concentra e generaliza, condensa e expande. Em outras palavras, o romance histórico transfigura uma parcela ou um aspecto da vida humana pretérita, visando, com isso, evidenciar uma realidade social e cultural mais abrangente, por causa da própria autonomia e coerência do mundo ficcional criado. Desse modo, o pensamento lukacsiano deixa nítido que esse tipo de texto tem a capacidade de recriar ficcionalmente a singularidade de uma época e o processo de transformação histórica de uma determinada sociedade. No que concerne ao hibridismo do romance histórico, Alcmeno Bastos faz a seguinte observação:

O romance histórico, como sugere a denominação [...] 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 (BASTOS, 2007, p. 66 e 67, grifos do autor).

Segundo as reflexões de Lukács, no romance histórico interagem dois grupos de personagens. De um lado, tem-se a presença de um “protagonista-tipo”, sem comprovação histórica,

cuja trajetória no desenvolvimento da trama narrativa personifica um determinado meio ou classe social, com ações que transfiguram as mudanças históricas ocorridas no âmbito de uma determinada sociedade. Esse tipo de personagem representa as lutas, as oposições, as correntes sociais e os poderes históricos estabelecidos. Para cumprir essa função, precisa tornar concretos, através de suas ações, os traços de uma sociedade inteira. Nesse sentido, neste tipo de texto não são criadas figuras excêntricas, que possam destoar do espírito vigente da época retratada. Por outro lado, convivem na narrativa com esses “protagonistas-tipo” figuras históricas cuja existência é mencionada e comprovada pelos textos e documentos historiográficos. Do mesmo modo que as personagens-tipo, as figuras históricas personificam traços e aspectos do movimento social ou da mudança histórica em que participam. Segundo Rogério Miguel Puga, “o romance histórico tradicional pretende ressuscitar poeticamente figuras que foram agentes da História” (PUGA, 2006, p. 25). A articulação entre esses dois grupos de personagens, os representativos da História e os criados ficcionalmente – mas que interagem no processo histórico retratado dentro da obra –, evidencia o entrecruzamento entre o histórico e o literário dentro da narrativa.

Apesar de seu sucesso, o romance histórico foi posto sob o crivo da problematização, pois a História passou a reivindicar, ao longo do século XIX, um estatuto científico semelhante ao das Ciências Naturais e Exatas, e não hesitou em demonstrar que os romancistas históricos, na sua maior parte, desconheciam completamente as épocas que tentavam reconstituir sob o manto diáfano da fantasia. Isso se explica, pois os romancistas, ao elegerem certos temas históricos, acabaram sempre preferindo a verdade celebrada pela palavra poética à verdade histórica.

Tal desconstrução condiz com o espírito reinante na prática científica da primeira metade do século XIX. Esse espírito consagrou a convicção de que a cultura humana só poderia ser apreendida, analisada e entendida pela ciência objetiva e imparcial, sem qualquer

arroubo fantasioso e subjetivo evocador do discurso da ficção. Como se pode perceber, a Literatura feita nesse período, sobretudo aquela de feição histórico-romântica, não se enquadrava nesse rigorismo científico.

Os historiadores da primeira metade do século XIX acreditavam que podiam estabelecer a verdade exata da História, por meio de um trabalho “científico” com as fontes e os documentos, tentando, dessa forma, excluir qualquer aproximação com a Literatura e com o campo da imaginação. Para Gerson Roani, a “interlocução entre a História e a Arte literária era impossível para os historiadores do início do século XIX, os quais rejeitavam a prática escritural dos romancistas partidários do romance histórico” (ROANI, 2010, p. 139). Percebe-se, com isso, uma postura radical por parte de tais historiadores, os quais desconsideravam as relações com a Literatura por terem a convicção de que qualquer indício de ficcionalidade deveria ser categoricamente excluído da narrativa histórica.

No centro desse modo de pensar a historiografia, está a História Científica (também conhecida como História Rankeana), pensada inicialmente por Giambattista Vico (1668-1744) e sedimentada por Leopold Von Ranke (1795-1886). Na escrita de suas obras, Ranke se preocupou em identificar as fontes primárias, pois acreditava que no discurso historiográfico elas falariam por si só, caberia ao historiador apenas reproduzir esses documentos, sem emitir suas impressões e juízos de valor. Desde o seu advento, cujo marco é a publicação em 1824 da obra *História dos povos latinos e teutônicos entre 1494 a 1514*, a História Rankeana se notabilizou pela tentativa de atribuir um caráter científico, objetivo e impessoal ao saber histórico.

As premissas desta vertente historiográfica consideram a circunscrição da História e da Literatura como dois universos, separados, irreversivelmente, em seus propósitos, em seus objetos e em seus estatutos discursivos. Ranke se empenhou em tornar,

definitivamente, a História uma ciência, com tudo o que essa filiação epistemológica implicava em sua época: segura, exata, com cientificidade semelhante a de outras áreas do conhecimento, como as ciências naturais. Para isso, postulava que as fontes documentais deveriam ser consideradas a expressão da verdade. Nessa direção, Peter Burke afirma que “segundo o paradigma tradicional, a História é objetiva. A tarefa do historiador é apresentar aos leitores os fatos, ou, como apontou Ranke em uma frase muito citada, dizer ‘como eles realmente aconteceram’” (BURKE, 1992, p. 15).

A tradição rankeana da História tentou consolidar a crença da impossibilidade de uma interlocução ou diálogo com a Literatura, pois as obras literárias seriam o fruto da combinação entre elementos reais e imaginários, portanto, impossíveis de serem consideradas como fontes de conhecimento ou de problematização do acontecimento histórico. Por serem fatos (re)criados e transfigurados pela imaginação do autor, faltar-lhes-iam caráter documental. Segundo esse paradigma, o historiador deve eliminar do seu discurso todos os elementos imprecisos e imaginários.

Esse método historiográfico pode ser compreendido, então, nos termos de uma oposição aos princípios da representação literária. A função da narrativa na representação histórica foi minimizada em nome do rigor científico. A dissolução entre História e Literatura convertia-se em um postulado necessário para justificar a autonomia do discurso histórico em relação ao literário e a entronização definitiva da História, no âmbito da prática científica. O historiador rankeano, em regra geral, enxergava-se como um homem da Ciência.

Para Eric Hobsbawm, “a História Científica do século XIX consistia numa disciplina extremamente retrógrada, pois suas contribuições ao entendimento da sociedade humana, passada e presente, eram insignificantes e ocasionais” (HOBSBAWM, 1998, p. 156-157). Partindo da opinião de Hobsbawm, pode-se apontar que a História Científica, como ideologia, reduz o papel do Homem enquanto ser pensante, crítico, para um sistematizador de

informações e fatos presentes nos documentos, capazes de fazer-se entender por sua conta. Em contraposição a esta concepção do historiador apenas como sistematizador de fontes e documentos, Jacques Le Goff defende a importância do seu papel interventor:

A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraindo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial que é ainda menos “neutra” do que a sua intervenção. O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da História, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente (LE GOFF, 2003, p. 537-538).

O comentário de Le Goff ressalta que não existe um documento objetivo e inócuo. Nesse sentido, o dever principal do historiador deveria ser a realização da crítica às fontes, pois cada documento é um produto ideológico. Através da interpretação documental é que as informações sobre o passado adquirem uma forma especificamente histórica e são integradas na estrutura linguística de uma narração. Como a seleção, leitura e análise interpretativa das fontes apresentam as relações especificamente históricas entre os fatos em uma forma narrativa, o trabalho historiográfico, como processo cognitivo, está próximo da escrita literária. O processo criador de sentido da interpretação histórica aparece, segundo Hayden White, como “um ato essencialmente poético” (WHITE, 1995, p. 12), aproximando-se na sua essência da Literatura.

A defesa do diálogo entre a História e a Literatura tem em Hayden White um dos seus principais expoentes atuais. Ao

incursionar pelos caminhos da confluência entre a historiografia e a práxis literária, o historiador norte-americano sublinha a circunscrição do discurso histórico como uma prática eminentemente narrativa, próxima do discurso ficcional. White argumenta na obra *Trópicos do discurso* (1994) sobre a necessidade de expansão das fronteiras da História, no que concerne às suas definições e métodos de investigação e escrita, insistindo que a postura de alguns historiadores contemporâneos de manter a História situada no âmbito dos paradigmas científicos do século XIX deve ser refutada, visto que os demais saberes das Humanidades ultrapassaram há muito tempo essa fase. Por essa razão, White convida aquela historiografia, atrelada às ideias rankeanas do século XIX, a abrir-se aos procedimentos críticos que ocasionaram transformações no âmbito da Literatura, das Artes e das Ciências Humanas em geral. Ele defende que a reflexão acerca das relações entre a História e a Literatura deve considerar o fato de as duas serem formas narrativas que têm como instrumento comum a representação.

Segundo Gerson Roani, “a Ficção e a História dividem o mesmo ato de remodelamento ou de *refiguração* das experiências vivenciadas no tempo, por meio de configurações de enredo, as quais assumem a forma de uma narrativa” (ROANI, 2010, p. 144, grifo do autor). Assim, mesmo a História buscando ser o mais verossímil possível em relação ao passado, a sua narrativa nunca pode ser tida como conclusiva ou acabada, pois trata-se apenas de uma representação, dentre as muitas possíveis, construída, diversas vezes, a partir de lacunas e silêncios. Nesta direção, Fernando Catroga afirma:

Também a historiografia, apesar de falar em nome da razão, se edifica, voluntária ou involuntariamente, sobre silêncios e recalamentos, como a história da História tem sobejamente demonstrado. Esta inevitabilidade aconselha a ter-se cautelas em relação ao “discurso manifesto” dos textos historiográficos (CATROGA, 2001, p. 45).

Para Peter Gay, a narrativa histórica “além de segura, precisa ser agradável” (GAY, 1990, p. 171). De acordo com o autor, as técnicas estilísticas empregadas no relato histórico não são apenas ornamentos, mas sim uma necessidade, em razão do historiador objetivar a apreciação pública da sua narrativa. A respeito das estratégias de persuasão utilizadas por aqueles que se dedicam à escrita da História, Gay afirma:

As estratégias expositivas do historiador são todas elas, conscientemente ou não, estratégias de persuasão. Assim, o estilo, justamente por ser a marca que diferencia e distingue o historiador, é também a prova de sua invencível subjetividade. [...]

O emprego, por parte do historiador, de uma linguagem elevada, o abreviamento ou o alongamento dos recortes temporais, a sínecdoque, a anáfora, o estilo livre direto, ou quaisquer outros recursos de que possa lançar mão, desempenham funções informativas (GAY, 1990, p. 177 e 195).

Na mesma senda de Gay, com relação ao desejo, por parte de seu produtor, de apreciação do discurso histórico, White relaciona o propriamente histórico, enquanto prática discursiva, ao linguístico-literário, pois vislumbra o “trabalho histórico como o que ele manifestamente é: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa” (WHITE, 1995, p. 11-12), ou, como afirma em outro momento, “ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com seus correspondentes nas ciências” (WHITE, 1994, p. 98).

Embora os historiadores e os romancistas possam se interessar por tipos diferentes de eventos, tanto as formas dos seus respectivos discursos como os seus objetivos na escrita são, geralmente, similares. Os leitores de histórias e de romances dificilmente deixam de se surpreender com as semelhanças entre eles. Nessa direção, White diz que “vistos apenas como artefatos verbais, as histórias e os

romances são indistinguíveis uns dos outros. [...] A história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica” (WHITE, 1994, p. 138).

A reflexão bakhtiniana estabeleceu que todo texto se constrói como uma multiplicidade de vozes sociais, como um mosaico de citações, cuja produtividade textual resulta de um processo de escuta, absorção e réplica de outros textos. A contribuição inovadora do estudo teórico de Bakhtin conduziu a diferentes maneiras de ler o texto de ficção, abrindo novas perspectivas para os Estudos Literários, no que se refere ao diálogo e ao estabelecimento de correlações entre o sistema literário e outros sistemas artísticos, além da interlocução da Literatura com outras disciplinas do saber, dentre essas a História.

Para Bakhtin, “todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso” (BAKHTIN, 1998, p. 100). A partir das reflexões bakhtinianas sobre o romance, Júlia Kristeva cunhou o termo “intertextualidade” para designar o processo de produção do texto literário. Para a estudiosa búlgaro-francesa, por meio da intertextualidade “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 62). Partindo das ideias de Kristeva, pode-se dizer que todo texto não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.

De acordo com Kristeva, o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e comunicatividade. Face a esse dialogismo, a noção de “pessoa-sujeito da escritura” começa a se esfumar, para ceder lugar a uma outra, a da “ambivalência da escritura”. O termo “ambivalência” implica a

inserção da História e da sociedade no texto, e do texto na História. A investigadora búlgaro-francesa ressalta, por meio das ideias de sua obra teórica, que falando de duas vias que se unem na narrativa, Bakhtin tem em vista a escritura como leitura de um *corpus* anterior, o texto como absorção de, e réplica a um outro texto.

A partir das reflexões bakhtinianas e da (re)leitura promovida por Kristeva acerca dos postulados do teórico russo sobre o diálogo entre os textos, é possível pensar que a intertextualidade é um elemento intrínseco da interlocução entre as narrativas históricas e literárias, pois tanto a codificação da escritura ficcional quanto a do texto historiográfico adquirem sentido e importância como partes de discursos anteriores. A intertextualidade tem uma dimensão teórica muito proveitosa, quando aplicada às relações interdisciplinares entre a Literatura e a História, pois exige o reconhecimento de vestígios textualizados do pretérito literário e histórico, além da compreensão do tratamento dado a esses vestígios, obrigando-se a admitir não apenas a inevitável textualidade do conhecimento sobre o passado, mas também o valor e a limitação da forma discursiva sobre esse conhecimento.

Para relatar um fato, o discurso historiográfico depende de convenções da narrativa, linguagem e ideologia. As narrativas da História e da Literatura são sistemas culturais de signos e, inegavelmente, construções ideológicas. Nesta direção, Linda Hutcheon defende a narrativa como fundamental no estudo do diálogo interdisciplinar entre esses dois saberes:

Todas essas questões – subjetividade, intertextualidade, referência, ideologia – estão por trás das relações problematizadas entre a História e a Ficção [...] Porém, hoje em dia muitos teóricos se voltaram para a narrativa como sendo o único aspecto que engloba a todas, pois o processo de narrativização veio a ser considerado como uma forma essencial de compreensão humana, de imposição de sentido e de coerência formal ao caos dos acontecimentos (HUTCHEON, 1991, p. 160).

A partir desse excerto, pode-se dizer que é a narrativa que traduz o saber em termos de expressão. Deste modo, tanto na historiografia como nos romances as convenções da narrativa não são restrições, mas condições que permitem a possibilidade de atribuição de sentido. E nesta senda, as reflexões de Walter Benjamin acerca da narração postulam a História e a Literatura como vizinhas de longa data, por habitarem o solo comum e fértil do gênero narrativo. No ensaio “O Narrador”, Benjamin faz referência à obra *Histórias*, de Heródoto, com o intuito de mostrar um narrador caracterizado pelo exímio domínio da arte de contar, visto que o historiador grego da Antiguidade não apresenta considerações ou explicações que se configurem como possibilidades interpretativas plenas e acabadas, permitindo aos seus leitores e ouvintes a tarefa de atualizar constantemente a estrutura narrativa através de interpretações diferentes, originais e sucessivas. O trecho abaixo, extraído do texto benjaminiano, ilustra o que foi dito:

O primeiro narrador grego foi Heródoto. No capítulo XIV do terceiro livro de suas *Histórias* encontramos um relato muito instrutivo. Seu tema é Psammenit. Quando o rei foi derrotado e reduzido ao cativeiro pelo rei persa Cambises, este resolveu humilhar seu cativo. Deu ordens para que Psammenit fosse posto na rua em que passaria o cortejo triunfal dos persas. Organizou esse cortejo de modo que o prisioneiro pudesse ver a sua filha degradada à condição de criada, indo ao poço com um jarro para buscar água. Enquanto todos os egípcios se lamentavam com esse espetáculo, Psammenit ficou silencioso e imóvel, com os olhos no chão; e, quando logo em seguida viu seu filho, caminhando no cortejo para ser executado, continuou imóvel. Mas, quando viu um dos seus servidores, um velho miserável, na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero. Essa história nos ensina o que é a verdadeira narrativa (BENJAMIN, 1994, p. 203-204).

Ao analisar o excerto acima, observa-se que, para Benjamin, Heródoto é o narrador visto como o contador de histórias por

excelência, ou seja, é aquele que conseguiu imprimir ao seu texto uma configuração que privilegia a narração e as múltiplas possibilidades de interpretação, e não a explicação ou a descrição propriamente ditas. E deve-se ressaltar que o teórico alemão faz referência à arte de contar, utilizando Heródoto como o grande exemplo, para fazer apologia do historiador como um cronista, cujo artefato de seu labor é o relato. Segundo ele, “o cronista é o narrador da História” (BENJAMIN, 1994, p. 205). Assim como Benjamin, François Furet também relaciona a História à arte de contar: “a História é filha da narrativa. Não se define por um objeto de estudo, mas por um tipo de discurso. Dizer que estuda o tempo não tem de fato outro sentido que dizer que dispõe todos os objetos que estuda no tempo: fazer História é contar uma história” (FURET, 1986, p. 81).

Pode-se dizer que a narrativa é, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação, pois ela não está interessada em transmitir o “puro em si” do texto narrado como uma informação acabada ou um relatório. Ela mergulha o texto na vida do narrador para, em seguida, retirá-la dele. Assim, é possível observar que toda narrativa histórica ou literária possui a marca pessoal do narrador, “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p. 204).

Se as relações entre a Literatura e a História remontam aos tempos iniciais da cultura do Ocidente, contemporaneamente a aproximação se estabelece de modo mais intenso através da reabilitação da dimensão narrativa da História, aproximando-se, assim, das coordenadas do processo de escrita e engenhosidade da narrativa literária.

É sempre importante pensar a narrativa, seja ela histórica ou literária, como obra aberta, atualizada e transformada, na medida em que ela concretiza o desejo de escrita e leitura por parte de um sujeito. Nesse sentido, tanto uma quanto a outra possui um conjunto de efeitos comunicativos, que tornam possível ao leitor ou ouvinte recompreender a forma originária pensada pelo autor.

Concordando com Hutcheon, pode-se dizer que a separação rígida entre os saberes histórico e literário (estabelecida pela História Científica de Ranke) é hoje contestada pelos estudos realizados nas duas áreas do conhecimento, e as recentes pesquisas têm se concentrado mais naquilo que as duas possuem em comum do que em suas diferenças. Considera-se que elas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer pretensão relacionada à busca de uma verdade objetiva. As duas são identificadas como construções linguísticas, convencionalizadas em suas formas narrativas, e são igualmente intertextuais, na medida em que fazem a leitura dos vestígios do passado com sua própria textualidade complexa.

Referências

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1995.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

BASTOS, Alcmemo. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BURKE, Peter. **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**. Lisboa: Edições 70, 1963.

FOURET, François. **A Oficina da História**. Lisboa: Gradiva, 1986.

GAY, Peter. **O estilo na história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- HERÓDOTO. **Histórias**. Livro 1º. Lisboa: Edições 70, 1994.
- HOBBSAWN, Eric. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAEGER, Werner. **Paideia**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KRISTEVA, Júlia. A palavra, o diálogo, o romance. In: **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- LOURENÇO, Eduardo. **As saias de Elvira e outros ensaios**. Lisboa: Gradiva, 2006.
- LUKÁCS, Georg. **Arte e sociedade**: escritos estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- LUKÁCS, Georg. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- PIRES, Francisco Murari. Mito e historiografia clássica: a narratividade e a construção do acontecimento, o trabalho dos conceitos e o jogo das representações. In: SCHÜLER, Donald e GOETTEM, Miriam Barcelos (Orgs.). **Mito**: Ontem e Hoje. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1990.
- PUGA, Rogério Miguel. **O essencial sobre o Romance Histórico**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.
- ROANI, Gerson Luiz. Narrativas de travessia do tempo: literatura e história. In: CAMPOS, Maria Cristina Pimentel; ROANI, Gerson Luiz. **Literatura e Cultura**: Percursos críticos. Viçosa: Arka Editora, 2010.
- SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. **A natureza da narrativa**. Rio de Janeiro: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.
- WHITE, Hayden. **Meta-História**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo, 1995.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: HUCITEC/EDUC, 1997.

Notas

2Segundo Mircea Eliade, “o Mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares. [...] O Mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o Mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, quer seja uma realidade total, o Cosmos, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser” (ELIADE, 1963, p. 12).

3“Canta, ó Musa, a ira de Aquiles, filho de Peleu, que incontáveis males trouxe às hostes dos aqueus”. In: HOMERO. *Iliada*. Rio de Janeiro: EDIOURO, 1992, p. 9.

“Canta, ó Musa, o multifacetado, que muitos males sofreu, depois de arrasar Troia, cidadela sacra. Viu cidades e conheceu costumes de muitos mortais. No mar, inúmeras dores feriram-lhe o coração, empenhado em salvar a vida e garantir o regresso dos companheiros”. In: HOMERO. *Odisseia*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 13.

4A obra aristotélica *Arte Poética* chegou aos dias atuais bastante mutilada. Perdeu-se, por exemplo, a parte que, muito provavelmente, falava a respeito da comédia. Entretanto, deve-se ressaltar que os vinte e seis capítulos da obra, como um todo, tem capital importância para a dramaturgia universal, para a história do pensamento e para a teorização e crítica literária.

5Para Lukács, o romance é o gênero mais típico da sociedade burguesa, pois é nele que todas as facetas, características e contradições específicas desta sociedade são figuradas do modo mais adequado. Na esteira do pensamento do filósofo alemão Hegel, Lukács confirma que o romance é como uma “epopeia burguesa”.