

ELIZETE ALBINA FERREIRA DE FREITAS

A VIDA EM FLOR DE DONA BEJA:
ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA

Goiânia

2006

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(GPT/BC/UFG)

F866v Freitas, Elizete Albina Ferreira de.
A vida em flor de Dona Beja [manuscrito]: entre a ficção e a história / Elizete Albina Ferreira de Freitas. – 2006.
93 f.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras, 2006.

Bibliografia : f. 80-93

1. Vasconcelos, Agripa, 1900-1969 – Crítica e interpretação
2. A vida em flor de Dona Beja – Análise literária 3. Literatura e memória 4. Beja, Dona, 1800-1874 – Biografia 5. Minas Gerais -
Historiografia I. Fonseca, Pedro Carlos Louzada. II. Universidade
Federal de Goiás. **Faculdade de Letras** III. Título.

CDU: 821.134.3(81).09

ELIZETE ALBINA FERREIRA DE FREITAS

A VIDA EM FLOR DE DONA BEJA:
ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca

Goiânia

2006

ELIZETE ALBINA FERREIRA DE FREITAS

A VIDA EM FLOR DE DONA BEJA:
ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA

Dissertação defendida e aprovada em _____ de _____ de 2006, pela
Banca Examinadora constituída pelos professores

Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca – UFG

Presidente da Banca

Prof. Dr. Jorge Alves Santana – UFG

Profª. Dra. Dulce O. Amarante dos Santos – UFG

Para minha mãe, Maria Paula (*in memoriam*) e meu pai, José Ferreira (*in memoriam*), ao meu esposo Edson, e aos meus filhos, Edson Junior e Patrícia.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Ao Professor Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca.

À Universidade Federal de Goiás.

Aos professores e pessoal administrativo do Departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás.

À Coordenação do Curso de Mestrado, com carinho especial à Consuelo, na secretaria, pela presteza com que sempre me atendeu.

Aos muitos amigos e amigas de jornada.

A lembrança é a sobrevivência do passado.

Ecléa Bosi

A narrativa literária que não exprime a verdade é trivial, a expressão da verdade sem a invenção não é literatura.

Lígia Chiappini Leite

A verdade literária, como a verdade histórica, só pode constituir-se na multiplicidade dos textos e dos escritos: na intertextualidade.

Lucien Dällenbach

SUMÁRIO

RESUMO	07
ABSTRACT	08
1 INTRODUÇÃO	09
2 <i>A VIDA EM FLOR DE DONA BEJA: ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO</i>	15
2.1 O ROMANCE HISTÓRICO.....	15
2.2 O ROMANCE BIOGRÁFICO.....	24
2.3 <i>A VIDA EM FLOR DE DONA BEJA: HISTÓRIA OU ROMANCE HISTÓRICO</i>	29
3 ELEMENTOS TÉCNICO-FORMAIS DO ROMANCE HISTÓRICO-BIOGRÁFICO ..	39
3.1 O NARRADOR INTRUSO.....	39
3.2 MEMÓRIA COLETIVA.....	42
3.3 O TRATAMENTO DO TEMPO.....	47
3.4 OS RECURSOS TÉCNICO-EXPRESSIVOS.....	51
4 <i>A VIDA EM FLOR DE DONA BEJA: UMA HISTÓRIA DA NOVA HISTÓRIA</i>	54
4.1 A CONSTRUÇÃO DO MITO.....	54
4.2 REFERÊNCIAS CLÁSSICAS DO MITO.....	58
4.3 O ROMANCE HISTÓRICO NA VISÃO DA NOVA HISTÓRIA.....	61
CONCLUSÃO	76
REFERÊNCIAS	80

RESUMO

O objetivo deste trabalho é o estudo crítico do romance histórico-biográfico na obra *A vida em flor de Dona Beja*, do escritor mineiro Agripa Vasconcelos. A obra faz parte de uma coleção dedicada à história de Minas Gerais, na qual o autor traça o panorama histórico do povoamento desse território, no início do século XVIII, como pano de fundo para o relato da biografia romanceada de Anna Jacintha de São José, a cortesã Dona Beja, que se tornou mito de beleza e independência, numa época em que à mulher era negada voz e direitos. O núcleo temático deste estudo é a investigação de como o romance histórico passou à condição de discurso autenticador de elementos historiográficos antes menosprezados pela história positivista, como a memória coletiva e a história oral, sob a égide da Nova História Cultural. Ao jogar com três planos discursivos – o da História, o do relato biográfico e o da criação romanesca –, Agripa Vasconcelos apresenta os fatos históricos, dando-lhes um enfoque mais subjetivo ao manipulá-lo esteticamente. Para isso, foram usados os recursos técnico-formais do narrador intruso, da memória coletiva na cristalização do mito no imaginário social, o tratamento estilístico do tempo na presentificação do passado, recursos técnico-expressivos dos diálogos, solilóquios e fluxo de consciência. Sob a forma concreta da narrativa escrita, o mito de Dona Beja foi resgatado do imaginário social e emergiu à superfície da história, com as roupagens trazidas pelas influências da *Belle Époque*. À literatura coube a tarefa de relacioná-lo livremente com as simbologias a que remete: a Vênus, a amazona e a sedutora “Salomé”, de Oscar Wilde, o que foi facilitado pela falta de imagens iconográficas de Dona Beja. Na dissertação, a ênfase recai sobre a discutida e polêmica relação entre Literatura e História, que encontra no romance histórico um privilegiado ponto de convergência, procurando autenticar o valor do texto literário para o conhecimento humano tanto quanto o texto científico.

Palavras-chave: Literatura, história, romance histórico-biográfico.

ABSTRACT

The objective of this work is the critical study of historical and biographical novel in the works *A vida em flor de Dona Beja*, by Agrippa Vasconcelos. The work is part of a collection dedicated to the history of Minas Gerais, in which the author traces the historical background of settlement that territory at the beginning of the eighteenth century, as backdrop to the story of romantic biography of Anna Jacintha de São José, Dona Beja, which became myth of beauty and independence, at a time when women were denied of voice and rights. The core theme of this study is the investigation of how the historical novel went to the condition of speech authenticator of historiographical elements overlooked before by history positivist, as the collective memory and oral history, under the aegis of the New Cultural History. While playing with three plans discourse – the historic, the biographical story and the Romanesque creation –, Agrippa Vasconcelos presents the historical facts, giving them a more subjective approach by manipulate it aesthetically. For this, there were used technical-formal resources like the intruder narrator, the crystallization of the collective memory of myth in social imaginary, the stylistic treatment of time in presentification of the past, technical and expressive resources of the dialogues, monologues and flow of consciousness. Under the concrete form of narrative writing, the myth of Dona Beja was redeemed from social imaginary and emerged to the surface of history, with characteristics and influences of *Belle Époque*. To the literature had the task of link it freely with the symbologies which refers to: Venus, the amazona and the seductive “Salome” by Oscar Wilde, which was facilitated by the lack of images of Dona Beja. In this dissertation, the emphasis is on the controversy relationship between literature and history, which find in the historical novel a privileged point of convergence, trying to authenticate the value of literary text for the human knowledge as far as the scientific text.

Key-words: Literature, history, historical and biographical novel.

1 INTRODUÇÃO

Para a compreensão do mundo, o conhecimento literário é tão importante quanto o científico, no sentido em que a literatura é uma das alternativas de conhecê-lo e descrevê-lo, usando a linguagem de forma imaginativa para representar as diversas categorias da vida, do pensamento, das palavras e da experiência humana. Também é inegável que a literatura exerce importante papel como veículo que confere a existência e a sobrevivência do mito, especificamente o gênero romance, por ser este o que maior verossimilhança lhe dá e, com ela, uma dimensão aparentemente histórica (ELIADE, 1998, p. 345).

Isso posto, é inegável que a literatura tem sido o principal veículo de divulgação e de cristalização dos mitos presentes e fixados no imaginário coletivo por meio da oralidade. Para Ítalo Calvino (1977: 77), o mito é uma narrativa, uma linguagem ou um discurso ao que não só as palavras, mas também os silêncios dão vida. Segundo ele, a literatura torna-se forte na medida em que transforma em palavras o que não foi dito ou pertence ainda ao campo do inconsciente individual ou coletivo, sendo este último “o mar indivisível do que foi expulso da linguagem, abandonada depois de antigas proibições.” O mito se reveste, assim, da aura mágica de ser a parte escondida de toda história.

Tomar os mitos como imagens ou representações que têm a força de resistir, graças à moldura que os formou e aos valores que instituíam, é acentuar o traço de permanência ou de uma sacralidade que desafia o tempo. O mito comportaria, desse modo, uma ideologia estagnadora, sustentada por valores absolutos que se pretendem eternos, imutáveis, emoldurados na sua aura própria, como convém à moral burguesa, apegada a essências que devem ser mantidas como bens valiosos. Nesse sentido, cabe ao tempo a tarefa de depurar o essencial dos arquétipos garantindo a longevidade do mito dentro do imaginário da cultura de um povo.

A relação entre História e Literatura há muito vem sendo questionada, tanto por críticos literários como por historiadores. Uma proposta de discussão sobre as imagens presentes no mito construído em torno de uma figura real converte-se em interessante reflexão acerca das peculiaridades determinantes de sua longevidade e contemporaneidade.

O objetivo desta dissertação é o estudo da obra *A vida em flor de Dona Beja*, de Agripa Vasconcelos, categorizada como romance histórico. Nela, o autor apresenta o relato do

povoamento de Minas Gerais em paralelo com a biografia romanceada de Anna Jacintha de São José, mais conhecida como Dona Beja, tratando-se, portanto, de uma obra híbrida.

O que define a capacidade dessa mulher ter se tornado mito? Terá sido uma convergência de situações singulares que consolidou a longevidade do que jazia do imaginário coletivo acerca de sua figura? Foi a literatura concebida a respeito que produziu as imagens que povoam hoje o imaginário ou foram elas que o invadiram, cabendo aos autores apenas a tarefa de elaborá-las através da linguagem escrita? Ou talvez estejam ambas, imagem e literatura, sob a mesma perspectiva singular do tempo?

Se para o mitólogo a literatura confere verossimilhança ao mito, Antônio Cândido (1969, p. 6) vai afirmar que a literatura possui o poder de transformar o real em ilusório por meio de uma estilização formal. Assim, a criação literária corresponderia a certas necessidades de representação do mundo e seria, como toda obra de arte, a elaboração estética do problema fundamental do ajuste ao meio físico. Dessa forma, a entrada dessa figura feminina para a linguagem escrita conferiu a seu mito uma nova dimensão, passando da oralidade para a cristalização no imaginário social.

No trabalho com o romance histórico-biográfico, Agripa Vasconcelos trabalha com os três planos da experiência humana: romance, historiografia e biografia. Na obra aqui analisada, existe uma história subjacente; existe o relato da história de uma vida; existem as marcas do gênero romance. A ficção, arte estética por natureza, cuidou de dar os arremates imagéticos da realidade. Segundo Afrânio Coutinho (1986, p. 365), “o mundo ficcional cria uma realidade mais ampla que a realidade concreta e palpável que o conhecimento”. Assim, pretendemos lançar um olhar crítico sobre aspectos diversos da literatura, e, particularmente, sobre problemas relativos a uma forma importante do gênero romance: o romance histórico. Em seu processo estético, o romance analisado joga com três planos discursivos: o da história oficial, o do relato biográfico e o da criação romanesca. Mesmo possuindo todos os elementos que a caracterizem como romance histórico-biográfico, existem certos elementos técnico-formais que são imprescindíveis para a escrita de uma obra estética. Trabalho do escritor romanesco.

Apesar da simbólica castração, em períodos e contextos sociais e históricos distintos, algumas figuras femininas conseguiram sair do anonimato de suas existências e emergir à superfície clara da História, ocupando lugar relevante e, por força da influência do imaginário coletivo, ascender à condição de mito. Se ela foi heroína ou prostituta não importa, a literatura moldou Dona Beja sob a forma desses dois arquétipos femininos recorrentes em registros da cultura ocidental, os modelos do que as mulheres significavam e a tipologia na

qual se enquadram. No caso específico de nosso estudo, percebe-se a intencionalidade das imagens construídas em torno da protagonista, e que traduzem a realidade dos momentos em que foram concebidas, bem como da sociedade que a retratou. A aparência física da cortesã mineira se repete nas principais obras, literárias ou não, escritas a seu respeito, como sendo bela, branca e loira, de cativantes olhos verdes. A explicação para esse fato deve-se a dois fatores essenciais na estética de seu mito: primeiramente, isso atenderia, em certa medida, aos propósitos relacionados com os de seu primeiro criador, o memorialista Sebastião Afonsêca e Silva, um racista declarado; também aos reflexos da *Belle Époque*, no Brasil – nosso passado colonial, legado dos padrões estéticos europeus; os modelos franceses da estética “decadentista”, inspirada em figuras bíblicas e mitológicas; e às influências de Oscar Wilde na literatura brasileira da época, com sua peça “Salomé” (prosa que retrata a mulher como ser perverso, enigmático e misterioso). Entretanto, vale destacar, que essa construção só foi possível por não existirem documentos ou registros iconográficos contemporâneos que confirmem ou desmintam tal imagem de Dona Beja.

De acordo com Durand (1997, p. 391), “a história não explica o conteúdo mental arquetípico, pertencendo a própria história ao domínio do imaginário”, ou seja, em cada fase histórica, as imagens se fazem presentes, seja por uma permissão da ambiência social, seja pela emergência das fantasias reprimidas pelo momento histórico. Sendo reduto do imaginário de um indivíduo ou grupo social, não se pode tentar dimensionar a importância do mito ou o poder de alcance de sua representação. Assim, uma proposta de discussão sobre as imagens presentes nos mitos construídos em torno de figuras reais converte-se em interessante reflexão acerca das peculiaridades que determinam a longevidade de alguns deles até a contemporaneidade. Mais interessante ainda se examinarmos como se deu a construção de alguns mitos femininos, pois que a história da mulher sempre foi marcada pelo rigor de padrões sociais extremamente moralizantes e repressores em relação ao comportamento esperado delas.

Nossa proposta é o estudo do mito de Anna Jacintha de São José, a Dona Beja, nas Minas Gerais de fins do século XIX, tomando-se como referência os arquétipos femininos da heroína e da sedutora, respectivamente. Assim, em nosso estudo, procederemos à análise da obra romanceada sobre essa mulher: *A vida em flor de Dona Beja – Romance do ciclo do Povoamento nas Gerais* (1966), de Agripa Vasconcelos¹.

¹ Ao longo do trabalho, adotaremos a abreviatura V.F.D.B. para nos referirmos ao romance histórico-biográfico *A vida em flor de Dona Beja*, e A.V. para referenciar seu autor, Agripa Vasconcelos.

Como a literatura possibilita o resgate de uma história menos lacunar, através da ficção, pode apontar e desvelar imaginários. São estruturas narrativas como, por exemplo, metáforas, metonímias e percepções de tempo não cronológicas e não lineares, provenientes, originalmente, do discurso literário, que podem fornecer ao historiador a possibilidade de constituição de uma historiografia, em que as frustrações, a imaginação e os sentimentos anunciem a sua presença a todo tempo. A incorporação, por parte do escritor-historiador, de revelações e recursos teóricos e metodológicos da ficção ou da memória não compromete a verdade da narrativa histórica, desde que respeitados os limites de cada disciplina. A imaginação criadora da literatura é fonte inesgotável de testemunhos, que, em diálogo com a história, enriquece o entendimento da condição humana, respeitada sua incompletude. Os discursos são formas diferentes de falar da realidade, e a literatura, com suas narrativas ornadas pelo imaginário, oferece mais do que a leitura da própria obra artística.

Novas abordagens acerca da história, no século XX, iniciam-se com a Nova História, filha da Escola de Annales; o homem vê-se agora como objeto e produto histórico. Durante as décadas de 1960 e 70, ocorre a desconstrução dos paradigmas teóricos do passado; a historiografia apresenta novos temas, aventurando-se em novas análises e desenvolvendo técnicas ficcionais próprias. Procurar as experiências metodológicas de historiadores e literatos, quando da construção de seu texto, pode sugerir respostas às indagações iniciais. Assim, ocorre um novo olhar sobre tudo que cerca as experiências de vida dos homens. Tanto o historiador quanto o literato, ao fazerem uso das mesmas fontes, desde documentos históricos, a relatos orais e elementos culturais propagados através de séculos, promovem a aceitação de qualquer espécie de documento, exigindo nova crítica e novo método de trabalho.

Em V.F.D.B., percebemos relativa diferenciação na tradição do romance histórico, quanto ao estatuto do narrador e nas funções das personagens. Quanto ao primeiro aspecto, notamos a existência de um narrador que acompanha a ação, comenta e critica, em onisciência, que usa o comentário, levando o leitor a incorporar-se no texto, numa dialética ativa entre passado, presente e futuro, na qual ele é guia e consciência. As personagens são alvo da análise objetiva, até à exposição do estatuto fictício e de inverosimilhança, numa mistura de realista e ficcional, e apresentadas ao leitor, revelando a metaficção histórica. Depois da Nova História, não só a veracidade dos referentes históricos tem sido contestada, como também se tem buscado deslocar o olhar que conta a história do alto, do ponto de vista de quem exerce o poder, para a ótica do subalterno, do subjugado.

No terreno da literatura, Dona Beja foi construída como o modelo da mulher que a cultura cristã condena: a transgressora da ordem moral que seduzia os homens. Ao preencher as lacunas da história oficial com a ficção e a estética, A.V. cria uma leitura alternativa do passado, dentre tantas que poderiam ser apresentadas como verdadeiras. Sempre que se instaura um fato histórico, que será posteriormente subvertido, o narrador empresta ao texto um tom altamente irônico, ainda que fundamentado nos vestígios textuais do passado histórico. Linda Hutcheon, afirma que só conhecemos o passado através de seus textos e que a veracidade desses textos pode ser contestada à medida que se constata ser o passado textual narrado pela ótica das classes dominantes (1991, p. 141).

Este é, portanto, o esboço de uma tentativa de abordagem do texto do romance histórico-biográfico V.F.D.B, a partir das relações que a obra estabelece com suas fontes históricas e também com a memória.

O primeiro capítulo apresenta as teorias acerca do que vem a ser romance histórico-biográfico e à categorização do romance histórico-biográfico *A vida em flor de Dona Beja*, de Agripa Vasconcelos, dentro desse híbrido. Para tanto, dividiremos esse capítulo em três seções, a primeira intitulada “O romance histórico”, a segunda “O romance biográfico”, e a terceira “*A vida em flor de Dona Beja*: história ou romance histórico?”.

O segundo capítulo estará voltado para a análise dos elementos técnico-formais, usados por Agripa Vasconcelos, a fim de dar o tratamento estético ao relato histórico do povoamento de Minas Gerais, assim como ao relato biográfico de Dona Beja. A divisão será feita objetivando evidenciar quais foram os recursos empregados pelo autor na construção desse romance histórico-biográfico. Assim, dividiremos esse capítulo em quatro seções, a primeira “O narrador intruso”, a segunda “Memória coletiva”, a terceira “O tratamento do tempo”, e a quarta em “Os recursos técnico-expressivos do romance histórico-biográfico”.

O terceiro capítulo concentra-se na análise do romance *A vida em flor de Dona Beja*, sob a perspectiva da Nova História, corrente historiográfica que aceita os relatos orais, a memória e a mitogênese como documentos históricos tão relevantes quanto os oriundos de fontes historiográficas oficiais. A divisão obedecerá a nosso intuito de dar um tratamento linear ao enfoque desejado. Desse modo, a primeira seção, “A construção do mito”, irá propor um relato sucinto acerca de como se deu a construção do mito de Dona Beja, pautada nos relatos colhidos pelo memorialista Sebastião Afonsêca e Silva, a segunda seção, “Referências clássicas do mito”, fará uma análise das imagens iconográficas construídas a partir dos relatos sobre Dona Beja, e a terceira seção, “O romance histórico na visão da Nova História”, terá como objetivo verificar como se dá o diálogo entre Literatura e História, depois das novas

concepções de história, trazidas pela Escola dos Annales, e que encontra no romance histórico um importante ponto de convergência.

Beja virou uma lenda, com traços da Marquesa de Santos – sua contemporânea –, de Lucrecia Bórgia, de Maria Antonieta e de muitas outras mulheres que marcaram a fogo, coragem e liberdade o tempo em que viveram. O romance V.F.D.B., de A.V., explora todos esses aspectos e usa ingredientes como descrições das belezas naturais da cidade de Araxá, cenas de sedução, mortes violentas e banhos de cachoeira – onde Beja costumava tomar banho nua e proceder ao seu ritual de beleza tão divulgado pela oralidade –, além de relatos pitorescos dos costumes do povo mineiro do século XIX.

2 A VIDA EM FLOR DE DONA BEJA: ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO

2.1 O ROMANCE HISTÓRICO

A leitura de um romance histórico, à primeira vista, dá ao leitor uma pseudogarantia de que está diante de uma obra que é o espelho da verdade dos fatos. No entanto, existem alguns pormenores que permeiam a escritura de um romance histórico que não podem ser desconsiderados por quem pretende tomá-lo como ponto referencial da verdade.

Segismundo Spina lembra que, já na Antigüidade, Aristóteles afirmava ser a literatura a produtora de um passado possível e não real, pois o poeta, diferentemente do historiador, não representa fatos ou situações particulares, somente cria um mundo coerente. E, dentro desse mundo, os acontecimentos são representados na sua universalidade, segundo a lei da probabilidade ou da necessidade (1995, p. 106).

A história pode ser secundarizada pela análise psicológica, pela força das personagens, pela crítica de costumes etc. Porém, a narrativa precisa ser bem estruturada, as personagens devem ter vida, o leitor deve ser envolvido, seduzido. Essa deve ser a primeira preocupação de quem escreve. Um romance histórico não foge a esta regra, mas o autor deve conscientizar-se de que, antes de ser histórico, deve ser romance, obedecendo às leis próprias da escrita dessa tipologia textual. No caso específico do relato biográfico, também objeto de nosso estudo, Giovanni Levi afirma que se torna fundamental o conhecimento acerca do ponto de vista do observador, uma vez que dele deverão advir todas as informações pertinentes à vida do biografado, implicando em uma relação entre a descrição tradicional, linear, e a ilusão de uma identidade específica, livre de contradições (2000, p. 175).

O mesmo pensamento acerca da distinção entre ficção e História nos é apresentada por Heloísa Helena de Campos Borges (1995), quando afirma que:

fazer ver, fazer compreender, fazer sentir são objetivos comuns do historiador e do ficcionista, só que o historiador usufrui os fatos já acontecidos e documentados, fatos consumados, enquanto o ficcionista conta com a imaginação que, muitas vezes refreada pela necessidade de verossimilhança, ainda lhe confere liberdade de recriação. (BORGES, 1995, p. 52)

Nesse aspecto, consideramos ser o ofício do ficcionista, em certa medida, mais completo e interessante do que o do historiador, posto que, além de trabalhar com o mesmo artefato deste, ainda está livre para soltar sua imaginação dentro da narrativa.

A partir dessas considerações, fica implícita, para uma proposta de estudo de uma obra biográfica, a necessidade de uma discussão acerca da polêmica relação entre literatura e história. Nesse aspecto, o romance histórico torna-se excelente espaço para tal explanação, uma vez que esse tipo de romance vislumbra ao leitor as leituras da história, de fatos que podem ser comprovados, com o amparo da plausibilidade. É o que esclarece Eneida Menna Barreto (1999), ao comentar que o texto realista:

emerge, então, do material comum de que história e romance se ocupam. Da realidade da história faz parte a própria realização do romance, ou seja, os vestígios textualizados servem para a realização e a irrealização da história, sendo os silêncios da história preenchidos sob a ótica da arte. (BARRETO, 1999, p. 151)

Em nossa opinião, são esses “silêncios” ditos por Barreto que dão ao relato histórico, dentro do romance, um caráter quase mágico de transportar o leitor para um mundo perfeito e organizado.

Maria Teresa de Freitas (1986, p. 1-2) informa que as fronteiras que separam História e Romance “são tênues”, e, mais adiante, que, “no século XIX, novas formas do romance histórico vão se voltar para a leitura da história”. Essa capacidade de se metamorfosear constantemente, para Mikhail Bakhtin (1997, p. 106), é característica especial do romance, uma vez que “um gênero é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero”.

Os gêneros são dinâmicos, incorporando traços do contexto em que são efetivados, sendo que, ao mesmo tempo em que oferecem modelos que normatizam, revitalizam-se de acordo com o tempo e o espaço específicos de sua produção e recepção. Portanto, estariam entrecortados pela dinâmica da ação do tempo e dos meios em que foram e são processados.

O século XX vislumbra um novo tipo de romance, aquele que lê a história com maior liberdade que o Romantismo, e encurta ao máximo as distâncias entre a verdade e a verossimilhança: o romance histórico. Ao utilizar-se da verossimilhança ficcional com o objetivo de ler criticamente a história, essa vertente romanescas atinge uma verdade que os historiadores nem sempre conseguiram construir de maneira definitiva. Essa capacidade de

aceitar elementos da história, para Barreto, converte-se numa forma totalmente estética de se “ler” o fato histórico, pois

nesse movimento, a história incorpora elementos do romance e o romance adquire dimensões da história. Carregada pelo mecanismo da arte, a história é projetada para um território em que sua realidade confronta-se com outras possibilidades, onde aquilo que foi será acareado ao que poderia ser. (BARRETO, 1999, p. 151)

Essa relação simbiótica possibilita uma leitura idealizada do fato histórico, ao fazer sobressair o possível do real.

Porém, antes de empreendermos uma análise conceitual mais apurada do que vem a se constituir um romance histórico, iniciemos por caracterizar suas origens, ou seja, o campo do gênero romance.

A esse respeito, chamamos Iam Watt para um breve diálogo teórico sobre as origens do romance. Considerado como uma forma literária flexível, o romance caracterizou-se por refletir o aspecto inovador da sociedade do século XVIII. O individualismo, na busca da verdade humana, dentro de uma concepção moderna, começou por quebrar padrões pré-estabelecidos, tradicionais. Esse comportamento social, como não poderia deixar de ser, também se refletiu na literatura. O romance foi o precursor de tais desafios; seu critério básico era a fidelidade à experiência individual. Nesse ponto, relembremos as formas literárias anteriores ao romance: as epopéias clássica e medieval. Em tais formas literárias, os enredos eram tirados de um fato histórico ou mitológico, que se torna idealizado. Nesses contextos, o particular é retirado e transformado em universal, o herói está acima da medida do homem comum, o tempo não tem um tratamento cronológico, não há um aprofundamento psicológico das personagens devido à sua forma narrativa ser em versos, cantados ou recitados. As personagens são definidas por um traço único (força, bravura etc.), não há a preocupação com a localização exata do espaço geográfico, quase não há diferenças de cenários de uma ação para a outra. Além disso, o gênero épico era aristocrático, exigindo compreensão profunda por parte do leitor. Portanto, atingia apenas a elite (1996, p. 11-16).

No começo do século XVIII, a leitura era familiar. Em reuniões, um bom leitor lia um trecho em voz alta para todos. Depois veio a leitura silenciosa (solitária e recolhida) em virtude de as pessoas começarem a se alfabetizar. Surge um novo público leitor: alfabetizado, porém sem pertencer à elite e com um gosto literário simples e descomplicado. O poema, por ser uma leitura que exigia uma compreensão maior, não condiz com a realidade desse novo leitor. Há a preferência pelo texto em prosa. Surge o romance que, por atender às necessidades desse tipo de leitor, era considerado um gênero menor. Por ser em prosa, os

textos facilitavam a leitura e também a produção, pois a demanda era enorme. Os autores eram obrigados a escrever rapidamente os textos, o que às vezes resultava em certas incoerências nas narrativas.

Devido ao seu caráter original e inovador, o romance sofreu duras críticas por não possuir nenhuma convenção formal e recusar enredos tradicionais. Autores como Defoe foram os primeiros a primarem pela originalidade, a não usarem o mitológico em seus enredos e a darem papel de destaque às personagens, particularizando-as, cuidando da caracterização e ambientação destas dentro do enredo. Críticos do romance consideravam como “realismo” essa forma singular de abordagem literária. Essa visão particularizante que o romance incorpora em sua estrutura, no que se refere à personagem, é o que se denomina de “realismo formal” (WATT, 1996, p. 16).

A forma romance caracteriza-se pelo realismo de sua narrativa, a sua proximidade com a vida real. Possui elementos básicos: a personagem, o tempo e o espaço. Tem na personagem, à primeira vista, seu elemento mais importante. No entanto, vale lembrar que esta só terá significado completo dentro de um contexto coeso com sua realidade. Mesmo parecendo um retrato fiel da realidade, o romance não pode deixar de obedecer a uma premissa importante: a veracidade da personagem deve estar coerente com o enredo. A narrativa deve ser mais coerente que a vida real. É possível se conhecer uma personagem em profundidade, ao passo que, com uma pessoa real, isso é completamente impossível. Tal fato é possível num romance devido à simplificação dos traços da personagem dados pelo autor. Este escolhe o que será revelado sobre a personagem. Portanto, mesmo baseada na realidade, a verdade da personagem depende da combinação dos elementos estruturais do romance: tempo, espaço, idéias, outras personagens etc.

A fim de estabelecer uma distinção entre a personagem de ficção e a pessoa real, assim os compara E. M. Forster (1949, p. 66-67), “o *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente”. Assim, podemos entender que o *Homo fictus* vive segundo os padrões das personagens reais, mas com maior intensidade certas relações humanas. Conforme Watt (1956, p. 63), “enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem”.

Característica primordial do realismo na narrativa, a garantia da verossimilhança exige certos cuidados na construção do enredo, tais como: as caracterizações da personagem, do tempo e do espaço (ambientação da personagem). A seguir, explicaremos como o realismo formal trata cada uma delas.

Por particularizar a personagem, privilégio que esta não tinha nas produções literárias até então, nas quais prevaleciam os aspectos universais, segundo Watt (1956, p. 54), “não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance”, pois a marca do romancista é a apresentação da personagem como um indivíduo único, com nome e sobrenome, filiação, local e data de nascimento, como ocorre com indivíduos comuns. Assim, ela deixa de ser ideal, mítica, para ser real, palpável, com características particulares. Ao autor, não interessa mostrá-la como boa ou má, mas apenas comum. Tal caracterização é retirada dos mesmos valores humanos (positivos ou negativos). Há um tratamento mais complexo da personagem. Esta não é definida mais com um traço único, como no épico (Ulisses/força; Rolando/bravura, etc.), mas sim com vários traços de sua personalidade. Isso devido à flexibilidade da forma romance.

Em geral, no romance, as personagens são “criaturas de papel”, mas com características reais, convincentes. O autor, imbuído do desejo de convencer o leitor da veracidade da personagem, torna-a viva à medida que lhe confere dados biográficos possíveis de serem verificados, logo, verossímeis.

Em relação ao tempo, a individualização da personagem só será convincente se esta estiver inserida em um contexto com tempo e espaço particularizados. Diferentemente das formas literárias anteriores, que tinham um tratamento atemporal, o romance distingue-se por mudar a abstração e falta de dados exatos por localizações temporais, obedecendo ao contexto histórico e social da época retratado no enredo. Interessam ao autor as mudanças que ocorrem com a personagem no decorrer do tempo narrado (física e psicologicamente); seu amadurecimento como pessoa, suas reflexões pessoais, seu cotidiano. O dia-a-dia passou a ser valorizado pelos autores. Também a experiência passada da personagem tem significação para explicar suas ações presentes. No romance bem escrito, cada detalhe é de fundamental importância para a garantia da verossimilhança. Sendo assim, a ambientação da personagem completa e complementa o enredo, conferindo à narrativa coerência e concordância com o tipo de personagem descrita (WATT, 1996, p. 22-24).

A definição do local determina o tipo de personagem que o habita. No romance, a caracterização do espaço deve fazer relação com a personagem para que o enredo fique bem estruturado, para que não haja falhas e pontos obscuros, e o leitor não duvide de sua veracidade. O romancista preocupa-se em colocar o homem em seu espaço físico correspondente. O cenário modifica e é modificado pelo homem, e este, ao ser inserido num contexto geográfico, tem suas ações determinadas pelo mesmo. Aqui podemos novamente ver como o romance se diferencia e inova em relação às formas literárias anteriores. No épico, há

uma abstração quanto à exata localização geográfica dos enredos. O autor não se preocupava em dar precisão quanto à localização do espaço em virtude de dar valor aos universais e não a esse detalhamento (WATT, 1996, p. 26-27).

Como pudemos perceber no exposto acima, o realismo torna a narrativa verossímil e palpável. A caracterização cuidadosa da personagem, do tempo e do espaço, além da exata correlação entre a linguagem e o fato narrado, garantem o caráter do realismo formal no romance.

Segundo Adam Abraham Mendilow,

o romance nascera muito tarde para ser sujeito aos dogmas paralisantes dos prematuros fatores-de-leis. O drama permaneceu em constante perigo de petrificação; observações feitas de passagem por Aristóteles a respeito da prática de um ou dois autores haviam sido levadas a princípios limitados e irrevogáveis, destinados a algemas roda a liberdade (1972, p. 16).

Por isso, a princípio, o romance não foi considerado, pelos críticos, digno de maior atenção, não sendo levado muito a sério. Aquela forma de ficção, basicamente voltada para o ser humano comum, simples mortal, e seus conflitos habituais, não merecia análises mais aprofundadas. Ao longo de sua trajetória, contudo, o romance foi sofrendo transformações, de acordo com as mudanças ocorridas nos diversos núcleos sociais que retratava. Paralelamente, sua importância como obra literária também foi sendo cada vez mais reconhecida. Por retratar em seu mundo ficcional, os reflexos da evolução do próprio homem, o romance moderno reflete a questão do tempo como uma de suas grandes preocupações:

A preocupação pelo tempo revela-se em toda a arte, nos andamentos inquietos, ágeis e sincopados do jazz, e na libertação do acento da estrutura do compasso na música moderna. Está presente na busca dos poetas por ritmos mais livres em distinção aos padrões comparativamente fechados dos metros e estrofes tradicionais. Há artistas que tentaram veicular as impressões do tempo passando na pintura, isto é, do processo de movimento, não apenas do movimento aprisionado. Mas, em sua maior parte, deve sentir-se este interesse no romance [...]. (MENDILOW, 1972, p.13).

Isso implica em afirmar que uma maior liberdade deve ser dada à questão do tempo no romance moderno, expressa objetivamente e também através de técnicas inovadoras, permitindo que o leitor acompanhe seu deslocamento dentro da trama romanesca. A utilização destas técnicas exige habilidade extrema por parte do autor, a fim de que se possa produzir os efeitos desejados sem prejudicar a compreensão da história narrada.

Essa nova colocação do tempo no romance favoreceu a idéia de verossimilhança. É sabido que o transcorrer do tempo, na experiência humana, guarda peculiaridades que não se restringem a conceitos teóricos, escapando a toda tentativa de organizá-lo dentro de uma

seqüência lógica, e a literatura de fim do século tende a reproduzir a expansão do pensamento humano também nesse particular.

Na Antigüidade, assim como na Idade Média, o conceito de eternidade era favorecido pelos preceitos políticos e religiosos. A filosofia e a religião tanto pregavam valores eternos e atemporais quanto permaneciam inalteradas. As estruturas sociais que, por longo período, continuavam a produzir a mesma ordem hierárquica, levava o homem a projetar seus valores mais profundos fora do mundo corpóreo. A nova dinâmica do ficcional foi, no século XIX, a referência recorrente da busca de um paradigma de objetividade e distanciamento entre autor e obra, exigência da própria ciência da época. Ao descobrir, descrever e explicar o que ocorreu no passado, orientado por uma tese que supõe a história como ciência e arte – que vê na representação e construção dos fatos a interferência indiscutível de um narrador e a escrita histórica como algo vinculado ao trabalho de criação e de expressão poética e estética –, autentica-se uma nova maneira de ler a História.

A liberdade que o romance histórico possui de transitar pela temporalidade garante a ele, sem deixar de ser histórico, o alcance do presente enraizado no passado explorado. Não sendo mais uma simples evocação romântica da história, acaba por se transformar em uma análise do próprio processo histórico. Nesse campo, os planos histórico e ficcional se amalgamam, evitando o uso da história como mero pano de fundo ou trazer a mesma ao primeiro plano. Essa postura do romancista possibilita a convivência desses dois discursos, sem que seja preciso a negação de um deles em favorecimento do outro.

Ao trabalhar com o artefato histórico, a literatura torna-se, além de um fenômeno estético, uma manifestação cultural, possibilitando o registro do movimento que o homem realiza em sua historicidade. A história da discussão sobre a aproximação entre literatura e história remonta ao início da teorização da arte ocidental, o que torna necessário retroceder às idéias dos Antigos e suas configurações na teoria literária e na historiografia.

Aristóteles apontou para os obstáculos existentes entre história e poesia. Para ele, a poesia seria mais filosofia, elevação e universalidade, ao falar de verdades possíveis ou desejáveis. Já a história trataria de verdades particulares, acontecidas, não universais. Assim,

são em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcebiades fez ou o que fizeram a ele (ARISTÓTELES, 1997, p. 28).

Assim, os binômios Arte/História, ficção/verdade estariam fadados a uma separação conceitual. Entretanto, com supremacia do racionalismo nos tempos modernos, a oposição entre esses dois campos resultou na inversão dos termos apresentados por Aristóteles. Poesia, arte e ficção seriam desqualificadas como modos do conhecimento da realidade, passando a habitar o terreno da fantasia. Do lado oposto, habitariam as ciências, com suas leis e seus postulados de objetividade e racionalidade.

Acentuou-se a separação entre ficção e verdade, base da antítese entre arte e ciência. As noções de história, desde o século XIX, que visavam à cientificidade e às manifestações do realismo e do naturalismo na literatura do mesmo período, foram impregnadas com essa divergência. De acordo com Luiz Costa Lima (1990), “um verdadeiro veto ao ficcional, um controle do imaginário, originário do racionalismo, pôde ser assistido desde meados do século XVIII, atravessando os mais variados discursos, até mesmo os artísticos”.

Ainda segundo esse autor, a teoria literária, constituída a partir do século XX, mesmo abandonando os ideais românticos quando assume aspecto científico, também busca individualizar as particularidades do fazer literário e estético, frente às ciências e outras linguagens e discursos, como o histórico. Assim, a concepção aristotélica foi, outra vez, retomada, a fim de marcar posições: à literatura caberia exprimir o verossímil, enquanto a história teria por ocupação o verdadeiro. Com tais especificações, estava assegurada, até algumas décadas do século XX, a noção de que literatura e história pertenciam a campos distintos. No entanto, ao propor essa separação, ignorou-se que tanto as produções ficcionais quanto as históricas da época eram formas narrativas. Essa constatação revelou a fragilidade da realidade histórica enquanto produto da subjetividade, e, portanto, passível de erros. Vale lembrar ainda que existe marca de subjetividade na interpretação dos fatos dados pelo historiador, com a seleção e organização do que será realçado dentro de uma narrativa histórica.

Assim, é correto inferir que, a partir do significado da narrativa, e assumindo que um mundo exibido por uma obra ficcional é sempre um mundo temporal, o tempo torna-se tempo humano quando passa a estar articulado de modo narrativo. Assim, historiografia e narrativa de ficção seriam formas de conhecimento do mundo, em sua temporalidade. Nesse sentido, uma proposta de estudo que se revela interessante é a que possibilita a reflexão sobre a obra literária dentro da perspectiva da história social, em especial no caso do gênero romance.

Conforme o *Dicionário de Narratologia* (1994, p. 356-363), o termo romance designa um gênero narrativo que tem por base o registro ficcional dos conflitos, tensões e o devir do homem inscrito na História e na sociedade. Por ser um gênero aberto, o romance possui a capacidade de conceber em seu interior certas categorias da narrativa, numa verdadeira ação metamórfica. Assim, podemos falar em tipologias narrativas, a fim de sistematizar tais modalidades. Neste sentido, definem-se os subgêneros que o romance revela, tanto ao nível da forma do conteúdo como ao nível da expressão. Dentre tais subgêneros, interessa-nos, especificamente, o romance histórico.

Segundo, ainda, o *Dicionário de Narratologia* (p. 369-371),

uma definição de índole narratológica do conceito de romance histórico deve partir da ponderação das relações existentes entre o romance como gênero e a História como fenômeno capaz de ser textualmente representado. Importa, pois, desde já sublinhar a condição primordialmente histórica do romance, desde as origens da sua consolidação sociocultural, a partir do século XVIII. Por outro lado, convém recordar também que, de um ponto de vista funcional e já semionarrativo o romance histórico deve alguma coisa da sua especificidade a um outro fato: à propensão muitas vezes narrativa (ou até, de acordo com alguns autores necessariamente narrativa) dos textos historiográficos, susceptíveis de serem conexionados com o romance e, naturalmente, sobretudo com o romance histórico, em função da matriz temporal que rege a narratividade própria de uns e outros.

Acerca da representatividade do romance histórico, Temístocles Linhares informa que, no século XIX, a literatura viu-se invadida por casos de romances híbridos. Para ele, o romance histórico, um representante desse gênero híbrido, que muitas vezes apenas deturpava plasticamente os tempos desaparecidos, por meio de interpretações inadequadas desses tempos e pleiteando às personagens famosas idéias e sentimentos que em nada condiziam com as figuras reais. O romance pode ser histórico, mas não no sentido absoluto do termo, ainda que o seja em certa medida, sem que, para isso, o romancista se afaste da expressão de vida que deve ser o romance (1976, p. 26-27). Assim, o termo romance histórico era usado, assim, remetendo à idéia de invenção e história, ao mesmo tempo.

Ao se referir ao romance histórico, especificamente, Bakhtin (1993, p. 124) destaca que, assim como os outros tipos de gêneros que são introduzidos no romance, ele, além de conservar sua autonomia e características estilísticas, também chega a determinar “a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco. São eles: a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas e alguns outros gêneros”.

Como se percebe, trata-se de subgêneros que colocam o relato da vida humana em primeiro plano. Nesse particular, a biografia é a tipologia que melhor consegue dar conta da tarefa de, através do relato dos dilemas individuais, analisar, por analogia, os conflitos

existenciais inerentes a todo e qualquer ser humano. No entanto, mesmo estando pautada na pesquisa de dados extraídos de várias fontes documentais, o leitor de um texto biográfico deve atentar para o fato de que existe uma voz narrativa intermediando tal escrita, e, com ela, uma concepção subjetiva de mundo e de homem.

2.2 A BIOGRAFIA E O ROMANCE BIOGRÁFICO

Todas as biografias têm, por essência, o homem como referencial único, existindo e sobrevivendo em função dos seres humanos a que se referem. Aí reside seu poder de encantar o leitor de qualquer época, por ser a escrita de uma vida humana. Dois aspectos que devem ser ressaltados na justificativa do interesse do público leitor por uma obra de gênero biográfico são em primeiro lugar, a biografia não se trata de um gênero menor, uma vez que ela é tão antiga quanto os primeiros registros históricos, e rapidamente conquistou seu espaço. Grécia e Roma Antigas, berço da civilização, cultivaram o gênero biográfico, e elevaram-no à condição de uma arte superior. Em segundo lugar, porque é um dos gêneros mais populares noutros países, e portanto um dos mais atraentes comercialmente.

Algumas variantes da composição biográfica seriam: o enredo, que se baseia em momentos típicos e fundamentais de qualquer vida humana (nascimento, infância, anos de estudo, casamento, organização de um destino humano, os trabalhos e as obras, a morte etc.); a concentração da atenção na evolução da vida do herói.; o tempo biográfico aparece como um realismo absoluto em que todos os elementos se relacionam com o processo geral da vida; e, por último, o mundo não ser visto como o pano de fundo para as peripécias do herói.

O gênero biográfico oferece certas vantagens em relação aos romances e aos ensaios. Os primeiros exigem do leitor a capacidade para imaginar realidades por vezes estranhas, para seguir os labirintos tortuosos dos recursos literários e para compreender o que se quer dizer, mas que não está dito. Já os segundos exigem do leitor a capacidade para seguir um argumento, compreender uma teoria por vezes sutil, sentir a força de um problema por vezes demasiado abstrato para parecer importante.

A biografia não exige nada disto. Numa boa biografia, o leitor consegue, além de acompanhar a vida de alguém, aprender história, filosofia e ciência, sem que se aperceba disto. Ao acompanhar atentamente a trajetória de vidas humanas reais, com dramas e alegrias,

sucessos e insucessos, o leitor compreende melhor o que vale uma vida humana, pois, por vezes, vê sua própria história de vida ali retratada.

Conforme observou Antônio Cândido (1969, p. 6), a personagem de ficção é mais lógica, embora não mais simples do que o ser vivo. Seus canais de autenticação são a memória, a observação e a imaginação em graus variados. Um fato, um ato ou um pensamento em um romance pode nos parecer inverossímil, no sentido de que na vida real, o mesmo seria impossível. Entretanto, na vida tudo é praticamente possível. Já no romance, a lógica estrutural se impõe de forma mais limitada, resultando daí que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida real.

Pode-se criar uma imagem metafórica da escrita biográfica como uma série de camadas sobrepostas. Na primeira camada estaria a história de vida do sujeito real, sua trajetória, seu destino; na segunda, o modo como essa trajetória é apresentada pelo biógrafo; na terceira, a visão de mundo da época em que o biografado viveu; e na quarta camada, que seria a mais profunda de todas, estariam dispostas as diversas facetas do personagem que o biógrafo hierarquizou conforme sua intenção, ou seja, aquelas que ele definiu bem, definiu mal ou simplesmente quis omitir.

O narrador, aquele que conta a história de um personagem real nas biografias convencionais, é denominado onisciente. Da mesma forma que o biógrafo interage socialmente com suas fontes, também o faz consigo mesmo e com seu processo de escritura. O ser biografado amalgama-se a ele, tornando-se o biógrafo seu porta-voz.

A técnica literária da reconstituição é a principal ferramenta dos biógrafos. Trata-se da arte de reconstruir cenários, situações gestuais, hábitos, maneiras, mobiliário, vestuário, decoração, estilos de vida, hábitos alimentares, o modo de se educar os mais jovens, o trato para com os subalternos e os superiores; sem esquecer, claro, observações, poses, comportamentos e outros detalhes simbólicos que a cena ou a época possam conter.

No caso da narrativa biográfica, a personagem é um ser real. O biografado existe ou existiu. O autor biógrafo não pode inventá-lo. Diferentemente da ficção, em biografia não há configurações esquemáticas para o personagem nos planos físico e psíquico. Em ficção, o indivíduo é projetado como real, mas totalmente determinado pela criação. O autor interpreta essa pessoa viva na pele do personagem de ficção. O biógrafo não faz ficção porque não pode criar personagens ou manipular destinos. Ao contrário, guia-se tanto quanto é guiado pelos fatos. Parte de um real devidamente apurado por meio de técnicas específicas, envolvendo tanto personagens que viveram, conviveram ou de alguma forma conheceram o biografado,

quanto por meio da leitura de cartas, documentos oficiais e não-oficiais, diários, memórias, autobiografias, artigos e até em biografias anteriores.

Com recursos fornecidos pelos elementos de que dispõe para descrever e definir seu personagem para o leitor, o romancista transmite a impressão de um personagem ilimitado, contraditório, infinito em sua riqueza. A compreensão do personagem de um romance é muito mais precisa do que a de um personagem existente, real.

As polêmicas geralmente giram em torno do emprego de técnicas provenientes da ficção. Alguns autores se sentem atraídos por ela e chegam a pensar que praticam Literatura da realidade pelo fato de sua prosa ser incomum ou ao menos distinta de outras, ou de que as histórias que contam são verdadeiras.

As técnicas narrativas literárias constituem o caminho para uma narrativa que aproxime História e literatura. Todo romancista-biógrafo, no exercício de sua especialidade, está praticando tais técnicas biográficas. Existem algumas com aspecto de relatórios; outras, ao contrário, preocupam-se em demasia em analisar a psicologia do biografado, em vez de mostrar os dramas de indivíduo ao leitor. Algumas, entretanto, alcançam a incrível façanha de fazer reviver na mente do leitor o ser biografado. Na verdade, são recursos narrativos literários que apontam o caminho para uma narrativa mais estética, sem que ocorra a perda de sua especificidade histórica, ou mesmo o risco de parecer que a autoconsciência do autor sobre o processo biográfico esteja influenciando o resultado da obra.

Os romancistas-biógrafos lançam mão de determinadas técnicas: as diversas modalidades narrativas de ficção, as metodologias de escavação do passado, como a história oral; da sociologia; da antropologia, que seria a relação entre os pontos de vista do biógrafo e de suas fontes.

No romance, um dos elementos que suscitam uma constante reflexão é a presença de uma voz autoral que se infiltra em meio à narrativa. Embora saibamos que a existência de um autor dentro do texto se deva à presença do leitor, ainda assim, temos a curiosidade em saber que voz é essa que fala no texto biográfico.

Sabemos que a presença do autor no romance é denotada por suas escolhas lexicais, enredo, personagens e digressões. O autor, assim como a personagem, também representa certo papel. Segundo Lima (1990, p. 123), o autor só se constitui como "*persona*" quando cria máscaras simbólicas do indivíduo. O papel do autor é recriar o mundo ficcional como possibilidade discursiva. Numa relação hierarquizada, teríamos aquele que cria e aquele que é criado, mas quando esses dois elementos estão inseridos num texto, ambos se constituem e se definem como signos. Poderíamos dizer, então, que o autor biográfico cria

uma espécie de *persona*-autor, que se interpõe textualmente num desdobramento metalingüístico.

Faz-se interessante distinguir a memória biográfica e a memória histórica para o entendimento de como A.V. trabalhou esteticamente os relatos biográficos de Dona Beja, juntamente com a história do povoamento de Minas Gerais. Respalda-nos na concepção de Ecléa Bosi de que nenhuma memória é só do indivíduo, não se mantendo impermeável, portanto, às lembranças dos outros e à imaginação que dela pode suscitar (1994, p.48), a memória do homem transforma-se em elemento constitutivo de seu processo social, histórico, cultural, e simbólico, sobretudo porque, na memória daqueles que inspiraram A.V. durante a escrita de V.F.D.B., o aspecto social acaba por se solidificar ainda mais. Em seu processo de escrita dessa obra, o autor recorreu, assim como todos os que escreveram sobre Dona Beja, sejam historiadores, literatos ou poetas, aos relatos orais recolhidos e documentados pelo historiador Sebastião Afonsêca e Silva, junto a pessoas de mais idade, e que vivenciaram, de alguma forma, seja pela convivência ou pela tradição da oralidade, a existência dessa figura feminina. Tais relatos adquiriram, dentro dessa concepção de memória social, o papel de integrar passado e presente.

A personagem, em textos escritos, é criada na mente do leitor como imagem literária. No caso específico de V.F.D.B., sabemos de Dona Beja através de suas ações e das descrições do ambiente em que vive. Dona Beja “personagem” coloca-se em posição ambígua em relação ao amor, pois fica entre o amor puro e o amor erótico. Na trajetória de vida da Dona Beja “biografada”, o amor e o desejo foram os responsáveis por todas as ações e acontecimentos, e foram capazes de fazê-la subverter as convenções sociais. Sua ascensão social é o que a faz a Beja “mito” de Minas Gerais. A história, mesmo a oficial, não pode negar o poder de sedução da bela mineira, que permanece como lenda até a contemporaneidade. De uma simples provinciana, chega à condição de senhora refinada, de gostos e modos apurados, semelhantes aos das mulheres da nobreza de Portugal.

O romance histórico-biográfico, V.F.D.B., também aborda algumas questões sociais, ao fazer um levantamento da situação político-econômica do Brasil Colônia. Situação de subserviência entre dominados e dominantes, de denúncia acerca do preconceito racial, e também ao pôr em evidência o problema da condição de submissão da mulher, considerada como mero objeto de desejo no imaginário masculino.

Desse modo, é possível afirmar que o mito se tenha formado no imaginário do povo por meio da tradição oral; versões desencontradas e controversas a respeito da figura de

Dona Beja serviriam de base às imagens literárias. Veículo de expressão e penetração, a literatura, hoje, é fundamental para a existência e sobrevivência de seu mito.

Mircea Eliade (1998, p. 345) diz que é o romance que lhe dá verossimilhança e, com ela, uma dimensão aparentemente histórica. O surgimento do romance veio ocupar, na sociedade, o papel que a oralidade desempenhava antigamente na transmissão dos mitos e dos contos. Se para o mitólogo a literatura confere verossimilhança ao mito, Cândido (1969, p. 6) afirma que por isso se processa a transformação do real em ilusório, através de uma estilização formal. A criação literária corresponderia a certas necessidades de representação do mundo, e, seria, como toda obra de arte, a elaboração estética de um problema fundamental: o do ajuste ao meio físico para a sobrevivência. Para Roland Barthes, tudo é passível de se tornar mito, desde que seja susceptível de ser julgado por um discurso (1977, p. 75-81). Dessa forma, a entrada de Dona Beja para a linguagem da palavra escrita conferiu a seu mito uma nova dimensão. Saindo da oralidade, cristalizou-se no imaginário social com maior intensidade e alcance. Dona Beja pode ser considerada uma dessas figuras que tomam conta do imaginário, em razão dos fatos inusitados que permearam sua existência. Sua forte presença insere-se no imaginário em virtude de sua personalidade marcante e das atitudes impetuosas e ousadas com que conduziu sua vida, após o rapto do qual foi vítima.

Em seu prefácio, por ela mesma, denominado de esburacado, em razão do escasso tempo dedicado à sua elaboração, Mary Apocalypse (1949, p. 9) afirma que “Minas é uma espécie de Idade Média, no tempo das lendas, neste território imenso que é o Brasil”. E é nesse contexto de mineiridade, ressaltado por traços de coloquialidade nos relatos, que vamos encontrar a imagem da sedutora Dona Beja, perpetrada pela lenda que descreve o ritual de seu banho diário nas fontes de águas radioativas de Araxá. Nessa mesma lenda, existem referências à intelectualidade de Beja, oriunda dos inúmeros colóquios travados com os jovens estudantes, vindos da Europa e dos grandes centros do Brasil, pretendentes a seus favores e atenções. Durante tais colóquios, Beja bebia do saber e do conhecimento erudito que esses homens lhe proporcionavam, enquanto ela os brindava com sua bela e agradável companhia. Naquele rincão de sertão, Beja surpreendia duplamente a todos os moradores: tanto por adotar modos de refinada educação quanto por versar sobre os mais diversos assuntos, das particularidades da cozinha mineira até os ditames da política local e nacional.

Em relação ao episódio da transferência das terras do Desemboque, pertencentes a Goiás, para Minas Gerais, Apocalypse (1949, p. 148) atesta com veemência que a figura de Beja “é para todos uma lenda romântica e uma afirmação perene de que o amor também funda cidades e modifica mapas”.

Waldir Silva Costa também enaltece a importância da figura de Beja para a história de Minas Gerais, quando traça um paralelo entre ela e a Marquesa de Santos, identificando nas vidas dessas duas mulheres aspectos de semelhança, em referência à capacidade de sedução de ambas (1987, p. 37-59).

Julgamentos à parte, todos os escritores, que se dedicaram à sua biografia, concordam em um ponto: Dona Beja foi uma mulher que desafiou, no seu tempo, uma sociedade patriarcal, sendo condenada por isso. Como poucas, combateu o machismo que imperava em seu tempo.

2.3 A VIDA EM FLOR DE DONA BEJA: HISTÓRIA OU ROMANCE HISTÓRICO?

Agripa Vasconcelos (1966, p. 7), logo no prefácio, esclarece ao leitor que as bases dos dados recolhidos são confiáveis, e que seu trabalho é o resultado de incansáveis horas de estudo sobre farto material biográfico coletado em variadas fontes. A.V. afirma que o romance *A vida em flor de Dona Beja* foi escrito sob “informações fidedignas”, e todas as inserções históricas e biográficas nele presentes provêm de relatos “ouvidos de mais de um informante, e os muitos episódios da época são rigorosamente verdadeiros”. Dentre as muitas fontes consultadas pelo autor, com certeza, a mais importante é um folheto intitulado *Anna Jacintha de São José, Dona Beja*, do historiador Sebastião de Afonsêca e Silva, que narra a vida da cortesã mineira, do nascimento até sua morte.

A obra faz parte de uma coleção formada por seis livros sobre a história do povoamento de Minas Gerais, escritos por Agripa Vasconcelos – a Coleção “Sagas do país das Gerais” –, composta pelas seguintes obras: *Fome em Canaã (Romance do ciclo dos latifúndios nas Gerais)*; *Sinhá Braba – Dona Joaquina do Pompéu (Romance do ciclo agropecuário nas Gerais)*; *A vida em flor de Dona Beja (Romance do ciclo do povoamento nas Gerais)*; *Gongo-Sôco (Romance do ciclo do ouro nas Gerais)*; *Chica que manda – Chica da Silva (Romance do ciclo dos diamantes nas Gerais)* e *Chico Rei (romance do ciclo da escravidão nas Gerais)*.

A.V. dedicou-se, nessa coleção, a traçar um panorama histórico acerca dos fatos que permearam a formação do território de Minas Gerais, tomando como ponto de partida o

levantamento biográfico de pessoas que colaboraram, de uma forma ou de outra, para a construção da história dessa região.

Essa coleção apresenta traços recorrentes em todos os livros: uma extensa e minuciosa introdução histórica para situar o leitor no tempo e no espaço do que será narrado; o uso de uma epígrafe bíblica à introdução de cada capítulo e um índice onomástico ao final, com a explanação de nomes incomuns que se usavam à época.

Nota-se, assim, que a escolha do nome de Dona Beja não teve nada a ver com uma preferência pessoal. O autor apenas utilizou a biografia de uma personalidade que exerceu influência na história de Minas Gerais, quando do episódio de reintegração, a essa região, das terras do Triângulo Mineiro, a fim de dar um colorido romanceado para a exibição dos fatos que seriam explanados.

Considerando-se que a literatura tem sido o principal veículo de perpetuação e penetração do mito, evidencia-se a relevância do trabalho do memorialista Sebastião de Afonsêca e Silva que, em 1930, dedicou-se a colher dados e relatos sobre a personagem, na tradição disseminada através da oralidade, e a introduziu de forma histórica em um jornal que publicava a história de Araxá. Esse memorialista foi o primeiro que identificou, na figura de Dona Beja, a possibilidade da construção de um diálogo entre literatura e História. A partir de então, dedicou-se ao trabalho de recolher o material histórico acerca da figura de Dona Beja, reunindo tanto elementos concretos, como documentos, escrituras e certidões, quanto relatos orais, através de depoimentos de anciãos que a conheceram, e, entre estes, um remanescente escravo que trabalhou em seus garimpos, em Diamantina do Bagagem. Sua tentativa era a de buscar a identificação dos elementos que fincaram o mito dessa mulher no imaginário coletivo.

A falta de retratos originais de Dona Beja, os escritores puderam retratá-la com certa liberdade, uma vez que a literatura, por não estar sujeita aos códigos figurativos mais ou menos rígidos das artes plásticas, pôde ilustrar com traços extrema de beleza que imortalizaram essa figura feminina no imaginário coletivo.

É cada vez mais recorrente a incorporação da literatura como fonte para a pesquisa histórica em razão da compreensão do mundo que o conhecimento literário ou artístico possibilita, tanto quanto o científico. A literatura configura-se como sendo uma das formas alternativas de conhecer e descrever o mundo, lançando mão do uso de uma linguagem imaginativa. Desse modo, o historiador não precisa angustiar-se em utilizar formas tradicionalmente consideradas não científicas como os mitos e a literatura, posto que ambas produzem significados provenientes da experiência histórica de um povo, de um grupo ou de

uma cultura, sendo, portanto, formas de representações, com seu valor próprio (WHITE, 1994, p. 98-116).

Ao se observar o campo de atuação da literatura e da história, “o problema essencial do Realismo era, pois, o de discernir em que medida a narrativa ficcional permanecia fiel à narrativa histórica. Era essa a medida dominante na avaliação literária de uma obra” (BARRETO, 1999, p. 148-149).

Ao tomar como exemplo o romance V.F.D.B., de A.V., constata-se que a narrativa não parte de uma hipótese diferente daquela que a história teceu nos confins de Minas gerais, nos tempos do Império. Visto desse ângulo genérico da história, os acontecimentos realçam a singularidade de cada episódio. É essa recriação que o fenômeno artístico realiza, por isso, pode-se considerar tal obra como um romance histórico-biográfico.

Em uma escrita primorosa, A.V. aproxima o leitor de Dona Beja, particularizando a recriação artística mediante a capacidade de extrair os fatos da moldura genérica da história. Sob a égide da arte, a história transita da erudição à emoção, sendo o romance a forma, por excelência, em que se cristaliza esse movimento. Isso porque dele se origina uma outra realidade: não aquela que moldou a história, mas o que a poderia ter moldado. Tal história, recriada pela arte, tem a capacidade de tornar o leitor solidário do que foi, insinuando, a um só tempo, a cumplicidade com o que poderia ser.

O escritor, ao tentar dar um caráter estético à história, trabalha com os dados que esta lhe oferece. No entanto, nesse processo, ele precisará de ajuda, “assim, a arte, ao se defrontar com a frieza dos dados, dos documentos e dos testemunhos deixados pelo tempo, torna o leitor partícipe de uma história que já foi escrita, mas que agora se recria sob a voz do artista” (BARRETO, 1999, p. 150).

Os problemas suscitados parecem, portanto, localizados numa distorcida visão do que seja o realismo, o que, por sua vez, decorre de uma desvirtuada ótica da relação entre história e romance histórico. E, retornando à leitura de V.F.D.B., é necessário, pois, abdicar tanto de pensar o romance como um gênero que limita o seu autor, quanto de cobrar à obra fidelidade aos registros empíricos da História.

Em V.F.D.B., o que interessa ao autor não são as incertezas do romance a respeito dos pormenores íntimos da vida da protagonista, mas mergulhar nas potencialidades históricas destacadas e recriá-las esteticamente. O texto realista emerge, então, do material comum de que História e romance se ocupam. Da realidade da História depende a própria realização do romance, ou seja, os vestígios textualizados servem de embrião para a construção literária. Da

realidade do romance faz parte a realização e a irrealização da história, sendo os silêncios da História preenchidos pelos elementos da arte.

Nesse sentido, lembrando os comentários de Linda Hutcheon (1991), que,

tanto a história como a literatura obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizados em suas formas narrativas, [...] e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. [...] a metaficção histórica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico. (HUTCHEON, 1991. p. 141)

Nesse movimento, a História incorpora elementos do romance e o romance adquire dimensões da História. Carregada pelo mecanismo da arte, a História é projetada para um território em que sua realidade confronta-se com outras possibilidades, onde aquilo que foi será acareado ao que poderia ser. Recria-se, assim, a proporção dramática da histórica que tende a ser obscurecida pela realidade empírica.

O Romantismo era a estética de uma nova sociedade que, depois de passar por modificações estruturais, como a Revolução Francesa, não acreditava mais em valores absolutos, não podia mais construir uma visão de mundo sem pensar em sua relatividade e em suas limitações históricas. Os românticos não foram os primeiros a assumir uma atitude crítica em relação aos seus antecedentes históricos, rejeitando padrões tradicionais de cultura, buscando novas maneiras de exprimir sua própria concepção de vida. Se ansiar pelo passado poderia, por um lado, refletir uma fuga, um temor diante do presente, por outro, propiciou a conscientização histórica dos românticos, uma indagação constante do significado do presente (em todos os seus aspectos), encarado a partir de então como um fluxo contínuo, oriundo de um processo histórico. O movimento romântico elege a História como tema, por entendê-la como um movimento fruto de uma época e das mudanças que nela ocorreram. Assim, os românticos têm no olhar histórico um dos seus pontos de referência. O interesse pela História ia ao encontro do novo perfil do leitor. Após a Revolução Francesa, com a disseminação do ensino laico e obrigatório, há um aumento do número de leitores e uma conseqüente mudança de interesse: o público do classicismo, afeito às discussões sobre poética, de gosto refinado, conhecedor das novidades na arte, torna-se um público burguês, sem formação literária, em busca sobretudo de uma forma de lazer. É sobretudo através do romance-folhetim que o modelo romanesco romântico toma corpo e se difunde junto ao público do século XIX, por ser um gênero literário que combinava alguns gêneros de sucesso na época de sua criação, assim como de alguns temas e tratamentos que já tinham se tornado tradicionais. Cada autor tende mais para um ou outro ingrediente, seja temático ou estrutural. Mas, em sua estrutura,

revela a estética do romantismo: a associação do trágico e do cômico, do grotesco e do sublime, do riso e das lágrimas, o engajamento histórico e a crítica social, o drama e o pitoresco. Apesar disso, no caso de um romance histórico, tanto o leitor quanto o narrador conhecem a priori o desfecho. O que mantém o interesse na narrativa é exatamente a maneira pela qual se darão os acontecimentos: a peripécia. O suspense está nas variações, não no tema, nas modalidades de revés, daí o paralelo que pode ser feito com a tragédia: sabemos que, mas não como, tudo vai se passar. O narrador onisciente tenta, assim, tirar o máximo que pode dos pequenos acontecimentos, seguindo a lógica quase fatal que dita os romances de aventura, não deixando o leitor se esquecer de que tudo o que está sendo narrado é História, portanto mais que nunca, passado².

A.V., em V.F.D.B., emprega essas características porque resolvem as dificuldades que a composição apresenta a um narrador de romance histórico, isto é, a passagem do presente do leitor para o passado narrativo. Ao apresentar-se como um narrador que passeia pelas cenas comentando o que vê, abre espaço para que sejam feitos comentários históricos, deixando sempre clara a distância temporal que existe do acontecimento narrado. Inserindo comentários que transportam o leitor de volta ao seu presente histórico, evita-se criar uma armadilha da ilusão histórica, ao deixar que o leitor perca o referencial de sua época, ele coloca o narrador como uma personagem que transita entre as duas épocas, delimitando para o leitor o passado – recriado pela ficção – e o presente – tempo histórico.

A partir do momento em que o autor apropria-se de um texto considerado documento histórico para, partindo daí, criar uma narrativa ficcional, instiga-se uma indagação bastante feita atualmente por aqueles que estudam as relações entre o discurso literário e o discurso histórico: é possível ler a história através da literatura? Até que ponto o texto literário e o texto histórico estão próximos? E, no nosso caso específico, de que forma as relações intertextuais entre história e literatura ocorrem no romance de Agripa Vasconcelos?

Em V.F.D.B., as relações da literatura com a História podem ser percebidas no texto verbal propriamente dito. Sabe-se que a narrativa ficcional não exige a pesquisa documental, atividade do historiador, mas isto não impede que o escritor procure conhecer dados relativos ao assunto sobre o qual se propõe escrever. No caso dessa obra, em muitos momentos, torna-se perceptível traços da pesquisa histórica que norteou sua escrita, entretanto, não se pode esquecer que uma narrativa literária compromete-se, antes de tudo, com a estética. Assim, sua relação com o passado a ser focalizado é menos rígida.

² BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 91 *et passim*.

O discurso ficcional permite a desestabilização do discurso histórico, e as histórias podem, então, ser narradas a partir de um outro ponto de vista. Quando, por exemplo, se quer ter o conhecimento acerca do contexto histórico nos primeiros anos de colonização do Brasil, o acesso se dá através dos escritos deixados pelos cronistas portugueses. Já em seu romance, A.V. procede ao relato desses momentos a partir de um outro prisma, acompanhando, inclusive, o pensamento de personagens, reais ou ficcionais, pontilhado de crenças, medos e questionamentos diante do mundo no qual estavam inseridos.

Por intermédio do relato da vida de uma personagem real, torna-se possível, ao leitor, pensar no que os outros indivíduos que viveram nessa mesma época possuíam de comum com ela. O romance V.F.D.B., de A.V., enquanto situação especial de comunicação, se oferece a uma leitura no horizonte da história das mentalidades, aproveitando-se de informações que lhe pode oferecer este tipo de história.

Através da narrativa da vida de Dona Beja, o leitor ingressa em formas de ação e de pensamento de uma outra época, deparando-se com aspectos tais como: a realidade da condição da mulher dentro da sociedade tacanha do Brasil Colônia; a influência da Igreja; a vida íntima das pessoas (amor e sexualidade). Quando se consultam livros sobre a história das mulheres na sociedade colonial, constata-se a existência de uma sociedade que procurava, conforme comenta Mary Del Priore, domesticar a mulher no seio da família, privando-a de qualquer poder ou saber ameaçador, e regulando seus corpos e suas almas (1997, p. 45-77).

Essa moralização se dava através de um mecanismo poderoso: o discurso normativo da Igreja. Em V.F.D.B., os ecos do discurso religioso se fazem ouvir, por diversas vezes, na voz da própria personagem protagonista, que se vê obrigada a dar ouvidos às vozes de seu avô, representante da ordem familiar patriarcal e do padre Aranha, representante Igreja, ambos revelando qual deveria ser o papel feminino esperado na sociedade da época.

O autor de um romance histórico trabalha com o texto situado na intersecção de dois domínios, o da História e o da ficção. No entanto, ele não pode perder de vista que os temas da História são de domínio público, portanto, seu leitor também já conhece o universo referencial (FREITAS, 1986, p. 9). O uso de elementos históricos autênticos, garante ao texto o valor documental da reconstituição histórica que ele apresenta. Quando o escritor, assim como o historiador, tenta encontrar as relações entre os fatos e as estruturas subjacentes de suas representações sociais, coincidindo com as encontradas em livros de História, o discurso literário terá incorporado um dos objetivos da pesquisa histórica.

Para que o discurso literário apresente uma conceitualização da História considerada válida, é necessário que a análise seja conduzida o mais objetivamente possível.

Pode-se ao menos estabelecer critérios de objetividade. Comparando-se as idéias expostas nos textos literários com aquelas encontradas em textos históricos, Freitas (1986, p. 13) assevera que “é possível se observar o grau de importância da visão analítica da História que permeiam os romances”.

As chamadas técnicas de autenticação são os recursos usados pelos romancistas, que seriam, aqui, as referências ou pontos de ligação histórico que inserem a narrativa metaficcional numa realidade extratextual reconhecível. São esses elementos históricos secundários que vão rodear, situar ou precisar os fatos histórias principais, autenticando-os duplamente, já que os colocam num contexto igualmente concreto, e têm, como objetivo, atribuir um cunho realista ao discurso histórico. Tais técnicas são: a) A Localização espacial; b) A Datação; c) A Cronologia Longa; d) Os Personagens Históricos; e) As Entidades e as Referências Históricas; f) A Utilização de Documentos; g) As Notas de Rodapé (FREITAS, p. 13). Passemos, agora, à explicitação de como A.V. faz uso de cada uma dessas técnicas no romance V.F.D.B.

Em relação à localização espacial, as narrativas devem se passar, invariavelmente, em espaços precisos e referenciais. Essas precisões têm por efeito produzir a impressão de que as narrativas colocam a ação nos lugares exatos onde ela efetivamente ocorreu, como quando A.V. explica o processo de ocupação do território mineiro, com a fundação de pequenos povoados: “Foram florescendo os primeiros arraiais, os acampamentos bandeirantes... Ibituruna, Santana do Paraopeba, Sumidouro, Baependi, Itacambira, Morrinhos, Olhos-d’Água, Montes Claros, Sabará, Conquista [...] (VASCONCELOS, 1966, p. 11)”.

A datação dos acontecimentos históricos deve pertencer a um tempo específico, sendo cronológico o código utilizado pelo historiador. Assim, num romance histórico, a menção a datas ajuda a acentuar seu valor documental. A.V. faz isso de forma excepcional, ao iniciar sua narrativa pela contextualização histórica do povoamento de Minas Gerais. Já nas páginas iniciais, ele posiciona o leitor no tempo cronológico da corrida pelo ouro e pelas pedras preciosas no território inteiro: “A atoarda do Sertão dos Goitacás alvoroçava Portugal, e repetidas ordens do Reino Armavam mateiros da Capitania de S. Vicente, criada em 1534, de acordo com o Tratado de Tordesilhas (VASCONCELOS, 1966, p. 9)”.

O uso da cronologia longa diz respeito à referenciação a acontecimentos localizados fora do tempo da narrativa, mas que possuem relação com ele do ponto de vista histórico. As alusões a fatos passados ou previsões de acontecimentos que ocorrerão objetivam inserir a narrativa num contexto histórico mais amplo. Isso foi feito por A.V., quando relata a vida da família real para o Brasil, fugindo do cerco napoleônico.

A vinda da Corte para o Brasil alterara de alto a baixo a vida nacional. Chegaram de estouro, no Rio, 15.000 reinóis, compondo a Corte do Príncipe Regente, sua família, ministros, desembargadores valdevinos e prostitutas. [...] Uma efervescência de recém-vindos, ávidos de riquezas e conquistas amorosas, caiu sem se fazer esperar sobre a sociedade tacanha do Brasil-Colônia. Criava-se o Reino. D. João trazia no séquito duas loucas: sua mãe D. Maria I, a rainha doida de quem era o Regente, e a esposa, D. Carlota Joaquina, a Espanhola sem escrúpulos, fêmea até de soldados da guarda palaciana. Com a ralé cortesã vieram mestres e aprendizes dessas devassas. Chegaram uns solarengos adulões com cabeleira empoada de juriconsultos e, entre eles como malungo do Príncipe Pedro, certo devasso de rabos de saia do Palácio de Benfica, o jovem advogado Joaquim Inácio Silveira da Mota. Culpavam pela fuga da Família Real a Napoleão, que riscara Portugal do mapa da Europa, como galanteria à Espanha, conjurada com ele contra a Inglaterra. A Corte, assustada, parecia ainda ouvir os tambores ovantes de Junot, chegando a Lisboa à frente do Exército Francês. O Brasil, que se dava ao luxo de rebeliões regionais e algumas quarteladas frustras, intentava até guerra de conquista, mandando invadir a Guiana Francesa que capitulou em 1809 sob o impacto do Cel. Manoel Marques (VASCONCELOS, 1966, p. 71)

A inserção de personagens históricos, que são figuras reais, com existência comprovada, vivendo ao lado dos personagens principais de um romance histórico. Esses personagens são categorizados e inseridos na obra conforme a tipologia em que se enquadram, há os que, apesar da pequena participação direta nas narrativas, agem sobre a História; e existem outros que, embora ligados aos acontecimentos narrados, são apenas citados; e ainda podem ser identificados os que pertencem à cronologia longa e funcionam como pontos de referência histórica (FREITAS, p. 16-17). Feita a seleção dos personagens históricos que serão inseridos, tanto o próprio narrador pode comunicar a ação desses personagens, como os demais personagens no interior dos diálogos. Além disso, o autor também fica livre para escolher o que receberá maiores detalhes, tanto da vida pessoal quanto do destino individual desses personagens. Entretanto, nesse processo, marcas de traços morais ou psicológicos não são aludidos. Suas descrições físicas, se existem, são superficiais, obedecendo fielmente às imagens recorrentes de fotografia ou pinturas. Nesse particular, A.V. distribui por todo o romance descrições carregadas de subjetividade, que fazem com que o leitor seja transportado para o cenário narrado, vendo o sentindo, através dos olhos do narrador, cores, cheiros, sabores e sensações.

Às 8 horas bateram palmas.

O salão estava iluminado pelas oito arandelas, além da lâmpada central de acetileno, velada pelo abajur verde-musgo.

Apresentando o parlamentar, Bêja estendeu-lhe com graça reverente a mão perfumada.

O Deputado era carrancudo só falando por palavras medidas.

[...]

– D. Bêja, diga-me uma coisa: que pensa da maioria de Dom Pedro II?

– Acho que a razão estava com o grande tribuno do povo, Bernardo Pereira de Vasconcelos; a declaração da maior idade salvou o país da anarquia. Bernardo é patricio nosso...

- E qual dos liberais mineiros lhe parece maior?
- Todos são ilustres pois comungam a mesma idéia. O maior é, sem dúvida, Teófilo Otoni.
- O Deputado pulou da poltrona apertando a mão de Bêja demoradamente. Ele era Teófilo Otoni... (VASCONCELOS, 1966, p. 359).

Também existem as alusões a entidades, instituições ou grupo políticos e às referências históricas, assim como ocorre com a inserção de personagens históricos. No romance, A.V. é econômico ao lançar mão desse recurso, no mais, apenas algumas alusões são feitas pelo autor. Uma das passagens em que há explícita referência, é quando o narrador cita a divisão partidária que ocorria no Brasil, pela Independência.

Em S. Sebastião do Rio de Janeiro as coisas não pareciam boas. Três partidos políticos se digladiavam, procurando o domínio. O Republicano, o Monarquista e o Português. O Republicano queria a expulsão do Príncipe Regente; o Monarquista se batia pelo governo de Dom Pedro – constitucional e autônomo. O Português se esforçava para que o Brasil continuasse sob o domínio de Portugal. O país se agitava na mais desenfreada anarquia, salientando o verbo ardente dos republicanos, na dianteira dos quais se viam Joaquim Gonçalves Ledo, Januário da Cunha Barbosa, Frei Francisco de Sampaio e José Clemente Pereira, que ansiavam pela Independência do Brasil (VASCONCELOS, 1966, p. 252-253).

Outra forma de autenticação é a utilização de documentos oficiais. Nesse caso, deve haver uma escolha cuidadosa da documentação para escrever o romance, e garantir ao leitor que o escritor utilizou-se de fontes primárias, a fim de colher informações exatas na confecção da obra. Tais documentos tornam-se, assim, elementos internos à sua estrutura discursiva. Ao introduzir no texto literário, elementos diretamente extraídos da realidade, a intenção de objetividade do autor fica explícita, autenticando sua palavra. Nas poucas vezes em que A.V. faz isso na obra, destaca o trecho com aspas, a fim de evidenciar ao leitor que a fidelidade à transcrição do documento oficial foi mantida. Como em:

“Pela ordem cuja cópia remeto inclusa foi V. Mag. Servido declarar a meu antecessor Dom Brás Bar. da Silva. que a Aldea de que tinha dado conta mandar estabelecer para dar Remédio aos incultos negros fugidos que andavão juntos em Mocambos ou Quilombos, se não devia formar dos Indios dispersos e que pertencessem a administração de outras Aldeas, as quais os devia mandar recolher, e como exatidão desta ordem os ditos Indios se devião restituir as Aldeas, a que pertencião assim o observou o dito meu antecessor e se seguiu ficar sem estabelecimento [...] – Deus guarde a Real pessoa de V. Mag. Muitos anos. – Vila do Carmo 13 de Julho de 1718 – Conde D. Pedro de Almeyda” (VASCONCELOS, 1966, p. 50-52).

Por último, o autor também pode lançar mão do recurso das notas de rodapé, com a intenção de dar trata-se de ao discurso literário um caráter didático, remetendo à voz do escritor, que se posiciona como detentor de um saber externo ao leitor. Além disso, essas

notas também autenticam o discurso, assim como a utilização de documentos oficiais. Como esse recurso foi muito usado por A.V. na obra, destacaremos apenas algumas dessas notas, acompanhadas das informações às quais remete. A primeira que destacaremos é a que busca elucidar ao leitor a posição exata da referida gruta: “Essa gruta fica a 6 quilômetros do Barreiro de Araxá. Hoje é ponto de turismo dos aquáticos e tem o nome de Gruta do Frade (VASCONCELOS, 1966, p. 59)”. A segunda cumpre o intuito de esclarecer ao leitor que o território citado é o mesmo que, tempos depois, serviria de motivo para o perdão dado pelo povo de Araxá ao Ouvidor Mota por ter raptado Beja, e por ter, nesse intento, assassinado o avô da moça.

Esse território é hoje o Triângulo Mineiro e compreende 94.500 quilômetros quadrados, 15750 léguas em quadro. É maior que qualquer dos Estados atuais de Paraíba, Santa Catarina, Rio de Janeiro, Alagoas, Rio Grande do Norte, Espírito Santo ou Sergipe (VASCONCELOS, 1966, p. 149).

Já sabemos que a inscrição da situação histórica no texto literário possibilita a análise sócio-histórica, a fim de se obter tanto a constatação da realidade quanto o conhecimento da dimensão social da expressão individual. Desse modo, os elementos imaginários presentes no romance estudado dão conta desse tipo de análise, demonstrando a dimensão histórica que a ficção consegue atingir. Assim, no dizer de Freitas (1986, p. 40) “o verossímil se deixa contaminar pelo verídico: o imaginário se apresenta então como um prolongamento e uma projeção do real”. Concordamos com a afirmação de que no poder de transfiguração do real reside o verdadeiro talento do escritor (FREITAS, 1986, p. 41). Cabe-nos, agora, ver como A.V. opera e consegue essa transformação da realidade histórica em sua obra. Esse será nosso objetivo no segundo capítulo.

3 ELEMENTOS TÉCNICO-FORMAIS DO ROMANCE HISTÓRICO

3.1 O NARRADOR INTRUSO

Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981, p. 5-6), usa a mesma definição feita por Cleanth Brooks e R. P. Warren ao termo “ponto de vista” ser usado em ficção para indicar as atitudes e idéias do autor, mais especificamente, do narrador da história. Nessa definição, classificam-se em quatro os tipos de ponto de vista adotado pelo narrador: narrador protagonista; personagem-observador; autor-observador; e autor onisciente ou analítico. Este último sendo o narrador usado por A.V. no do romance V.F.D.B.

Em relação à sua onisciência, o narrador poderá assumir uma das duas posições seguintes: ater-se somente a relatar os fatos que ocorrem às personagens ou, além de relatá-los, também tecer comentários a respeito das atitudes, pensamentos e sentimentos das mesmas. A isso, Carvalho (1981, p. 5) dá o nome de “onisciência crítica ou interpretativa.”

Essa mesma tipologia do narrador onisciente também é usada por Jean Pouillon (1946, p. 62), que vai categorizar a posição desse tipo de narrador de visão “por trás”, adotando um ponto de vista para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se a narrar como se estivesse de fora, ou de frente, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida das personagens, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada.

A categoria que nos interessa em particular, é a da onisciência interpretativa, com tendência ao sumário. Nessa tipologia, o narrador goza da liberdade de narrar à vontade. Muito comum no século XVIII e no começo do século XIX, esse narrador, também chamado de narrador onisciente intruso, saiu de moda a partir da metade deste século, com a invenção do indireto livre.

Em relação à análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência, é importante aprofundarmos um pouco mais essa questão, já que ela é fundamental para entender boa parte do romance do século XX, e do seu esforço em captar diferentes níveis de consciência.

A “análise mental” trata-se, como o próprio nome diz, do aprofundamento nos processos mentais das personagens, mas feito de maneira indireta, por uma espécie de narrador onisciente que, ao mesmo tempo, os expõe (mostra, pela cena) e os analisa (pelo sumário). Conforme Percy Lubbock (1971, p. 22), a narrativa pode assumir duas formas distintas: cena e sumário. “Na primeira, os fatos obedecem a uma seqüência temporal imediata, com ou sem diálogos; na segunda, procede-se a uma narração curta de fatos que ocorreram em extensos períodos de tempo”. Já a distinção entre monólogo interior e fluxo de consciência nem sempre é tão clara. Muitas vezes, na teoria e na crítica literárias, as duas expressões são utilizadas como sinônimos. Por isso, é relevante que façamos a distinção de cada tipologia.

Assim, comecemos por especificar o que vem a ser o monólogo. Este seria uma forma direta e clara de apresentação dos personagens e sentimentos das personagens. Já o monólogo interior implica um aprofundamento maior nos processos mentais, típico da narrativa do século XX. Essa sondagem interna da mente acaba deslançando um verdadeiro fluxo de pensamentos, que se exprimem numa linguagem frágil e sem lógica. O que se chama fluxo de consciência é expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a seqüência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um “desenrolar ininterrupto de pensamentos” das personagens ou do narrador .

Para Mendilow (1972), a impressão do presente imediato que o leitor goza no plano do “tempo ficcional” pode ser facilmente destruída, caso o narrador, pela implícita referência ao seu tempo cronológico, deixa transparecer o “solecismo dos dois presentes”.

O mais simples indício da existência do autor é suficiente para estourar a delicada bolha de ilusão. É verdade que a ficção não deveria reproduzir a vida de modo fotográfico, mas comentá-la e interpretá-la. O comentário deve estar implícito no todo, e não ser inculcado de fora. Quaisquer sugestões ou instruções ao leitor concernentes ao que compreender dos personagens ou da situação é o suficiente para trazê-lo de volta a seus sentidos. Uma referência ao “nosso herói” constitui uma intrusão do autor na história e fazem o leitor retornar ao seu próprio presente. (MENDILOW 1972, p. 115)

Esse perigo pode ser evitado se o escritor intercalar, por meio de pequenos *flashes* retrospectivos ou antecipatórios, alternados ou entremeados com a linha principal de ação, a exposição narrativa. Essa é a técnica mais conhecida como troca-de-tempo.

O efeito de ler é semelhante ao de observar um quadro sendo pintado. O artista não precisa proceder regularmente de um canto da tela para outro. Não tem nenhuma obrigação de terminar uma seção antes de começar uma outra, mas está livre para distribuir as pinceladas onde pense que caibam. A síntese derradeira e a organização das partes em um todo satisfatório são deixadas ao leitor. (MENDILOW, 1972, p. 120)

Algumas marcas características desse narrador intruso são, no corpo do romance, a inserção de reflexões e comentários, além de breves indicações de como o leitor deve julgar os personagens ou sobre como admirá-los. Essa exposição forçada ao leitor pelo autor demonstra como este necessita induzir as impressões do leitor para uma ou outra linha de pensamento.

No que concerne especificamente ao enredo, este é, parafraseando Edwin Muir (1928), uma espécie de modelo, gerador de várias formas do romance, no caso submodelos, como se as divisões da ficção em prosa fossem categorias puras, como se qualquer romance de personagem ou dramático fosse absoluto e sem misturas, porém também reconhece que não há romances exclusivamente com marcas de um tipo ou outro, mas, sim, que, um deles prevalece sobre o outro durante determinada obra em tempo notável e suficiente para categorizá-lo (MUIR, 1928, p. 6-10).

Ao tomar contato com a leitura de um romance atemporal a ele, o leitor é levado a pensar nos personagens em trajes de seu tempo, o mesmo se dando com os cenários que circundam tais personagens, como as casas em que vivem e todas as paisagens que observam, pois que fazem parte de sua realidade. De seu lado, o romancista tentará mostrar ao leitor que o cenário humano é muito mais variado e interessante do que os pormenores que o rodeiam. O universal torna-se particularizado. A humanidade passa a mover-se com total liberdade de um lugar para outro através das escolhas feitas pelo autor sobre o que deverá ser. A questão da convivência do universal com o particular, em uma obra de arte, é um lugar-comum.

O artista começa por descrever o particular e apenas este; o universal não é expresso direta e imediatamente; foi levado a nascer com o particular, mas não sabemos como. O que queremos dizer, porém, com o universal? Certas artes parecem ter validade apenas numa dimensão, como a escultura e a pintura no espaço e a música no tempo. [...] Ambas estas artes são mais puras do que o romance, que é a mais complexa e amorfa de todas as suas divisões. Contudo, a ficção em prosa é uma arte e só é uma arte por virtude de sua universalidade possessiva; e as leis universalizantes, governando outras formas, devem governá-la também. (MUIR, 1928, p. 52)

Pensando de forma simplista, espaço e tempo parecem igualmente reais, mas a ação acontece apenas no tempo. As casas, as salas de visita, as ruas, as propriedades, mas não tem a imutabilidade. Pode haver alternância nos personagens, “mas o tempo é tudo” (MUIR p. 55).

3.2 MEMÓRIA COLETIVA

A linguagem é utilizada para os mais diferentes propósitos e a narrativa constitui-se numa das estruturas mais profícuas para sua realização. O uso do termo narrativa tornou-se generalizado, ainda que tenha aparecido no contexto das ciências humanas apenas recentemente. Assim, seu potencial conceitual e analítico tende, algumas vezes, a tornar-se pouco claro. Inicialmente, tentaremos esclarecer nossa visão do conceito de narrativa de forma mais precisa, tentando delinear uma fronteira capaz de distinguir a narrativa de outros padrões de discurso.

No ponto em que estamos, devemos especificar as duas noções existentes que envolvem as situações comunicativas: narrativa e discurso. A categoria mais geral da produção lingüística é o discurso. Tipicamente, a comunicação verbal ocorre de maneira simultânea e não independente de outras atividades simbólicas. Nesse sentido, que denominamos a produção lingüística como sendo o discurso. Considera-se narrativa como um tipo específico de discurso. Segundo esse conceito, estabelecem-se vários subtipos de narrativa. De uma forma sistemática, subcategorias de narrativa incluem mitos, contos populares e contos de fadas, estórias reais e fictícias e certos textos históricos, religiosos, filosóficos e científicos. Cada categoria deve ser diferenciada, pois alguns textos são análises de conceitos, e seria difícil tentar encaixá-los às práticas de contar histórias.

Narrativas fictícias incluem estórias literárias que empregam as formas de prosa, como o romance. No entanto, existe uma enorme variedade de formas mistas, porque as narrativas são também apresentadas na forma de poesia, épicos tradicionais e literários, teatro, música, e diversificadas formas de arte visual. No nível do romance, por exemplo, existem gêneros tais como romântico, de aventura, policial, estórias de viagem, memórias. Todos esses gêneros são estruturados de acordo com um enredo que se desenvolve no tempo.

Apesar da classificação aparentemente bem ordenada apresentada anteriormente, existem razões pelas quais não é tão fácil delinear um limite preciso para o significado de narrativa. Primeiramente, as formas e os estilos da narrativa são, conforme visto, muito variados. Sua fenomenologia cultural é espantosamente diversificada e aberta. Além disso, existem elementos ou estruturas da narrativa presentes na maioria dos outros tipos de discurso, tais como os textos científicos, históricos ou religiosos. Em alguns híbridos, como é o caso dos romances históricos. Para demonstrar as diversas relações mútuas entre forma e conteúdo em tais híbridos, examinemos uma passagem de V.F.D.B., que demonstra muito

bem como a linguagem poética possui maneiras especiais para definir e criar estruturas narrativas até mesmo interagindo por meio da explanação de aspectos visuais presentes, especialmente, nas passagens descritivas:

D. João VI, ao embarcar, equiparou os direitos de oficiais do Brasil aos de Portugal. A 26 de abril a frota zarpuou, levando de retorno 4.000 parasitas da Coroa portuguesa. O caturra tabaquista D. João VI levava toda a Família Real de regresso para Lisboa, exceto o primogênito. Ao se despedir do filho, disse, conselheiro: *Pedro, se o Brasil se separar, antes seja para ti, que me hás de respeitar, que para algum desses aventureiros* (VASCONCELOS, 1966, p.248).

Essa mistura dos gêneros da narrativa, lançando mão da imaginação visual e da representação espacial, é particularmente interessante por diversas razões. Ela ilustra o caráter histórico e variável daquilo que constitui a estrutura narrativa. Em outras palavras, não é apenas a narrativa que define a cultura, mas também a cultura define a narrativa. Isso torna ainda mais difícil definir a modalidade narrativa como tal, isolada dos contextos de discurso nos quais está inserida por convenções culturais específicas.

Outra dificuldade em delinear um limite preciso para o significado de narrativa diz respeito à questão da definição das autorias. Estórias, conforme afirmamos, não acontecem simplesmente, elas são contadas. No entanto, nem sempre fica claro quem é e onde está a pessoa que conta a história. Algumas vezes, o narrador é uma só pessoa, que domina a audiência da mesma forma como é determinada por ela e pela situação em que a narrativa acontece.

Para Bakhtin (1993, p. 45), “cada palavra é polifônica, seu significado é determinado por incontáveis contextos em que foi previamente utilizada”. Conforme esse e outros estudos demonstraram, as narrações não podem ser consideradas como uma invenção pessoal ou individual, tampouco simplesmente representam a descrição objetiva das coisas tal como ocorreram. As estórias são contadas a partir de proposições, ou seja, elas acontecem segundo ordens morais locais, nas quais os direitos e deveres das pessoas como falantes influenciam a localização da voz autoral primária. As estórias devem ser ouvidas como articulações de narrativas particulares, a partir de pontos de vista particulares e localizadas em vozes particulares.

No entanto, devemos manter em mente que pode haver um número de estórias diferentes a serem contadas sobre esses complexos assuntos humanos, tais como uma vida. Como é bastante discutido na pesquisa biográfica, uma estória de vida geralmente envolve diversas estórias de vida que, além disso, se modificam ao longo do curso da vida. É um

equivoco presumir que estas várias narrativas biográficas diferem umas das outras no sentido de que algumas são “verdadeiras” e outras são “não” ou “menos verdadeiras”.

Assim, a realidade é considerada como algum tipo de critério objetivo, por excelência documental, através do qual a verdade da representação narrativa deve ser julgada. Caso haja uma vida real que seja realmente vivida por alguém, é impossível ao escritor saber sobre tal realidade, posto que ela, com certeza, não lhe é dada *a priori* porque tudo o que se passa em uma vida é também parte dessa mesma vida.

Se examinarmos como as palavras: narrativa, narração, e narrar (além de estória, mito, conto, etc.) são de fato utilizadas, tais conceitos começam a parecer menos descritivos e mais prescritivos. Em nosso contexto, o vocabulário narratológico e narrativo geralmente serve como uma prescrição condensada ou como um guia sobre como o autor deve proceder em uma variedade de tarefas práticas, tais como comparar, relatar, agrupar, contrastar, classificar, e assim por diante. Essas tarefas têm o objetivo de organizar as experiências, idéias e intenções em uma ordem discursiva.

Nessa perspectiva, então, narrativa é o nome para um repertório especial de instruções e normas sobre o que deve e o que não deve ser feito na vida, e, como um caso individual deve ser integrada a um padrão generalizado e culturalmente estabelecido. Logo, classificar uma seqüência de atos de fala como uma narrativa significa atribuir-lhe uma certa variedade de funções. Saber o que a narrativa biográfica descreve é uma questão, traçar um esboço sobre o que implica contar esse tipo de narrativa já consiste em outra. O impulso de um escritor ao contar uma vida, raramente é uma necessidade simplesmente orientada para registrar os fatos dessa mesma vida.

Convenções narrativas estão ligadas diretamente à prática de contar estórias. A alternativa seria imaginá-las como padrões pré-existentes aos quais as estórias, a fim de serem reconhecidas como tal em uma cultura, devem ajustar-se. Caso entendamos que as estórias guiam a vida, é interessante questionar o que guia as estórias. Desse modo, há dois problemas para se enfrentar: contar estórias acerca de um episódio da vida é semelhante a contar qualquer outro episódio, mesmo que certas questões referentes a sua gênese precisem ser abordadas, contar uma vida e viver uma vida é essencialmente a mesma coisa.

A literatura, como todas as artes, sempre foi vista como campo em que as possíveis realidades humanas podem ser imaginadas e testadas. A idéia de campo está relacionada à visão de narrativa como um espaço para a exibição do mundo. A fim de ilustrar essa qualidade experimental de mundos fictícios, Eco (1994, p. 85) argumentou que “cada mundo fictício é baseado, no mundo real, adotada como fundamento.”

Quando adentramos em um mundo fictício evocado por uma estória e nos imaginamos vagando pelas ruas de uma cidade ou pelas montanhas no campo, onde se localiza a ação da narrativa, nos comportamos nesse mundo como se ele fosse o mundo real; e assim o fazemos mesmo que saibamos tratar-se apenas de um modelo narrativo do mundo verdadeiro. Assim, fica demonstrado que os leitores ou ouvintes de uma estória fictícia precisam conhecer várias coisas sobre o mundo real para poderem assumi-lo, como fundamento para o mundo fictício. Eles permanecem com um pé no mundo de fato e o outro no universo narrativo do discurso do pacto pré-estabelecido entre autor e leitor.

Por um lado, na medida em que nos conta a estória de apenas alguns poucos personagens, geralmente em tempo e espaço bem definidos, um universo fictício pode ser visto como um pequeno mundo infinitamente mais limitado que o mundo de fato. Por outro lado, na medida em que adiciona alguns indivíduos, propriedades e eventos ao conjunto do universo real, pode-se considerar maior que o mundo de nossas experiências. A partir desse ponto de vista, o universo fictício não termina com a estória propriamente, mas se estende indefinidamente.

Compreendendo a literatura como um fenômeno estético articulado a um contexto cultural mais amplo, Bakhtin (1993, p. 45) a palavra é, nessa perspectiva, “o limite da cultura”. No entanto, cada ato cultural usa a palavra de modo diferente. Quando Bakhtin declara essa importância da palavra na definição da própria cultura está conferindo à língua uma noção fundamental para que se possam compreender as várias de suas concepções. Para ele, a língua é basicamente a manifestação de uma visão de mundo e tem uma realização efetiva no discurso, que seria o elemento primordial de uma análise estético-literária.

Bakhtin destaca o discurso literário entre as muitas espécies de gêneros discursivos, mais especificamente a prosa romanesca, por ser, em sua concepção, o romance o único gênero que soube representar a síntese das representações culturais formadas ao longo do tempo. Ao ocupar-se do presente, o romance descobre um tempo que não é o seu. Nesse diálogo atemporal, o autor é estimulado e, conseqüentemente, levado a elaborar uma combinação de estilos, possibilitados pela diversidade social de linguagens, organizadas artisticamente.

Ao referir-se à concepção dos gêneros retóricos, aos quais denomina de “gêneros intercalados”, por ver neles uma fonte inesgotável do plurilingüismo do romance, ao trazerem para seu interior uma significativa diversidade de linguagens, pois, “em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance e, de fato, é muito difícil encontrar um

gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor” (BAKHTIN, 1993, p. 124-125).

Essa especificidade garante a existência de um grupo particular de gêneros que exercem um papel decisivo na estrutura romanesca a ponto de determinar a estrutura de sua composição. São exemplos a confissão, o diário, as cartas, as biografias. Estas últimas interessa-nos em especial, por ser o nosso objeto de estudo.

Mais adiante, Bakhtin (1993, p. 125) esclarece que “todos esses gêneros que entram para o romance introduzem nele suas linguagens e, portanto, estratificam sua unidade lingüística e aprofundam de um novo modo seu plurilingüismo”. Propor-se a entender o romance fora dessa dialogia interna seria reduzir a linguagem romanesca a simples descrições cênicas, sob uma perspectiva contrária ao problema central da prosa poética discutida pelo referido autor.

No caso específico da obra analisada, V.F.D.B., de A.V., o plurilingüismo estaria explicitado através das vozes das pessoas que falam na mesma, pois, segundo Bakhtin, a língua no romance não só representa, mas é o próprio objeto da representação. Quando dá a palavra a um homem, implica-se em lhe dar também a fala em nome de uma visão de mundo que lhe é própria.

Assim, conclui-se que o romance não opera com a imagem do homem, e sim com a imagem da linguagem que representa esse mesmo homem, posto que a palavra não é apenas transmitida verbalmente, mas também realiza uma representação literária, por meio do discurso do autor que subjaz ao texto.

Tomando-se essa concepção de linguagem, a palavra no romance é marcadamente a palavra citada, representada. Aqui temos outro conceito fundamental da poética do discurso romanesco idealizada por Bakhtin. Para o autor, esse é o fato que justifica a necessidade de se estudar as formas de transmissão dessa palavra, a fim de se compreender a dialética do plurilingüismo das enunciações transmitidas através dos textos.

O romance histórico V.F.D.B., aqui analisado, possui a característica de ser pautado em fontes historiográficas, quer seja, os documentos colhidos pelo historiador Sebastião Afonsêca e Silva, quer sejam os relatos orais colhidos de pessoas idosas, antigos moradores de Araxá, e até mesmo remanescentes de escravos que serviram à protagonista, Dona Beja.

Estudos recentes em psicologia têm dado respaldo para a questão da memória enquanto fenômeno social, com base em investigações em diversos contextos, destacando a influência da recordação individual. Colocado sob esse prisma, estamos diante de narrativas e

da história do contexto histórico das mesmas. Aqui se configura as particularidades da narrativa ficcional, que é, ao mesmo tempo, narrativa de vida de um indivíduo em particular e narrativa da história de uma sociedade e seus costumes. O romance analisado mistura dois subgêneros, o romance histórico e o romance biográfico.

Analisando o romance como sendo um dos lugares essenciais em que a memória coletiva pode manifestar-se, e em como a literatura permite a ocupação de vários lugares, quer seja, autor, protagonista ou narrador, tentamos traçar relações entre memória, narração, escritura e literatura, através de uma análise das diferentes posições de sujeito na tessitura do texto narrativo.

É possível concluir, em consonância com o que diz Linda Hutcheon, de que a metaficção historiográfica é uma característica básica da literatura pós-moderna. Sendo assim, o essencial em determinados textos ficcionais contemporâneos não é o relativismo subjetivista ou a integridade formal, mas o processo da escritura ou a ficcionalidade da história, que passa então a ser conhecida com a mediação das formas de representação ou de narrativa (1991, p. 141-142).

A questão do tempo em um romance histórico posiciona-se no confronto entre passado e presente do leitor. O tempo histórico do romance não condiz com o presente do leitor. Dentro dessa perspectiva o leitor vê-se enredado em uma narrativa atemporal a ele, o que o obriga a deslocar-se conscientemente para um tempo passado, contrário, na maioria das vezes, às questões ideológicas, sociais e culturais, de seu presente existencial. Assim é que a leitura de um romance histórico obriga o seu leitor a desfazer-se de todas as marcas figurativas de seu presente, excursionando por um outro tempo.

3.3 O TRATAMENTO DO TEMPO

Para Mendilow (1972, p. 69), “todo o bom romance tem os seus próprios padrões e valores temporais”, assim sendo, o romancista deve saber dominar muito bem tais valores para que o leitor tenha a ilusão de continuidade de seu presente cronológico com o presente ficcional da obra. Ainda para Mendilow (p.79), a duração cronológica do tema do romance é chamada de “tempo ficcional”, e configura-se em “uma passagem de tempo durante a qual as coisas permanecem ou eventos acontecem”.

Essa diferença entre o tempo do relógio e o tempo ficcional, exige que o escritor use do recurso da seleção dos eventos que merecerão destaque dentro da narrativa. Aliás, esta condição é fundamental na arte da ficção, a fim de serem escolhidos os episódios que serão melhor detalhado e aqueles que serão apenas mostrados em blocos intercalados aos principais.

Nesse sentido,

quando são abrangidos períodos muito breves de tempo ficcional, deve-se lembrar, evidentemente, que essa curta estimativa é feita com base apenas em um dos planos temporais, pois toda a vida dos protagonistas é introduzida naquele período através do uso de vários artificios, como o *flashback*, a corrente-de-consciência e a troca-de-tempo (MENDILOW, 1972, p. 79-80).

Da três técnicas, a que melhor se encaixa em nossa proposta é da troca-de-tempo, pois nela a exposição é vista como parte da ação principal, e não subordinada a esta. Há uma mescla do foco do presente e do passado relativo. Explicamos o porquê de nossa escolha, citando Mendilow:

O leitor de um romance ocupa uma posição extensa no tempo, e dentro desta coloca-se a data da sua leitura do romance. Essa data pode não corresponder de perto à data dos eventos a respeito dos quais está lendo. Onde a diferença é considerável, como ao ler um romance histórico, talvez seja exigido dele um forte esforço de imaginação se ele mesmo deve projetar-se dentro do período tratado e penetrar intimamente no espírito daqueles tempos distantes. Um esforço maior ainda é necessário quando se tratar de ler um romance antigo cujo estilo e assunto foram já contemporâneos, mas que, agora, com o passar do tempo, tornaram-se “datados”; em poucas palavras, quando o romance tornou-se histórico em efeito, conquanto fosse contemporâneo em intenção (MENDILOW, 1972, p. 97).

Esse esforço por parte do leitor em alcançar o aspecto temporal do romance histórico ainda conta com mais um complicador: a mudança de concepções de mundo pelas quais os diversos leitores passam. Cada homem vê e entende os eventos históricos anteriores a ele de uma forma diversa um do outro.

As reações aos eventos históricos variam com as épocas. [...] Os escritores, sendo eles mesmos homens de seu tempo e escrevendo para um público do seu tempo, tendem a escrever nos termos e com atitudes de seus tempos. Quanto mais ulterior à obra for aquele que a leia, maiores serão o conhecimento e o esforço da imaginação exigidos para apreciar totalmente o romance e fazer às reações dos personagens e à significância do tema MENDILOW (1972, p. 97-98).

No caso do romance em que os eventos são relatados muito depois, segundo Mendilow (1972, p. 101), a “vida é vista pelo pseudo-autor a cair dentro de um padrão, secundando algum grande fim ou provando uma tese”.

Cada romance, possuindo um tema, também terá sua própria data e colocação temporal, assim como o curso comum dos romances também possui diferentes graus de

passado. Frequentemente, o pretérito em que os eventos são narrados configura-se em um presente fictício para o leitor. No caso dos romances de “corrente de consciência”, revelam o passado das personagens como sendo um presente imediato. Já os romances que usam a “troca de tempo” mudam constantemente o seu lócus, ficando cada episódio sendo tratado como um presente ficcional (MENDILOW, 1972, p.107).

No caso específico do romance histórico, afirma que ele possui suas próprias variedades temporais. Pode ser escrito ou por um pseudocontemporâneo, um presumido escritor de memórias ou de diário; ou de um modo onisciente, ou seja, não através da visão limitada de um contemporâneo, mas sim visualizada com o senso histórico mais amplo de uma época posterior, à luz do que aconteceu desde então (MENDILOW, 1972, p.107).

A temporalidade passa a ser um problema quando, em um romance atemporal ao leitor há um conflito entre o tempo cronológico e o tempo psicológico. No caso específico da ficção, deve-se, conforme Mendilow (1972, p. 71), “distinguir entre a duração cronológica da leitura, a duração cronológica do escrever, e a duração cronológica do tema do romance. Para o último, seria mais simples usar o termo ‘tempo ficcional’”.

Nesse trabalho de deslocamento temporal, a voz narrativa exerce papel essencial no posicionamento do leitor, possibilitando a este uma visão crítica dos fatos narrados totalmente imparcial e, ao mesmo tempo liberal. Entenda-se aqui “liberal” como uma forma aberta de pensar sobre o comportamento das personagens, principalmente, as que são biografadas. Essa mentalidade aberta promove uma visão mais clara e despojada de qualquer envolvimento sentimentalista em relação ao caráter que tais personalidades agregaram a sua imagem mítica.

No caso da protagonista, Dona Beja, a voz narradora, em determinados momentos, não segue as regras de uma imparcialidade, que seriam próprias do trabalho de um historiador, posto que o autor deixa transparecer um certo grau de julgamento a cerca do comportamento adotado pelo protagonista. Inúmeras são as passagens em que o autor “pinta” a bela cortesã como uma mulher má, vingativa, perversa e sem qualquer ponta de remorso por seus atos.

Como acontece na passagem em que há o relato do caso de um jovem de 20 anos que pedia uma audiência com Beja. Era ele filho de um rico negociante de gado em São João Del-Rei. Queria passar uma noite com a cortesã ou apenas vê-la, a fim de comprovar a veracidade de sua beleza lendária. Beja não lhe concedeu nem um nem outro pedido. Entretanto, à insistência do rapaz juntou-se a vontade da antiga meretriz em mandar um recado velado a todos os que ainda quisessem tentar ato parecido ao do jovem. Então, mandou

ela que Severina, sua mucama, “preparasse” o rapaz para o tão sonhado encontro. Que houve foi uma violência sem sentido, pois o jovem foi surrado por dois escravos de Beja. O mais cruel, no entanto, veio depois. O trecho a seguir é a descrição feita pelo narrador, e que nos dá mostras do que este pensa a respeito do caráter vingativo de Beja.

É então que Beja aparece, fria, espectral. Caminha vagarosa para o menino, contempla-o calada, face-a-face. Um brilho tigrino chispa dos seus grandes olhos verdes, mais verdes ainda. É aí que a prostituta, em súbito frenesi, o abraça com fúria, beija-lhe a cabeça, as faces, os olhos, a boca ensangüentada. Seus lábios têm gula, absorvem a carne ferida. Seus braços o envolvem, diabólicos. Depois encara o bagaço de homem, olha-o nos olhos, bem de perto e, num grito bestial de histerismo, dá-lhe uma bofetada no rosto. Larga-o, recua com espanto. Seu penteador branco está manchado de sangue, tem sangue nos braços, nas faces, na boca satisfeita do cio de porca. Severina, chorando alto, empurra seu anjo para o corredor. Está lesa com a cena, chocada como se fosse atingida na cara por um coice de mula (VASCONCELOS, 1966, p. 345-346).

Nota-se, assim, que esse narrador não permite ao leitor que ele próprio julgue a vida da biografada. Ao manipular o julgamento do leitor, o autor tira dele o direito ao livre arbítrio. Tal manipulação, trata-se, ao nosso ver, de uma estratégia estética, posto que retira o caráter historiográfico da obra, deixando que se sobressaia o aspecto ficcional. Carrega nas adjetivações, a fim de realçar a maldade e, até certo ponto, a loucura da cortesã, como em *fria* e *espectral*; brilho *tigrino*; braços [...], *diabólicos*; grito *bestial de histerismo*; boca *satisfeita do cio de porca*.

Em outra passagem, o narrador lança mão do discurso direto, na intenção de isentar-se de qualquer parcialidade em seu julgamento sobre Beja. Dando-lhe voz própria, quer que ela mesma afirme sua maldade e frieza.

– Ah, Severina, eu tenho duas Bejas no coração: uma é de aparências, amante do luxo, dos perfumes, das festas iluminadas. A outra – ninguém vê. É a Beja dos planos frios, do raciocínio perigoso, das ciladas. Quem me vê, só vê a primeira; a outra é para meus cálculos certos; é a Beja que vê as coisas a cru. Pareço perdulária nas minhas pompas, entretanto, eu sei que essas pompas não desfalcam meus haveres, vêm todas da admiração de homens sensuais. Todos me vêem como criatura leviana: é que preciso máscara para minha vida. Só eu sei que em todas as ações e gestos eu me regulo pelo rumo de minha consciência. Pensa que sou boa? Sou má. Fui boa até 15 anos, dali até hoje vivo para castigar, em todos os homens, aquele que foi meu algoz (VASCONCELOS, 1966, p. 307).

O uso do discurso direto não deixa dúvidas ao leitor de que é a própria Beja quem fala sobre sua maldade. Ao tomar para a voz, ela mesma se julga e se condena, isentando o narrador. Trata-se de um recurso conveniente ao autor, uma vez que tira de seus ombros o peso do julgamento de um mito.

3.4 RECURSOS TÉCNICO-EXPRESSIVOS

“Todo o bom romance tem os seus próprios padrões e valores temporais” (MENDILOW, 1972, p. 69), e o romancista deve saber dominar bem tais valores para que o leitor tenha a ilusão de continuidade de seu presente cronológico com o presente ficcional da obra.

A duração cronológica do tema do romance é chamada de tempo ficcional, e representa a duração de uma determinada ação, e pode se dar em planos temporais. Isso porque, conforme Mendilow (1972, p. 79-80), “toda a vida dos protagonistas é introduzida naquele período através do uso de vários artifícios, como *flashback*, a corrente-de-consciência e a troca-de-tempo”.

Cada romance, possuindo um tema, também será sua própria colocação temporal, assim como o curso comum dos romances também possui diferentes graus de passado. Frequentemente, o pretérito em que os eventos são narrados configura-se em um presente fictício para o leitor. Alguns autores podem alcançar um efeito mais suave de continuidade temporal, restringindo o tempo ficcional, e, através de *flashbacks* intercalados, o ponto principal da ação é mostrado ao leitor. No caso da corrente-de-consciência, esta configura-se na transferência de eventos para o plano mental, dispensando-se a seqüência temporal cronológica, obedecendo apenas a uma preferência individual. A troca-de-tempo é a fragmentação deliberada da seqüência temporal, e as lacunas que surgem, passam despercebidas.

Essa diferença entre o tempo do relógio do leitor e o tempo ficcional, exige que o escritor use do recurso da seleção, sendo esta condição fundamental da arte da ficção, dos episódios que serão detalhados e aqueles que serão apenas mostrados em blocos intercalados. Nessa onisciência seletiva, o leitor não ouve a ninguém, uma vez que a história vem diretamente da mente de apenas um personagem. É importante aprofundar um pouco mais essa questão, já que ela é fundamental para entender boa parte do romance do século XX, e do seu esforço em captar diferentes níveis de consciência.

A “análise mental”, trata-se, como o próprio nome diz, do aprofundamento nos processos mentais das personagens, mas feito de maneira indireta, por uma espécie de narrador onisciente que, ao mesmo tempo, os expõe e os analisa.

Já a distinção entre monólogo interior e fluxo de consciência nem sempre é tão clara. Muitas vezes, na teoria e na crítica literárias, as duas expressões são utilizadas como sinônimos. Por isso, é importante que façamos a distinção de cada um.

O monólogo, como forma direta e clara de apresentação dos personagens e sentimentos das personagens, é muito antigo. Nós o encontramos, por exemplo, em Homero, na *Odisséia*. Já o monólogo interior implica um aprofundamento maior nos processos mentais, típico da narrativa do século XX. Essa sondagem interna da mente acaba por promover um verdadeiro fluxo de pensamento, que se exprimem numa linguagem frágil e sem lógica.

A onisciência do narrador privilegia a utilização do estio indireto, mas é inegável a sua convivência com os dois outros estilos discursivos. A busca da vivacidade emotiva e da espontaneidade da linguagem oral abre espaço para o diálogo entre os personagens, fazendo-os atuar livremente e possibilitando ao leitor resgatar, pelo conteúdo e pela forma de seu enunciado, traços de sua carga psíquica.

Passaremos, agora, a observar como A.V. utiliza as, principalmente as técnicas do *flashback* e da corrente-de-consciência, em V.F.D.B.

O *flashback* foi um recurso-técnico-expressivo também privilegiado por A.V., em decorrência de V.F.D.B. ser um romance histórico, portanto, havia a necessidade de lançar o leitor, em certos momentos, a um tempo passado, através de recortes temporais explicativos. Como na passagem a seguir, em que o narrador informa ao leitor que as águas da Fonte da Jumenta eram apreciadas desde o século XIX, sem que se soubesse o porquê das benesses que ela promovia no organismo, tanto dos homens quanto dos animais:

O primeiro que bebeu a água não suportou mais que um gole, pois o líquido era amargo, salgado, desagradável e parecia gasoso. Procuraram outro ponto onde houvesse água boa. Na cabeceira da lagoa uma jumenta bebia num fio d'água que se represava naquele lugar, onde a jumenta bebera. Chamaram a bebida Poço da Jumenta e depois, reconhecendo ser uma fonte, começaram a chamá-la Fonte da Jumenta.

Isso foi em 1770. Os garimpeiros levaram para o Desemboque a notícia da *água repugnante* (grifo do autor) e da água boa que beberam na tal fonte (VASCONCELOS, 1966, p. 171).

Também percebemos vários exemplos do monólogo interior dentro de V.F.D.B., nos quais as personagens mesmas exprimem seus sentimentos e emoções. Ao deixar que a própria Beja relate a tristeza que está sentindo por ver o ex-amante recebendo tantas honrarias na Corte, e ela, ali, naquele rincão, sendo humilhada por toda a cidade, é um bom exemplo do monólogo interior:

Deitada no divã verde-malva, Beja pensava, sem falar: D. Pedro, Príncipe Regente... Mota, na Corte, grão senhor, loco-tenente, amigo privado de um Rei... Com aquela desmedida ambição de poder... com aquela subserviência de valido, sua comenda de Cavaleiro da Ordem de Cristo brilhará ao lado de outra, a da Ordem da Ernestina da Casa Ducal de Saxe Coburgo Gotha...(VASCONCELOS, p. 248).

Entretanto, quanto ao discurso, o que mais chama a atenção, como processo de técnica narrativa privilegiada na obra V.F.D.B é o emprego do estilo indireto livre. A.V. recorre com certa frequência ao discurso indireto livre, presente tanto no diálogo aberto quanto no monólogo mental, para fazer com o leitor possa ouvir os pensamentos dos personagens. Nesse tipo de discurso, faz-se imprescindível o uso de alguns dispositivos gramaticais, como as conjunções “que” ou “se”, que introduzem orações subordinadas. Um bom exemplo da utilização desse recurso pode ser verificado no trecho a seguir, quando Mota, sozinho, reflete sobre os dois atos violentos que cometera, no impulso do desejo: o rapto de Beja e o assassinato do avô da jovem, quando este tentava defendê-la dos guardas do Ouvidor.

Pensava no caso do ancião. Fora violento, é certo, mas o amor desconhece leis. Zomba de todas as coisas sérias da vida. **Que** (grifo nosso) lhe poderia suceder com a morte de João Alves, **se** (grifo nosso) ele, Ouvidor, era poderoso, autoridade suprema de sua Ouvidoria? Devia ter consultado a moça... Essa consulta sofreria oposição; ela era imaculada demais para concordar com a fuga. Estava integrada em sociedade antiga, cheia de eivas e preconceitos conservadores. Doía-lhe a morte do velho; ora, afinal ele estava com os dias contados...

Foi até à janela, olhou a rua afastando a cortina. Ao largar o veludo verde:

– Ora, a terra recebe por ano 146 bilhões de estrelas cadentes e eu vejo tanta estrela no céu!... (VASCONCELOS, 1966, p. 111-112).

Deitada no divã verde-malva, Beja pensava, sem falar: D. Pedro, Príncipe Regente... Mota, na Corte, grão senhor, loco-tenente, amigo privado de um Rei... Com aquela desmedida ambição de poder... com aquela subserviência de valido, sua comenda de Cavaleiro da Ordem de Cristo brilhará ao lado de outra, a da Ordem da Ernestina da Casa Ducal de Saxe Coburgo Gotha...(VASCONCELOS, 1966, p. 248).

Assim, percebemos que os recursos técnico-expressivos são indispensáveis na construção de um romance, em especial no caso do histórico, em que o autor tem a tarefa de conduzir o leitor por um tempo passado, sem que ele perca a noção de seu presente.

4 A VIDA EM FLOR DE DONA BEJA: UMA HISTÓRIA DA NOVA HISTÓRIA

4.1 A CONSTRUÇÃO DO MITO

Entender como se processou a construção do mito de dona Beja, leva-nos, obrigatoriamente a proceder a uma breve explanação de seu relato biográfico, apoiados nas informações de Montandon (2005, p.16-20), extraídos, segundo essa historiadora, de fontes primárias. Ao final, veremos como A.V. deu um tratamento estético ao mesmo, em V.F.D.B.

No início do século XIX, chegaram a São Domingos de Araxá de Formiga MG, Anna Jacintha de São José, ainda criança, sua mãe, Maria Bernarda dos Santos e seu avô, João Filha de mãe solteira, nunca se soube quem foi o pai. No Arraial, Anna Jacintha cresceu chamando a atenção de todos os moradores pela sua extraordinária beleza, sendo mesmo comparada com o “beijo”, nome popular de uma flor silvestre e muito comum na região, ou com o “beija-flor”, pássaro ágil e delicado, de plumagem furta-cor que teriam inspirado o apelido que recebera de seu primeiro namorado ou do povo de Araxá: Beija ou Beja. Antônio ou Manoel Fernandes de Sampaio. Joaquim Ignácio Silveira da Mota chegou a São Domingos de Araxá para exercer suas funções como Ouvidor, procedente da Vila Boa capital da Província de Goiás, à qual pertencia, então, o Sertão de Farinha Podre. Foi recebido com a consideração que seu cargo requeria. Em uma das comemorações em sua homenagem, conheceu Beja, que estava com 14 ou 15 anos. Tomado de paixão, nessa mesma noite mandou os homens de sua guarda pessoal raptá-la. A fim de evitar o rapto, o avô de beja foi assassinado friamente pelos guardas. O ouvidor fugiu com a ela para a Vila de Paracatu do Príncipe, onde estariam a salvo da ira do povo e da perseguição do governador de Goiás, seu inimigo declarado.

Em Paracatu, o Ouvidor instalou Beja como sua amante, em um luxuoso palacete. Deu-lhe muitas jóias, de sedas e veludos; dedicou-se a educá-la como uma perfeita dama e a treinou conforme os costumes da Corte portuguesa, da qual era freqüentador e onde tinha gozava de influentes amizades, inclusive dos membros mais ilustres da Família Real. A fim de livrar-se da constante ameaça da justiça de Goiás, e seguindo os conselhos de Beja, o Ouvidor usou dessas influências na Corte para obter a reintegração do Sertão da Farinha

Podre à jurisdição de Minas Gerais, de onde fora separado em 1766. Assim agindo, esperava livrar-se de uma vez por todas da perseguição das autoridades de Goiás.

Por ser casado, dois anos depois, Mota precisava voltar a Portugal, e não convinha levar consigo a amante mineira. Por isso, Beja, seja por decisão própria ou do Ouvidor, terminou a escandalosa relação, retornando a Araxá, na ilusão de que seria bem recebida por seus conterrâneos. Mas, mesmo estando agora rica e refinada, foi vítima da incompreensão e intolerância do povo, fato que acabou por determinar o rumo que sua vida iria tomar dali para frente. Indignada, mas com um desejo imenso de vingança contra todos os que a desprezaram, Beja impõe-se, construindo um palacete na Praça da Matriz, nos moldes do que habitava em Paracatu com o Ouvidor, escandalizando a cidade com suas aventuras amorosas, divulgadas sem nenhum pudor. Ficou acertado, porém, que a casa na cidade seria para sua vida social, para as festas e reuniões com os ilustres moradores locais, e a “Chácara do Jatobá”, que mandara construir logo após estar pronto seu palacete, serviria para receber os “pretendentes” a seus favores amorosos, pelos quais era regamente recompensada. Mesmo não escondendo de ninguém sua vida dupla, sua casa tornou-se o centro da vida social, onde se reuniam somente os homens brancos mais importantes da vila, uma vez que os negros, mesmo que fossem ricos, eram desprezados por ela.

Durante sua vida de devassidão, porém, Beja teve duas filhas, de pais distintos. Thereza Tomazia de Jesus, a primogênita, era filha Antonio ou Manoel Fernandes de Sampaio, seu namorado de infância, com quem retomou o relacionamento, mesmo estando ele já estivesse casado. Joana de Deus de São José, sua segunda filha, nasceu de relação com João José Carneiro de Mendonça, membro de uma distinta família e recém chegado da corte onde se formara em direito, e seu amante enquanto esteve separada de Sampaio.

Diz a tradição que, anos depois, cansada dos ciúmes de Sampaio e querendo encerrar essa convivência, Beja foi violentamente surrada por ele, ficando à beira da morte, quando, enfurecido pela rejeição, o amante a emboscou no caminho das fontes, por onde ela passava diariamente para tomar seu banho. Um ano depois, Sampaio foi assassinado, e beja acusada como mandante do crime. Levada a julgamento, foi absolvida por falta de provas. Depois desse fato, e após casar Thereza com um rico fazendeiro, Beja mudou-se para Bagagem, centro diamantífero, região em que, na época, tinham encontrado um dos maiores diamantes do mundo, o “Estrela do Sul”. Lá empreendeu a reconstrução de uma ponte destruída pelas últimas enchentes do rio Bagagem, para que a procissão da padroeira do lugar, Nossa Senhora Mãe dos Homens, pudesse passar em frente à sua casa. Além disso, desviou o mesmo rio para procurar os diamantes depositados em seu leito. Em Bagagem casou Joana

com um fazendeiro do lugar e construiu para eles uma casa perto da sua, ambas vizinhas da mesma ponte.

O mito de Dona Beja, em circulação desde 1915, assim como os discursos construídos em torno dela, ambos únicos e indissolúveis, transformaram-na em personagem histórica. Tal personagem e sua personalidade, com base na figura popularizada pela literatura produzida no século XX, a partir do relato fundador, foi reforçada pelo discurso da memória coletiva. A mulher Beja, seria a personagem histórica, aquela que viveu em Araxá e morreu em Estrela do Sul, no século XIX. Paralelamente, a Beja mito seria tudo isso e mais a cortesã que foi responsável pela recuperação do Triângulo ao território de Minas Gerais, como uma compensação à cidade de Araxá por ter sua Vênus sertaneja raptada e tornada amante do Ouvidor português.

Os mitos são intemporais, pois pertencem à memória, dispensando o rigor das datas cronológicas. O século XX constitui o tempo em que o mito de Dona Beja nasceu, resgatado da tradição oral através da linguagem escrita, moldado a cortesã tanto física quanto moralmente, além de introduzi-la em detalhes como a protagonista de um relato, que forma um enredo perfeito para romance de José de Alencar, combinando ficção e realidade. Já o século XIX corresponde ao tempo da personagem Anna Jacintha de São José, Dona Beja, como nasceu, viveu, morreu e se fixou memória social, passando a circular oralmente, ficando, definitivamente, presa no imaginário coletivo. Nesta categoria encaixa-se seu perfil biográfico, baseado na escassa documentação encontrada a seu respeito.

O apelido Beija ou Beja constitui elemento importante na mitogênese de Anna Jacintha de São José, seus possíveis significados, que figuram até hoje, foram sugeridos pela literatura e alimentam o mito. o que pode ser explicado pela alfabetização precária dos funcionários que com frequência desempenhavam as funções de escrivão e pela tendência comum de transformar os ditongos das sílabas tônicas, que antecedem à última sílaba escritas, como são pronunciadas.

Os historiadores da corrente mais tradicional sempre ofereceram certa resistência em relação à entrada dos mitos nos relatos históricos, com medo de que isso comprometesse a busca da verdade única e objetiva, por considerarem os mitos como produtos da imaginação. Essa resistência, no entanto, foi parcialmente vergada pelas novas abordagens culturais das pesquisas históricas, em função do diálogo que permitiu a inserção de mitos, lendas e tradições culturais no processo de reconstrução histórica, como é o caso da vida de Dona Beja. Ao empreender pesquisa dessa figura feminina, A.V. conseguiu identificar, em sua história, todas as condições que a justificariam como um mito, como sua origem na oralidade,

sua longevidade e sua capacidade de transformação e incorporação de diversos discursos, entre eles a literatura.

O mito de Beja surgiu do relato oral e começou a ser divulgado através da memória coletiva. A memória pela via oral tornou o lugar da história, que a incorporou como heroína num relato histórico, onde se encontravam já os ingredientes básicos da personalidade que a tornaria um mito: a beleza, a vitimação e a transgressão. Analisando a construção do mito em torno de Dona Beja, vamos encontrar uma série de elementos históricos, uns inseridos em sua mitogênese e outros propositalmente retirados, sempre com o objetivo de se criar uma trama. Na obra, V.F.D.B, A.V. trabalha esteticamente as informações históricas da biografia de Dona Beja. Em alguns pontos, percebe-se que o autor manteve-se fiel à historiografia oficial, como quando do julgamento de Beja, como suposta mandante do assassinato de seu ex-amante, Antônio Sampaio. Nessa passagem, o leitor tem conhecimento somente dos detalhes que o narrador lhe mostra.

Fez-se o processo. Mas tão lentamente, que só ficou terminado 11 meses depois do crime. Ramos foi pronunciado, com pronta prisão preventiva, pela prova dos autos. Em fevereiro fora agredida no caminho, sem que houvesse inquérito nem processo, portanto; ela assim o quis. Só em dezembro se fez a pronúncia, pelo crime que lhe imputavam. Nunca se vira tamanha facilidade como a que lhe concederam. O sumário da culpa foi feito no próprio palácio! Como era natural, Beja continuou negando de pés juntos qualquer participação no homicídio (p. 324). Terminara a acusação de D. beja. Aquilo era acusação? ...Há casos em que o dever do promotor é defender, pois sua missão é fazer justiça. Parece que o caso de Beja era desse jaez...

[...] O que era para Beja, passou, com juros, para Ramos...

– Este sim, é réu confesso; é o coração duro, o homem sem alma que privou a sociedade de um cidadão probo! A justificação do tapa que receberam da vítima é graciosa, mentirosa e covarde! (VASCONCELOS, p. 326).

Pediu a absolvição dos acusados, depois de muita conversa fiada. Aquele júri era uma palhaçada para jogar terra nos olhos da Justiça (p. 327)

Juiz, Promotor e jurados tiveram convite para um licor no palácio à noite. Ramos, antes de escurecer, depois do alvará de soltura, foi liberto por unanimidade que lhe abrisse as grades. Ninguém mais o viu. A Vila estava em festas. O palácio não cabia a todos que procuravam a vítima redimida de tamanha injustiça (VASCONCELOS, p. 327).

É óbvia a intencionalidade de A.V. quando insere comentários do narrador onisciente ao julgamento de Beja. Entretanto, a verdade dos fatos históricos sobrepõe-se: Beja foi absolvida. Mesmo com sua opinião sobre Beja está implicitamente presente na obra, A.V., no entanto, não pode fugir à obrigação de conceder-lhe as características que lhe deram o título de “Vênus” do sertão mineiro. As referências clássicas a seu mito serão nosso próximo assunto.

4.2 REFERÊNCIAS CLÁSSICAS DO MITO

O historiador Mircea Eliade (1998) entendia o mito como um fenômeno religioso, isto é como a tentativa de retorno do homem retornar ao ato original da criação. Ainda nesse último livro citado, Eliade (1998: 82) diz que “o importante é rememorar mesmo os detalhes mais insignificantes da existência (atual ou anterior).” Esse insiste em que se deveria pensar em “mitos vivos para apreender o seu significado”, e uma das nossas dificuldades está no fato de que foi na cultura grega que os mitos foram estudados de maneira conceitual. Isso explica a referência a figuras da mitologia grega, quando da análise psicológica de alguns comportamentos humanos.

A mesma linha de pensamento é seguida por Lévi-Strauss (1978), quando afirma que a importância do mito não está em seu conteúdo, mas em sua estrutura, uma vez que ela revela processos mentais universais. Em psicologia os mitos são vistos como uma importante base para o comportamento humano. Tanto Freud quanto Jung utilizaram largamente os mitos em seus trabalhos. Quaisquer que sejam as teorias a respeito das origens e funções dos mitos, esses permanecem fundamentais para a consciência humana (LÉVI-STRAUSS, 1978, p.62-63). Também Campbell (1990), grande estudioso de mitologia, apoiado nos estudos de Jung, vê a mitologia como uma metáfora ou expressão da relação do homem com a natureza, o que contribui, no mesmo sentido do que Eliade e Lévi-Strauss afirmam, para a análise de como entender os símbolos que permeiam a imaginação humana é fundamental para se permanecer “lúcido” no mundo (CAMPEBELL, p. 127). Ora, mesmo nessa perspectiva apontada por esse mitólogo, as dimensões temporais como passado e futuro são não só necessárias, mas úteis para a convivência no mundo.

Por ser nosso objetivo a análise das influências clássicas que o mito de Dona Beja recebeu, vamos nos ater somente ao enfoque da conotação simbólica que alguns elementos receberam na obra de A.V., como a água, o banho, e a fonte, que retomam a imagem de Vênus; o cavalo, o chicote, e o ato de cavalgar, que lembram a figura da amazona; o palácio e a dança, que fazem alusão à Salomé bíblica.

Consideramos pertinentes as colocações que Montandon faz acerca da mitogênese de dona Beja, e aqui pedimos licença para seguir o mesmo trajeto da autora, uma vez que comungamos com ela das idéias sobre as origens desse mito. De acordo Montandon (2005), as imagens construídas em torno de dona Beja traduzem a realidade dos momentos em que foram concebidas e da sociedade que assim a retratou: bela, branca e loira, a fim de atender

aos propósitos de sua criação, já que não existem documentos ou registros iconográficos contemporâneos que confirmem a veracidade de tais imagens (MONTANDO, 2005, p. 113).

As primeiras anotações feitas pelo memorialista Sebastião Afonsêca e Silva descreviam Dona Beja como uma mulher de pele clara e aveludada, olhos azuis e cabelos pretos. Essa primeira foi sendo modificada ao longo das anotações seguintes, ao gosto de seu criador, até que ele a tornou totalmente loira. Segundo os apontamentos de Montandon (2005), em parte, essa construção deve-se ao fato desse memorialista ser atestadamente preconceituoso, e não tolerar pessoas de cor. Assim, seria ilógico que ele dedicasse quase uma vida inteira, como ocorreu, ao resgate da biografia de sua musa, e mantê-la morena como informações dos relatos que colheu. Para essa metamorfose, por assim dizer, de Dona Beja, Sebastião Afonsêca contou com a total falta de registros iconográficos que poderiam vir a desmentir sua descrição (MONTANDON, 2005, p. 117).

Por outro lado, a construção da estética do mito de Dona Beja, como uma cortesã branca, independente, e, em certa medida, má e vingativa, encontra respaldo nos reflexos da *Belle Époque* na literatura do Brasil da época, século XX. Fatores como nosso passado colonial, com seu legado dos padrões estéticos vigentes, com os modelos franceses da estética decadentista, inspirada em figuras bíblicas ou mitológicas, e a influência de Oscar Wilde na literatura brasileira da época, com sua peça *Salomé* – prosa que retrata a mulher como um ser perverso, enigmático e misterioso –, ajudaram a compor as imagens do mito (MONTANDON, 2005, p. 114).

Começamos por examinar a simbologia da água para a construção do mito, e como esse elemento, assim como o banho e a fonte, que com ele se relacionam, aludem à comparação de Beja com a figura mitológica de Vênus.

Conforme o Dicionário de Símbolos³, a água teve significação simbólica em todas as civilizações, como origem, veículo e fonte da vida; como meio de purificação e sinal de fertilidade e fecundidade [...]. Na tradição cristã, [...] o sopro e o espírito de Deus pairavam sobre as águas; o batismo cristão purifica os pecados [...]. [...] oposta ao fogo (*yang*), ela é *yin*, feminina. [...]. As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regeneração. [...]. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver [...] é retornar às origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova. [...]. A fonte simboliza o acesso

³ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad: Vera da Costa e Silva. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 14 *et passim*.

ao inconsciente que pode ser simbolizado através da imagem do mundo subterrâneo, cujo portal de entrada é a fonte, um símbolo materno. Existe ainda uma conexão entre a fonte, a juventude e a imortalidade sendo que sua é equiparada ao elixir da vida dos alquimistas. O banho, de uma forma geral, é interpretado como uma forma de livrarmo-nos de nossa sombra, pois o contato com a água, nos traz de volta ao inconsciente para que possamos nos purificar e renascer. [...] A sujeira que anteriormente cobria o corpo costuma ser encarada simbolicamente como sendo as influências psicológicas do ambiente que contaminaram a personalidade original.

Assim, é fácil depreender como os escritores se valeram, em suas construções ficcionais, dos relatos sobre o hábito de Beja de se banhar na Fonte da Jumenta. A imagem de uma mulher tomando banho numa fonte, em pleno contato com a natureza é, em última hipótese, pelo menos sedutora.

O ato de cavalgar tem uma simbologia sexual segundo Freud e Jung, e isso se deve ao ritmo do ato de cavalgar. O Freixo Universal Yggdrasil é também chamado de “Corcel Assustador”, talvez devido a conotação sexual do simbolismo do cavalo.

O cavalo é [...] a energia que apóia o ego consciente sem que esse perceba, [...]. O cavaleiro é o ego, enquanto que o cavalo é o símbolo da nossa energia instintiva e animal. Quando juntos representam o movimento harmônico da natureza. Na imagem do cavalo, a libido instintiva [...] simboliza o sentimento de se estar vivo [...]. O chicote é um símbolo de poder e tirania.

A imagem de Beja ligada à figura da amazona, mulher forte e independente, encontra abrigo nos relatos sobre costume de cavalgar todos os dias até a fonte para tomar seu banho de beleza.

A dança possui um simbolismo ligado a sexualidade posto que o corpo dançante entra em transe ritual, ligando o pessoal com o transpessoal e levando ao êxtase erótico. Em relação à dança, A.V. faz uma descrição interessante, acerca desse hábito de Beja, pelo qual todos os seus admiradores ansiavam com sofreguidão, inclusive o padre:

Dançava com volúpia. Gostava de dançar e dizia sempre: – Quem não sabe dançar, não sabe andar...” p. 306. “Ela deslizou no tapete, imitando uma dança espanhola. Estava linda, mostrava-se, enfunando a saia em giros rápidos. Padre Aranha, sorrindo para o Juiz: – *Tiene mucha miel en las caderas...* Parece Salomé na Dança das Alméias (VASCONCELOS, 1966, p. 319).

Pelo exposto, e pelas relações metafóricas estabelecidas, podemos inferir que existe algum sentido em se buscar nos mitos uma correspondência com as experiências

humanas. A inserção desses elementos simbólicos no romance V.F.D.B. só foi possível com o advento da Nova História, que abriu o leque das representações historiográficas. No caso especial de Beja, a literatura serviu bem ao papel de dar forma escrita ao que pertencia ao campo da oralidade e da memória social a seu respeito.

A seguir, vamos proceder à análise de como a Nova História vê no romance histórico um particular ponto de intersecção entre os campos da Literatura e da História. Esse gênero híbrido vem provar que esses dois campos não são tão distintos como queria a história positivista, uma vez que ambos firmam suas bases no discurso narrativo. Ao aceitar o romance histórico como um representante tão confiável quanto o texto historiográfico, a Nova História também abre espaço para outras formas de fontes históricas, como os relatos orais e a memória coletiva, com a criação da História Oral. E, V.F.D.B. essas duas fontes marcam presença de forma mais efetiva.

4.3 O ROMANCE HISTÓRICO NA VISÃO DA NOVA HISTÓRIA

Se levarmos em conta que a representação na narrativa literária e no discurso histórico autentica um “outro” distante de nós, tanto no tempo quanto no espaço, temos a confirmação do que Aristóteles já dizia sobre o caráter mimético da estética literária. Novamente os conceitos de “real” e “verossímil” acerca-se do leitor, que não consegue se libertar de seu presente, permeando a leitura do passado, a partir de seu ponto de vista, mesmo que esse passado seja um fato histórico já atestado e autenticado pelo discurso oficial da História. Assim, conforme Sandra Jatahy Pesavento (2006), literatura e história são vistas como discursos, sobre os quais outros textos são reescritos, mas sempre com caráter provisório.

O diálogo que se estabelece entre literatura e história toma forma na ficção que se assenta sobre outros textos já escritos. Nesse particular, o romance histórico é o gênero ficcional que melhor demonstra como um texto, mesmo que não seja atestado por fatos reais, vincula-se a circunstâncias evidenciadas pela reflexão que o autor faz. Isso porque é impossível que uma realidade anterior seja recuperada em sua totalidade. O que ocorre é que, durante essa vã tentativa, tanto o historiador quanto o romancista, tendem a representar o passado mesclando-o com as marcas de seu presente. O texto escrito terá uma realidade,

assim como diz Pesavento (2006), “do tempo do historiador, isto é, um olhar do agora para o passado”. No entanto, por recriar um mundo já criado pelo historiador, o romancista encontra-se em posição mais confortável que o primeiro, uma vez que manipula um gênero ficcional, cujo objetivo é o de dar um tratamento estético ao que já é documento, e pertence ao campo da História oficial. Cabe ao autor de um romance histórico a tarefa de decidir sobre quais personagens serão selecionadas e quais serão inventadas, assim como quais eventos devem merecer destaque, mas sempre se pautando em estudo e conhecimento do fato histórico. Ao receber um tratamento estético, o evento selecionado não se transforma em uma cópia ilegítima da verdade. Diante dele, o leitor não se sente enganado; ao contrário, é-lhe possibilitado distinguir o que é fato histórico e o que é fruto da imaginação criativa do autor (PESAVENTO, 2000).

O romance histórico vem comprovar a existência de uma literatura híbrida, que possui a capacidade de absorver outros discursos. Como atesta Hutcheon:

Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado (HUTCHEON, 1996, p. 22).

Na descrição desse passado, no romance histórico, como afirma Freitas (1986, p. 2), “o narrador serve-se de um patrimônio cultural pré-existente, hipoteticamente comum a ele e aos leitores, não podendo, portanto, deturpá-lo”. No entanto, não pode perder de vista o objetivo que, para elevar sua literatura ao status de arte, o autor deve transpor qualquer nível de preconceito e expressar a essência do fato histórico. Para isso, ele conta com a licença artística, que lhe serve de ponto de afastamento da verdade, e forma de autenticação de sua expressão estética.

Por valer-se, sobretudo, do conhecimento historiográfico da época, produto da documentação e das interpretações das elites do passado em sua construção, o romance histórico que se pauta somente por essa visão acaba por mostrar apenas uma face da questão histórica. Por isso, uma releitura do passado, valendo-se das vozes silenciadas das minorias, além de dar credibilidade aos relatos orais e memorialistas, representa a oportunidade para que o leitor conheça um lado mais subjetivo da história oficial.

Antes de prosseguirmos em nossas explanações, para fins didáticos, é preciso explicitar que entendemos por história a narrativa historiográfica e, por História, o processo o

processo histórico, ou seja, a realidade histórica à qual se refere o discurso do historiador. Já a historiografia nomeia o gênero ao qual esse discurso pertence.

Feitas as devidas observações, passaremos à investigação de como o romance histórico passou à condição de discurso autenticador de elementos antes menosprezados pela historiografia positivista, como a história oral e a memória coletiva, sob a égide da Nova História Cultural.

Nossa escolha pelo enfoque da Nova História não se deu de forma aleatória. É crescente o interesse atual do público leitor, no Brasil, por publicações que abordem temáticas da historiografia nacional, e que se pautem nos recursos estilísticos da Nova História. Acerca desse fato, Pesavento (2006) informa que a Nova História Cultural já correspondia, no início desse século, a cerca de 80% da produção historiográfica nacional expressa, não só nas publicações especializadas sob forma de livros e artigos, como nas apresentações de trabalhos em congressos e simpósios ou ainda nas dissertações e teses, defendidas e em andamento, nas universidades brasileiras (PESAVENTO, 2006, p. 78).

A Nova História trouxe uma nova forma de se abordar os eventos históricos, percebendo a existência de uma tendência atual de se valorizar a memória coletiva como um documento histórico como outro qualquer.

A memória⁴, em termos pessoais, é um elemento íntimo e individual, que guarda os fatos e os revela para a história, quando lhe for solicitado. O conjunto de “memória” configura-se no que se pode denominar de “memória coletiva”, e que detém o poder de fazer reviver um fato passado.

Ao falarmos em memória coletiva e sua importância como material da história, não podemos deixar de relacioná-la à história oral. Esta, acerca da história do cotidiano, situa-se no âmbito do que se pode chamar de novos interesses da História, isso em razão de seu vínculo com o cotidiano dos indivíduos, e, ao não necessitar de qualquer documento escrito, permite o resgate desse cotidiano. Não se esquecendo, também, de considerar que o resgate da memória de um indivíduo serve de ponto referencial para o conhecimento da memória de todo o grupo ao qual pertence.

Uma das bases da história oral são os relatos, cuja importância para a constituição da memória é fundamental. Por estar relacionada ao passado, a memória tem a capacidade de presentificá-lo. Além disso, uma das funções da história oral é a de dar o devido valor à narrativa e à tradição oral. A esse respeito, Bosi (1987, p. 371) nos lembra que “rememorar é

⁴ Em nossos estudos, adotamos o conceito de memória dado por Jacques Le Goff (1994, p. 476), que a vê “como um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje[...].”

uma função social”. Mas não podemos nos afastar do fato de que a elaboração da memória se dá no presente e para atender a alguma solicitação desse presente. Ao recorrer às fontes orais para recuperar a memória do passado, o historiador não mais se coloca no papel de depositário da verdade absoluta, aceitando que tais fontes são elementos esclarecedores, como destaca Peter Burke:

a memória é sabidamente indigna de confiança e um teto inseguro quando comparada aos registros inanimados e imutáveis dos documentos, através de anos de questão [...] as fontes documentais não são tão involuntárias e naturalmente legadas a nós como poderia se pensar. [...] Assim poderíamos virar a mesa. Poderíamos argumentar que na verdade o testemunho oral, seja ele coletado em gravação em fita [...], ou pelas pesquisas de campo [...] está mais próximo da fonte principal. Ele é certamente vulnerável a problemas como aqueles que afetam as fontes documentais modernas, mas eles são diferentes. Ambos tem em comum o fato de poderem estar sujeitos à invenção da tradição, mas os problemas de má utilização dos dados orais são possivelmente mais fáceis de serem localizados e resolvidos (BURKE, 1992, p. 190-191).

Diante da constatação da importância da memória para o resgate das origens do mito de Dona Beja, e de como o romance histórico de A.V. valeu-se das mesmas fontes de autores anteriores a ele, faz necessário que adentremos o campo da disciplina história, a fim de esboçarmos um rápido retrospecto do surgimento da Nova História e o aval que esta deu à memória coletiva e aos relatos orais.

Maria Teresa Toribio Brittes Lemos, em interessantíssimo artigo, informa-nos que, desde as primeiras décadas do século XX, a partir da publicação da obra de Maurice Halbwachs, *Quadros sociais da memória*, historiadores, sociólogos e psicólogos constataram a relevância dos estudos acerca da memória coletiva para um melhor entendimento a respeito dos processos que permeiam a construção da identidade dos grupos sociais. Além de Halbwachs, Pierre Nora, e seu *Lugares da memória*, que atestava o valor da memória dos objetos materiais e imateriais, vem redimensionar o que se entendia por memória até então. Na busca pelo entendimento desse campo, historiadores da Escola dos Annales, como Jaques Le Goff e Georges Duby, para citar apenas alguns, também deixaram sua contribuição, ao apontarem para a necessidade de se valorizar as lembranças, as recordações e as representações do passado, através do imaginário reformulado pelo tempo (LEMOS, 2001, p. 40-58).

Ao estudarmos o romance V.F.D.B., de Agripa Vasconcelos, observamos como o mesmo, ao relatar a saga da vida singular e conflituosa da protagonista, perpassa pela história e sociologia de uma época, revelando alguns elementos pertinentes ao século XIX, como os hábitos sociais, os costumes culturais, as imposições morais, o panorama político, as

crendices e superstições populares, as particularidades da culinária mineira, os ditames da hierarquia familiar, entre outros. A partir daí, podemos afirmar que estamos diante de um romance de cunho biográfico, histórico e social.

Esse romance de Agripa Vasconcelos está centrado no momento histórico vivido no início do século XIX. Tendo em vista essa consideração, nos reportaremos aos estudos de Burke (1992), que nos fala do surgimento de uma nova corrente chamada Nova História, e é por meio dela que vamos perceber como os elementos históricos vão sendo distribuídos num conjunto fictício, transformando-se, então, em algo diferente do universo social do qual foram extraídos, criando assim, uma nova história. Maria Teresa de Freitas (1986, p. 7) considera isso “não como cópia, mas uma interpretação dos acontecimentos relacionados à História”.

Burke, definindo a Nova História, observa que a mesma teve sua origem associada à Escola dos Annales. Este teórico diferencia história tradicional da Nova História: enquanto a primeira tem uma visão de cima, isto é, a ela interessam apenas documentos oficiais, a segunda apresenta uma visão que abrange todos os ângulos do fato histórico, aceitando qualquer espécie de documento. Com o surgimento da Nova História, novos temas foram se tornando recorrentes a esse novo paradigma, entre eles, a história das mulheres, o renascimento da narrativa, a relevância da história oral etc (BURKE, 2005, p. 44-67). A visão da Nova História é perceptível em V.F.D.B., de A.V. Nele, podemos perceber a inserção de elementos culturais tais como, ditos populares, crendices, superstições, remédios caseiros, usos e costumes sociais, linguajar popular etc. Partindo disso, acreditamos que podemos analisar este romance sob perspectiva aberta da Nova História.

Abordar a história comum “novo olhar” foi sem dúvida uma contribuição para a renovação da historiografia. Entretanto, para que essa renovação fosse efetivada, a história precisaria também de novos modos de dizer, não apenas olhando o tempo de uma maneira nova, mas também na forma de dizer esse tempo deveria haver inovação. A contribuição dos Annales significou um grande desenvolvimento na utilização de novos temas, além de um inédito interesse no uso de novas tipologias historiográficas.

A partir das décadas de 1950 e 1960, a historiografia passa por transformações muito significativas, com a inserção de novas correntes, que percebem, em campos até então menosprezados pela história positivista, as inúmeras possibilidades de diálogos com fontes inéditas, como a história das mulheres, memória coletiva e história oral (HUNT, 2001, p. 2-4) estes dois últimos campos os que nos interessa em particular.

Esse período que antecede à década de 1970, destaca-se por evidenciar um processo de desconstrução dos paradigmas teóricos do passado, no qual o discurso científico

se opõe à ciência. O que se discute aqui é o rigor do método como único fator que garantiria status de ciência à História. Na pós-modernidade, a História tende para a narrativa no que se refere ao saber acadêmico, podendo ser um romance, uma trama ou uma crônica. Destacam-se os historiadores Paul Veyne, Michel Foucault, Peter Burke e Hayden White, como escritores de grande importância no período pós-moderno da historiografia.

Hayden White vai acenar para tais transformações no campo de trabalho do historiador, ao reconhecer, por exemplo, a aproximação que existe entre o processo de escrita do texto histórico com o do texto literário. Para esse autor, o que aproxima esses dois campos é a coincidência na forma como historiador e escritor procedem a uma seleção dos eventos que merecerão maiores detalhes ou mesmo supressão dentro da narrativa.

As situações históricas não são *inerentemente* trágicas, cômicas ou românticas. Podem ser todas inerentemente irônicas, porém não precisam ser urdidas dessa forma. Tudo o que o historiador necessita fazer para transformar uma situação trágica numa cômica é alterar o seu ponto de vista ou mudar o escopo das suas percepções. Em todo caso, só pensamos nas situações como trágicas ou cômicas porque tais conceitos fazem parte de nossa herança cultural em geral e literária em particular. O *modo como* uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção. E chamá-la assim não deprecia de forma alguma o *status* das narrativas históricas como fornecedoras de um tipo de conhecimento (grifos do autor) (WHITE, 1994, p. 102).

A natureza estilística da História poderia continuar a ser discutida, no entanto, nosso intuito é o de demonstrar como as novas posturas da historiografia do século XX estão presentes em V.F.D.B.

Voltando ao papel social da memória, pensemos em como Maurice Halbwachs e Henri Bergson vêem o papel do sujeito dentro desse processo. Para o primeiro, a memória é um processo de acordos, em que o sujeito liga-se ao social, resultando, desse encontro, o caráter histórico da memória; a lembrança configura-se, assim, na sobrevivência do passado através da ação do sujeito, que o reconstrói (HALBWACHS, 1950, p. 114). De forma análoga, temos a concepção do segundo de que a memória é o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas (BÉRGSON, 1959, p. 184). Os estudos desses autores vêm ao encontro de nossos anseios, no sentido de mostrar que o exercício de rememorar, que o romance histórico-biográfico põe concretiza em prática, deve ser analisado tendo-se consciência de que nele, e através dele, agem sujeitos, imbuídos de visões de mundo próprias e particulares.

Pesavento coaduna-se com essas reflexões quando ressalta que

o passado é trazido para o presente, reconstruído, em uma operação imaginária de sentido. Inventamos o passado, criamos realidades nos pensamento, ao evocar o que não pode ser mais verificável. Neste momento, em que se articula uma memória social, estabelecida de maneira voluntária, deliberada e animada pelo desejo de reconstruir o passado, a história se apodera da memória. Podemos mesmo dizer que, hoje, a história tutela a memória, tornando-a seu campo. Campo de realização e feitura, de articulação de discursos e imagens, de elaboração de versões convincentes e legitimadas pelas instituições (PESAVENTO, 2006).

Consideramos interessante a colocação feita por Pesavento nesse artigo, quanto à intencional presentificação do passado. Esse “reconstruir o passado”, de que a autora fala na citação, configura-se no contexto em que a memória social se torna coletiva. Assim como os literatos, também os historiadores, no processo de escrita da história, constroem discursos ao armar enredos, selecionando, recortando e escolhendo eventos que merecerão destaque em uma trama. Em tudo há a intenção de reter no presente o passado que se narra. Essa releitura, no entanto, não é tão fácil. Em função disso, Bosi (1994, p. 59) destaca que “posto o limite fatal que o tempo impõe ao historiador, não lhe resta senão reconstruir, [...] a fisionomia dos acontecimentos, [...] a avaliar (logo, a alterar) o conteúdo das memórias”.

Ressaltamos que, no caso da memória e da oralidade, quando usadas como fontes pelo historiador, sofre seleção, opção, invenção, construção. No caso de um grupo, a memória cria laços entre os indivíduos, transforma lembranças em patrimônio, estabelece identidades (PESAVENTO, 2006).

Acerca do processo que promove a construção social da memória, Bosi (1994) ressalta que:

quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas coerentes de narração e de interpretação dos fatos, verdadeiros “universos de discurso”, “universos de significado”, que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma *versão* consagrada dos acontecimentos. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a história. Este é, como se pode supor, o momento áureo da ideologia com todos os seus estereótipos e mitos. No outro extremo, haveria uma ausência de colaboração grupal em torno de certos acontecimentos ou situações. A rigor, o efeito, nesse caso, seria o de esquecer tudo quanto não fosse “atualmente” significativo para o grupo de convívio da pessoa. É o que sucede às vezes: os fatos que não foram testemunhados “perdem-se”, “omitem-se”, porque não costumam ser objeto de conversa e de narração, a não ser excepcionalmente. Assim, quando o sujeito os evoca, não vem o reforço, o apoio contínuo dos outros: é como se ele estivesse sonhando ou imaginando; e não por acaso duvidamos, hesitamos quando não nos confundimos, sempre que devemos falar de um fato que só foi presenciado por nós, ou que sabemos “por ouvir dizer” (BOSI, 1994, p. 66-67).

Do exposto, decorre que o grupo receptor colabora de forma decisiva para a consagração dos acontecimentos históricos, selecionando o que merece ser lembrado ou esquecido.

Bosi (1994) vai questionar a suposição de que a memória individual seria mais fiel que a social. A autora mesmo nos dá a resposta:

Sim, enquanto a percepção original obrigar o sujeito a conter as distorções em certos limites porque ele viu o fenômeno. Mas o quando, o como, entram na órbita de outras motivações. Se a memória grupal pode sofrer os preconceitos e tendências do grupo, sempre é possível um confronto e uma correção dos relatos individuais e a história salva-se de espelhar apenas os interesses e distorções de cada um (BOSI, 1994, p. 420).

Muito embora os historiadores possam se apoderar de narrativas memorialísticas, sob a forma de crônicas, diários, memórias, biografias, é no terreno da oralidade que residem as experiências efetivamente vividas pelos sujeitos da história (PESAVENTO, 2006).

Em relação aos relatos orais, percebemos sua importância dentro da obra V.F.D.B., uma vez que trazem para a superfície do texto o que existe entranhado na memória coletiva. A.V. dá uma roupagem estética aos dados recolhidos pelo memorialista Sebastião Afonsêca, e que contêm a essência do mito de Dona Beja. Como foi demonstrado, a memória coletiva guarda os resquícios das experiências individuais que, de alguma forma, corroboraram para as experiências do grupo ao qual pertencem.

Ao tomar a vida de Dona Beja como referencial para a bordar a história de Minas Gerais, à época de seu povoamento, A.V. estabelece uma relação metafórica da protagonista com a cidade de Araxá, na medida em que o relato biográfico da primeira segue em paralelo com a história do povoamento da segunda. Ao mesmo tempo em que o Arraial crescia, atraindo a população rural para o centro, em razão da sedução da modernidade, Beja crescia em graça e beleza, atraindo a atenção e seduzindo a todos.

O mito da cortesã serve de inspiração para o relato histórico. Por serem ambas figuras femininas, Beja e Araxá habitam nos desejos ocultos, num plano mais profundo da consciência. Assim como a cidade desperta cobiça de forasteiros e moradores pelos atrativos das águas revigorantes, Beja também desperta o desejo de posse daqueles que se dobram a sua beleza. Também como a cidade sofreu a invasão de turistas curiosos, Beja também sofreu essa mesma invasão: primeiro com a violação, depois com a prostituição. Outra relação é visível entre ambas: o comércio. Nos dois casos a beleza não é oferecida gratuitamente. No entanto, as duas também pagam um alto preço por se deixarem explorar: uma com a invasão do corpo físico (Araxá), a outra com a invasão psicológica (Beja).

Depois de sua partida para Bagagem, onde veio a falecer em 1889, a história de Beja fica restrita às experiências de outro grupo social. Com isso, Araxá perde seu referencial. O mito já não mais lhe pertence. Dá-se, se assim podemos dizer, “uma morte” simbólica da

cidade, que fica em estado de estagnação até o início do século seguinte. Muito depois da morte de Beja, em 1889, somente em 1940 a cidade ganha sua emancipação. Entre muitas razões, a reviviscência do mito da bela cortesã mineira, que tanto enaltecia os poderes revigorantes das águas, foi o elemento definidor por excelência.

Como bem colocou Montandon, a cidade de Araxá, valeu-se da cristalização do mito, promovida pela memória coletiva, a fim de autenticar sua condição de município. O mito de Beja foi conveniente para Araxá.

Para Ferreira e Janaína Amado (1996, p. xiii), “a história oral tem status de disciplina”, e, assim como a memória, os dois campos da historiografia que nos interessam em nosso trabalho de análise da obra V.F.D.B., servem ao registro real do passado, na medida em que são carregados de significativa carga de subjetividade. Como nosso objeto de estudo é um romance histórico-biográfico, encaixa-se na terminologia “história de vida”, que seria, segundo Chizzotti (1995, p. 95-96),

um instrumento de pesquisa que valoriza a obtenção de informações contidas na vida de uma ou de várias pessoas e pode ter forma literária tradicional como memórias, crônicas ou relatos de homens ilustres que, por si mesmos ou por encomenda própria ou de terceiros, relatam os feitos vividos pela pessoa. As formas novas valorizam a oralidade, as vidas ocultas, o testemunho das épocas ou períodos históricos. [...] Pode ser um discurso livre de percepções subjetivas ou recorrer a fontes documentais para fundamentar as afirmações e relatos pessoais (CHIZZOTTI, 1995, p. 95-96).

Sendo muito mais subjetiva que objetiva, portanto, a história de vida converte-se em uma interessante forma de se ler o passado de outro ângulo, que não o da mera manipulação dos frios dados da historiografia positivista.

Posto que a divulgação do mito de Beja deu-se pela oralidade, assim chegando aos primeiros memorialistas que se dedicaram a seu estudo, a coleta dos relatos orais foi trabalho recorrente também com A.V. Já no início de seu prefácio, o autor não nega que a base histórica da sua obra provém da tradição oral, mas esclarece ao leitor que também empreendeu um trabalho de depuração dos relatos coletados de lendas inverossímeis sobre Dona Beja.

A vida de Anna Jacintha de S. José foi estudada por muitos anos, obrigando-me a várias viagens para colher informações fidedignas. A tradição, que é também história, foi depurada de lendas, comuns a figura de seu tope. Ouvi os anciãos que a conheceram na Diamantina do Bagagem e, entre eles, um escravo que trabalhou em seus garimpos (VASCONCELOS, 1966, p. 7).

Com a intenção de atestar como acreditamos estar certos de que A.V., quando da publicação de V.F.D.B., em 1957, estava sob influência do momento de apogeu da Nova História, selecionamos alguns dos muitos trechos⁵, na obra, que evidenciam a presença dos relatos orais que o autor diz ter ouvido, e que lhe serviram de base para construir a imagem da cortesã mineira. Por toda a obra, há a inserção de comentários supostamente feitos por pessoas da época em que Beja era referência de beleza. “Era moda dizer que uma coisa era bela *como os olhos de D. Beja* [...]. O Dr. Remanso, Ajudante Civil do Ouvidor, disse numa roda que D. Beja era *diamante vermelho* (raro e caro) que estava sendo facetado pelo Dr. Joaquim Mota” (VASCONCELOS, p. 132).

Cada vez que Beja saía às ruas, era um acontecimento imperdível, tanto para os que a admiravam quanto para aqueles que a odiavam. “Ao sair da Matriz, o povo já comentava o esplendor carnal e as vestes milionárias da *amante do Dr. Mota*” (VASCONCELOS, p. 144).

A.V. faz questão de ilustrar com riquezas de detalhes a vaidade de Beja. “No anular, sobre a memória, seu célebre, *grande brilhante rubi*, com faíscas infernais” (VASCONCELOS, p. 148).

Em certas passagens do romance, o narrador pára sua narração central, para demonstrar como a oralidade foi responsável também pela propagação das benesses das águas do Barreiro, onde Beja ia banhar-se diariamente.

Anciãos de hoje ainda viram, em meninos, esse curral. A concorrência foi, porém, tão grande, que, depois de 1800, foi preciso ordem régia regulando a salitragem dos rebanhos, com dias certos para tal e tal fazendeiro levar seu gado. Não era só para a salga, porém pelo benefício que ela resultava na tonificação das reses. Foram esses homens rudes os primeiros a verificarem aqueles efeitos inesperados em seus animais (VASCONCELOS, p. 173).

A respeito dessas particularidades curativas e regeneradoras das águas sulfurosas do barreiro, A.V. dá a Beja o mérito de ter sido a primeira a divulgar os benefícios dos banhos na Fonte da Jumenta, em virtude de tudo o que ela fizesse, comesse, bebesse ou admirasse ser copiado por todos os moradores de Araxá: “Foi Beja quem popularizou as águas do Barreiro. O que Beja vestia era bom. As águas que ela procurava diariamente deviam ser virtuosas. Espalhou o hábito aquático; bebia-se por chique, porque Beja também bebia. Ela era paradigma, a *pioneira* empírica da *crenologia* brasileira, ciência tão distante ainda de seu tempo” (VASCONCELOS, p. 176).

⁵ Os trechos colocados em itálico, destacados pelo próprio autor, referem-se às expressões colhidas dos inúmeros relatos orais.

Dentro do pacato Arraial, os passeios de Beja eram esperados por todos os moradores, curiosos em ver sua beleza estonteante e seu ar fidalgo: “Quando Beja passava, de volta, as janelas das casas ficavam cheias de gente para vê-la” (VASCONCELOS, p. 186).

Até mesmo as pessoas mais recatadas não se furtavam do prazer de ver tão altiva figura, caminhando pelas ruas poeirentas do pequeno Arraial. Mais uma vez, A.V. lança mão dos artificios dos relatos orais, a fim de ilustrar o alvoroço que Beja causava em todos os seus “súditos”. A passagem seguinte é interessante mostra de como o autor soube usar dos recursos da ficção para criar toda uma ambientação para ilustrar os relatos orais sobre a comoção causada por Beja.

Uma jovem a cuja porta passava de manhã, antes do sol, para a fonte do Barreiro, habituou-se a levantar cedo.

– Para que levantar tão cedo, criatura? – perguntava-lhe a mãe.

– Para ver a Beja, mamãe.

– Parece que você tem inveja da Beja.

– E quem não tem? Todas as moças daqui, todas as senhoras têm inveja dela.

A mãe ria-se, reprovando:

– Credo, invejar mulher de má vida, filha?

– Não é a má vida que lhe invejamos, mas a beleza. A senhora também...

– Eu?!

– Sim, a senhora também não a inveja?

A mãe sorriu fazendo *sim* com a cabeça...” (VASCONCELOS, p. 198).

A figura de Beja e seus hábitos tão foram responsáveis até mesmo pela nomeação de alguns lugares pitorescos de Araxá. Em razão de seu hábito diário de se banhar e proceder a um verdadeiro ritual de beleza, até mesmo a árvore em que ela repousava depois dos banhos matinais foi nomeada pelos moradores: “Tanto viram Beja descansar ali, às vezes deitada de costas na toalha de buxo, estendida por Severina, que o tamboril ficou conhecido por *Árvore da Beja*” (VASCONCELOS, p. 207).

Hábitos, rituais, gostos, tudo o que Beja fazia ou dizia virava moda. Sua presença era marcada pela imposição de sua bela figura: “– Beja não é exagerada em pinturas, cosméticos e outras extravagâncias, mas se cuida, veste-se bem... Basta dizer que, por onde passa, deixa o *perfume de Beja*, como dizem por aí” (VASCONCELOS, p. 295).

Em termos pessoais, a memória é algo íntimo e individual que guarda os fatos para si e contribui para com a História na medida em que é solicitada. Em termos coletivos, a memória é o conjunto das experiências vividas por determinado grupo social no seu tempo. Como a História alimenta-se da memória, esta sendo fonte de informações, maior é o mérito quando a História busca o conhecimento associando várias memórias relacionadas ao mesmo fato.

A memória é o que nos faz reviver um fato passado. É ela que nos transporta a um tempo vivido, reacendendo sentimentos que já considerávamos esquecidos. A recordação está sempre situada num contexto e, por isso, podemos dizer que a memória não se esgota na esfera individual pois ela é sempre coletiva e, portanto, social. Dizer que a memória não é nunca individual significa dizer que ela é sempre formada e informada pelo grupo a que pertencemos.

Burke aponta alguns contrastes entre a antiga e a nova história. De forma sucinta, alguns dos pontos relevantes, de acordo com esse autor, são a permanente preocupação da tradição histórica com uma história nacional ou internacional, nunca se dando importância para o regional, e em relatar uma história factual, além da já conhecida história vista por cima, ou seja, valorizando, em seus escritos, tão somente figuras ilustres, desconsiderando a história de personagens comuns, esquecendo-se que estes também constroem a história. Já a Nova História considera tanto a história de cima como também a vista de baixo, considerando a história das mentalidades. Podemos, portanto, afirmar que a Nova História Cultural revela uma especial afeição pelo informal, por análises historiográficas que apresentem caminhos alternativos para a investigação histórica, indo onde as abordagens tradicionais não foram (2005, p.15-31).

Se o objetivo central do conceito de representação é trazer para o presente o ausente vivido e, dessa forma, poder interpretá-lo, o de apropriação, segundo Chartier (1990, p. 26), é “construir uma história social das interpretações, remetida para suas determinações fundamentais”, que são o social, o institucional e, sobretudo, o cultural. A proposta da Nova História Cultural seria o de decodificar a realidade do já vivido por meio das suas representações, desejando chegar àquelas formas pelas quais a humanidade expressou-se a si mesmo e o mundo. Neste ponto da discussão, uma nova possibilidade de investigação histórica surge como fazendo parte do elenco de mudanças epistemológicas que acompanharam a emergência da Nova História Cultural. Estamos nos referindo à Micro-História. Do ponto de vista metodológico, a Micro-História avança nas pesquisas historiográficas por romper com a prática calcada na retórica e na estética. O trabalho da micro-história tem se centralizado na busca de uma descrição mais realista do comportamento humano, empregando um modelo de ação que possa dar voz a personagens que, de outra maneira, ficariam no esquecimento. Segundo Levi (1992, p. 136), a micro-história possui, portanto, um papel muito específico dentro da chamada Nova História Cultural: “refutar o relativismo, o irracionalismo e a redução do trabalho do historiador a uma atividade puramente retórica que interprete os textos e não os próprios acontecimentos.”

Assim, o historiador de orientação micro-histórica, amparado pelos conceitos da Nova História Cultural discutidos anteriormente, pode “enxergar” acontecimentos, fatos que a historiografia tradicional não “enxerga” e trazer à tona dados que estavam adormecidos. Dessa forma, é possível afirmar, conforme Levi (1992, p. 139), que “o princípio unificador de toda pesquisa micro-histórica é a crença em que a observação microscópica revelará fatores previamente não observados”, o que não aconteceria numa abordagem tradicional. A descrição micro-histórica serve para registrar uma série de acontecimentos ou fatos significativos que, de outra forma, seriam imperceptíveis e que, no entanto, podem ser interpretados por sua inserção num contexto mais amplo, ou seja, na trama do discurso cultural. Para o historiador cultural contemporâneo dos séculos XX e XXI, essa perspectiva histórica que insere os chamados grupos subalternos na história, que percebe na cultura de uma sociedade um objeto histórico, parece algo muito pertinente e até certo ponto natural.

A inserção de novas temáticas, assim como, uma apreensão do simbólico por parte do historiador, tem sido pontos fundamentais nesse novo saber e fazer histórico. Temas como o medo, o corpo, a morte, a loucura, o clima, a feminilidade etc., têm sido objetos de estudo desse novo historiador, o que na perspectiva da história tradicional era algo praticamente impensável. Todos estes aspectos da vida humana passam a ter uma nova dimensão, ou seja, a perspectiva cultural.

O que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma construção cultural, sujeita a variações, tanto no tempo como no espaço. A base filosófica da nova história é a idéia de que a realidade é social ou culturalmente constituída. O compartilhar dessa idéia, ou sua suposição, por muitos historiadores sociais e antropólogos sociais ajuda a explicar a recente convergência entre essas duas disciplinas.

No entanto, vale lembrar que a relação entre história e literatura encontra no romance histórico um interessante ponto de convergência. Reportando-nos mais uma vez à *Poética*, no que diz respeito à conceitualização de *mimesis*, podemos relacioná-la à apreensão realista do mundo, despertada pelo interesse da cultura europeia do século XIX, para a qual o realismo ia muito além da compreensão científica do universo. Como diz White,

ser “realista” significa não apenas ver as coisas com clareza, como elas realmente eram, mas também extrair dessa clara apreensão da realidade conclusões apropriadas para levar uma possível vida com base nisso. [...] A “realidade” de um homem era a “utopia” de outro, e o que parecia ser a quintessência de uma posição “realista” sobre determinada questão poderia, de uma outra perspectiva, representar a quintessência da “ingenuidade” a respeito da mesma questão. [...] O desejo expresso de ser “realista”, então, deve refletir uma concepção específica não tanto do que é a essência do “realismo” como do que significa ser “irrealista”. [...] O conteúdo específico da concepção de “realismo” de uma dada época se define mais facilmente

pelo que tal época como um todo julgava ser “irrealismo” ou “utopismo”. E, quando se trata de tentar caracterizar a reflexão histórica de uma época em que muitas concepções divergentes de “realismo histórico” lutavam pela hegemonia, é necessário perguntar qual era o ponto de concordância dessas concepções diversas de “realismo” quanto a “irrealismo” ou “utopismo” na reflexão histórica em geral (WHITE, 1994, p. 60-61).

Sob essa ótica, a noção de realismo implicava na interrogação da história e do romance histórico. Assim, o romance histórico estaria, obrigatoriamente, atrelado à história, pois um mínimo afastamento desta seria a separação da própria verdade. Como atesta Barreto (1999), quando expõe que

o problema do realismo deixava obscurecido o fato que o romance era obrigado a viver um paradoxo: sua realização como obra de arte era tanto mais possível quanto mais ele se afastasse de seu próprio caráter artístico. O romance histórico vivia, dessa forma, a melancólica tarefa de esquecer-se de si mesmo, a fim de aspirar a dimensão realista e científica atribuída à história. Na verdade, o que se presumia como romance histórico resultava, ao final, uma história à qual se permitia algumas liberdades poéticas (BARRETO, 1999, p. 149).

Desse modo, era importante ver de que maneira o romance e a história poderiam estabelecer uma relação harmônica. Barreto (1999, p. 149) afirma que “a matéria que trata do possível é sempre objeto da arte, pois diz respeito ao que a história poderia ter concretizado, mas não o fez, porque não quis, não soube ou não pôde”. Assim, o romance histórico constitui-se das possibilidades dadas pela história, erguendo-se com vigor e profundidade, a partir da própria história realizada. Ao tomarmos como exemplo o romance histórico V.F.D.B., de A.V., constatamos como isso se processa, uma vez que a narrativa é a mesma que a história retratou em Minas gerais, nos tempos do Império, e os acontecimentos descritos particularizam cada episódio. É nesse momento de recriação da história que o fenômeno artístico se realiza.

Ao aproximar o leitor de Dona Beja, tornando-a particularizada por meio da recriação artística, a história deixa de ser mero relato frio de dados e passa à emoção, através do romance, forma estética que, por excelência, cristaliza essa passagem. Ainda mais uma vez, somos obrigados a nos lembrar de Aristóteles, a fim de comprovar como o romance se origina de uma outra realidade, não aquela que moldou a história, mas o que a poderia ter moldado. Essa história, recriada pela arte, é capaz de tornar o leitor partícipe do que foi, ao mesmo tempo em que o torna cúmplice do que poderia ser.

Assim, depreendemos que, no romance histórico, ocorre a intersecção entre a realidade e a possibilidade, localizada numa distorcida visão do que seja o realismo, decorrente de uma desvirtuada ótica da relação entre história e romance histórico, que só

desaparece quando se abdica de pensar o romance como um gênero que limita o seu autor, quanto e de cobrar fidelidade na transcrição dos registros históricos. A construção criadora surge, então, da realidade do romance fazer parte da realização e da irrealização da história, na qual os silêncios são preenchidos pelo ato estético.

CONCLUSÕES

Os textos literários com caráter histórico, como é o caso de V.F.D.B., de A.V., são portadores de um discurso que visa à legitimação, para isso, lançam-se em busca de uma representação que lhes permita alcançar, além do aspecto ficcional e estético, uma dimensão histórica. A literatura é, portanto, entendida como a capacidade de produção de obras de ficção, que representam o imaginário do escritor, obedecendo à estrutura das narrativas, contos, epopéias, tragédias e comédias. A historiografia é vista como um trabalho que deve seguir um determinado tempo, espaço e contexto, além de uma estrutura textual que forneça sentido ao relato dos fatos, extraídos de documentos oficiais. Embora pareçam campos distintos, uma base comum os une: a narratividade.

De acordo com Pesavento (2000, p. 8), o texto literário é o profícuo campo para a revelação “dos sentimentos, das emoções, das maneiras de falar, dos códigos de conduta partilhados, da gestualização e das ações sociais de outros tempos”, mas sem a frieza da mera cronologia dos relatos históricos. Ao revestir o relato histórico oficial com o manto diáfano da estética, a obra literária ascende a uma posição mais intimista com o leitor.

Paralelamente, é fato que o leque de possibilidades de diálogos com fontes diversas, trazidos pela Nova História Cultural., no século XX, deu à História a opção de fazer uma história mais acessível para um público muito mais amplo. Não que a História Cultural seja a melhor forma de história, mas, com certeza, é a mais totalizante. A inserção e aceitação do imaginário, nessa abordagem, ajuda a formular o real. No dizer de Pesavento (1995, p. 15), “o imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente”. Dessa perspectiva, a realidade pode ser entendida tanto como o acontecido como o que poderia ter sido.

O advento dessa história cultural nas décadas de 1950 e 1960, deu aos historiados a possibilidade de dialogarem com fontes, até então, excluídas pela história positivista, como os relatos orais, e a memória coletiva. Esta última sendo o reduto no qual o imaginário transita com maior grau de liberdade. A partir dessas transformações, constata-se a verdade de que as representações veiculadas por meio da linguagem são construídas socialmente. O grupo guarda o aspecto simbólico dessa linguagem, agindo dinamicamente sobre ela, e fixando-a o imaginário coletivo. Para Le Goff, sendo o imaginário a dimensão do real, os documentos

também encerrariam uma parte do imaginário, assim como as obras literárias que se dedicam à representação de uma realidade historicamente anterior a elas (1994, p. 11-14). Trata-se, portanto, de uma forma de se lembrar um tempo passado, com suas cores, gestuais, impressões, conceitos e marcas culturais próprias, na tentativa de fazer reviver uma cultura. Mas, esta, conforme bem observa Eliade, não existe sem memória, alimentando-se de “histórias” que se tornaram míticas e foram sendo conservadas e reinterpretadas pelas diversas releituras narrativas, numa “regeneração cíclica do tempo” (1992, p. 56).

No decorrer de nosso trabalho, procuramos demonstrar como, o romance histórico biográfico V.F.D.B., sobre Anna Jacintha de São José, conhecida como Dona Beja, de Agripa Vasconcelos, pode ser lido a partir da relação intertextual da Literatura com a História, possibilitada pela influência das transformações trazidas pela Nova História Cultural ao campo da historiografia, que passa a aceitar a obra literária como mais um documento.

Em V.F.D.B., A.V., joga com três planos discursivos: o da História, o do relato biográfico e o da criação romanesca. O que poderia ser considerado um problema para o escritor, o fato de ter que construir um enredo com um fundo histórico facilmente verificável pelo leitor, não se realiza, uma vez que, conforme Freitas (1986, p.), ao ser inserido num contexto, estético literário, os fatos históricos podem sofrer uma manipulação pelo autor.

Paralelamente, tentamos explicar, e ilustrar, quais foram os recursos técnico-formais usados por A.V. na escrita desse romance, como as marcas deixadas pelo narrador intruso; a importância dos relatos orais e da memória coletiva na cristalização do mito de Dona Beja; o tratamento dado ao tempo dentro de um romance histórico, como a presentificação do passado; além dos recursos técnico-expressivos, diálogos, solilóquios, fluxo de consciência, e que são elementos estilísticos relevantes para uma narrativa romanesca.

Durante nossas discussões acerca da verdade de que o imaginário sempre permeou a experiência humana, buscamos ilustrar como o mito de Dona Beja, a cortesã mineira do século XIX, descrita em relatos orais como detentora de excepcional beleza e inteligência, foi recolhida da memória social pelo memorialista Sebastião Afonseca e Silva, no ano de 1930, e trazido à superfície da história. Pelas mãos e pelo trabalho desse memorialista, o mito de Dona Beja foi novamente inserido no imaginário coletivo, recebendo, agora, novas roupagens oriundas de figuras femininas simbólicas, pertencentes ao campo literário, como a Vênus, a amazona e a sedutora “Salomé”, de Oscar Wilde, reflexos da *Belle Époque*. A riqueza de possibilidades metafóricas que a figura dessa mulher absorveu, na contemporaneidade, através dos relatos orais colhidos de pessoas que a conheceram no auge de sua existência,

deve-se, sobretudo, à falta de qualquer imagem iconográfica de seu tempo. Sua descrição, como sendo uma mulher bela, branca e loira, traduz a realidade do momento em que foi concebida e da sociedade que assim a retratou. À literatura coube apenas a tarefa de, valendo-se dessa imagem, relacioná-la com as simbologias a que remetem: a mulher sedutora, independente, sagaz, inteligente e, como se não bastasse, ainda era considerada como a “Vênus sertaneja”.

Sob a forma material da narrativa escrita, a memória coletiva adquire regularidade, e se transforma em corpo histórico. O processo de divulgação dessa história é responsável pelos discursos que serão processados sobre esse material. Assim, é possível compreender como o mito de Dona Beja converteu-se em um campo fértil para a construção dos mais diversos discursos, desde os historiográficos até os iconográficos, passando pelos artísticos, músicas e literatura em prosa e em poesia. Concebendo esses discursos como formas diferentes de se abordar o real, entendemos que o romance, em razão de ser uma narrativa ornada pelo imaginário, dá ao leitor não somente uma possibilidade de escapismo, mas, também, a oportunidade de “ler” a história por outro viés. O viés da obra artística.

Dentre os novos campos de interesse, trazidos pela Nova História, o biografismo é uma tendência ainda atual (Pesavento, 2006). V.F.D.B. possui tanto os aspectos que o categorizam como histórico quanto biográfico. Todavia, a subjetividade do autor implícito, que fala através do narrador, dá mostras de uma onisciência interpretativa, quando, ao empreender à explanação dos fatos históricos e do relato biográfico de Dona Beja, acompanha as ações, comentando e criticando, chamando o leitor a participar do texto, numa relação dialética ativa com o passado, o presente e o futuro, dentro da qual ele é o guia e a consciência. Nessa mistura de fictício e verossímil, A.V. mistura ficção e realismo, preenchendo as lacunas da história biográfica oficial da protagonista com doses de imaginação, proporcionando ao leitor uma leitura alternativa do passado representado no romance. Essa é a marca do narrador irônico, tão bem ilustrado por Hutcheon (1992).

Ao realizarmos este trabalho, logo de partida percebemos que é tênue a linha que separa a Literatura da História. Sendo ambos, campos em que o discurso narrativo se dá por intermédio de um escritor, de acordo com Chiappini (2000), “o diálogo entre historiadores e estudiosos de literatura é produtivo e se insere numa proposta de trabalho com as obras literárias como obras da cultura”. Acreditamos nisso, e nos aventuramos a afirmar que esse diálogo abre outras discussões possíveis, como os atuais estudos sobre a História do Corpo (BURKE, 2005), em que, no caso específico de Beja, poderíamos investigar mais profundamente a relação metafórica que ela, enquanto corpo feminino, estabeleceu com sua

cidade natal, Araxá, e que foi sugerida por Montandon (2000). Ou ainda, poderíamos, também, adentrar em um estudo comparativo com outros mitos femininos urbanos, e que foram retratados pela literatura.

É importante que sejam empreendidos mais estudos nos quais a literatura seja tomada como um documento historiográfico tão valioso quanto qualquer outro, uma vez que ela, por ser um exercício mimético por excelência, é imprescindível para o conhecimento humano assim como o científico.

REFERÊNCIAS

ABREU Filho, Ovídio de. Dona Beija: Análise de um Mito. In: FRANCHETO, Bruna et alii. (org.). *Perspectivas Antropológicas da Mulher*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

_____. *Raça, sangue e luta: Identidade e parentesco em uma cidade do interior*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). PPGAS/UFRJ. Rio de Janeiro, 1980.

ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999. p. 16.

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALMEIDA, Paulo Roberto. *Os estudos sobre o Brasil nos Estados Unidos: a produção brasilianista no pós-Segunda-Guerra*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: FGV-RJ-Cpdoc, 2001.

ALVIM, Maria Lúcia. *Romanceiro de Dona Beja*. Rio de Janeiro: Fontana; Brasília: INL, 1979.

APOCALYPSE, Mary. A lenda de Dona Beja. In: *Estórias e lendas de Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro*. 2. ed. São Paulo: Edigraf, [s/d]. p. 22-24.

ARAÚJO, Angela C. *Trabalho, cultura e cidadania*. São Paulo: Scritta, 1997. p. 85-103.

ARIÈS, Philipp. *Lecciones sobre la Historia*. México: Fondo de Cultura, 1996.

_____. *O Tempo da História*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARON, Raymond. *Dimensiones de la Consciencia Historica*. México: Fondo de Cultura, 1992.

ARRUDA, José J. e TENGARRINHA, José M. *Historiografia luso-brasileira contemporânea*. São Paulo – Bauru: EDUSC, 1999.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. G. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: UNESP, 1997.

_____. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. São Paulo: UNESP, 1993.

BANN, Stephen. *As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado*. Trad. Flávia Villas-Boas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

BARREIRO, José Carlos. *E. P. Thompson e a historiografia brasileira: revisões, críticas e projeções*. Projeto História. PUC São Paulo, 12 (1995), p. 57-76.

BARRETO, Eneida Menna. Reflexões sobre a história e o romance histórico em *Videiras de cristal*. In: *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos do comparativismo*/coordenado por Tânia Franco Carvalhal. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999. p. 146-154.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. A escritura do romance. In: *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. et alii. *Atualidade do Mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 75-81.

_____. *Mitologias*. 9. ed. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70, 1974.

_____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obra Completa*. São Paulo: Brasiliense, 1975.

_____. Sobre o conceito de história. In: W. Benjamin. *Obras escolhidas*. v. 1. Magia e Técnica, Arte e Política. (S. P. Rouanet, Trad. e Org.). São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder*. UnB: Brasília, 1982.

BEZERRA, Holien (Coord.). *Quem é quem na História*. Pesquisadores e Pesquisa no Brasil. Goiânia: CEGRAF, 1996.

BLOCH, Marc. *Introdução à história*. Sintra: Europa-América, 1976.

BOOTH, Wayne. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Ed. Arcádia, 1980.

BORGES, Heloísa Helena de Campos. Sombra em marcha: história da História. In: *Letras em Revista/Instituto de Ciências Humanas e Letras – ICHL/UFG*. v. 1, n. 1/2, 1990. Goiânia: Editora da UFG, 1995. p. 49-57.

BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, cap. “Cultura brasileira e culturas brasileiras”.

BOSI, Ecléa. (1994). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. *As escolas históricas*. Lisboa: Europa-América, 1990.

BRAUDEL, Fernand. *História e ciências sociais*. Lisboa: Editorial Presença, 1972.

_____. *Gramática das Civilizações*. Trad. Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BURKE, Peter (Org.). *A escola dos annales*. São Paulo: UNESP, São Paulo, 1997.

_____. *A escrita da história*. São Paulo: UNESP, 1992.

_____. *História e teoria social*. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. *Variedades de História Cultural*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CALDAS, Alberto Lins *Litera Mundi*. Porto Velho: Edufro, 2002.

_____. *Nas Águas do Texto*. Porto Velho: Edufro, 2001.

_____. *Oralidade, Texto e História*. São Paulo: Loyola, 1999.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Cpdoc/FGV, n. 21, 1998.

CALVINO, Ítalo. A Combinatória e o Mito na Arte da Narrativa. In: LUCCIONI, Gennie; _____. *As Cidades Invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPBELL, Joseph. *As transformações do mito através do tempo*. Cultrix, S. Paulo, 1990.

_____. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1995.

CÂNDIDO. Antônio. Nas Origens da Teoria do romance. In. *Caderno de Teoria Literária*. Suplemento do Correio do Povo, p. 6, 13/12/1969.

_____. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. 2 vol. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1975.

CAPELATO, Maria Helena R. (Coord.). *Produção histórica no Brasil*. 1985-1994. Catálogo de dissertações e teses dos Programas e Cursos de Pós-Graduação em História. São Paulo: Xamã/ANPUH, 1995. (3 volumes).

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, Sentido, História*. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. *Uma Introdução à História*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____; BRIGNOLI, Héctor Pérez. *Os Métodos da História*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Domínios da História: Ensaio de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem*. Martins Fontes, São Paulo, 1997.

_____. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Funções de Linguagem*. São Paulo: Ática, 1995.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil – mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CONNAUGHTON, Brian (Orgs.). *Cruzando fronteiras: as pesquisas regionais e a história operária brasileira*. In: CORRÊA, Carlos Humberto. *Catálogo de dissertações e teses dos Cursos de Pós-Graduação em História (1973-1985)*. Florianópolis: Editora da UFISC, 1987.

_____. *Historiografia latinoamericana contemporânea*. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos/Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república*. São Paulo: Ciências Sociais, 1979.

COSTA, Waldir Luiz. *Flor do fango. Da Maloca ao Palácio*. 2. ed. Goiânia: Gráfica Popular, 1987. Cap. III, p. 37-59.

DAVALON, Jean. *A imagem, uma arte de memória?* In: ACHAR, Pierre et al. *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999. p. 23.

DEFINA, Gilberto. *Teoria e Prática de Análise Literária*. São Paulo: Pioneira, 1975.

DOSSE, François. *A história em migalhas*. São Paulo: Ensaio/Unicamp, 1992.

DUBY, George. *Le Temps des cathédrales: L'art et la société*. Paris: Gallimard, 1976.

- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ESTUDOS HISTÓRICOS. *Historiografia: tendências*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas (FGV). v. 9, n. 17, 1996.
- FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- FERNANDES, Florestan. *Fundamentos Empíricos da Explicação Sociológica*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FICO, Carlos. *Algumas notas sobre a historiografia da ditadura militar*. Estudos de História. Franca (8) 1: 69-90. 2001.
- _____. *Alguns impasses da produção historiográfica recente no Brasil. Anos 90*. PPG em História da UFRGS, Porto Alegre, (2): 111-126. maio de 1994.
- FICO, Carlos e POLITO, Ronald. *A História no Brasil (1980-1989)*. Elementos para uma avaliação historiográfica. v.1. Ouro Preto: UFOP, 1991.
- _____. *A História no Brasil (1980-1989)*. Séries de Dados. v. 2. Ouro Preto: UFOP, 1994.
- FLEISCHER, Helmut. *Concepção Marxista da História*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- FOGEL, Robert William; ELTON, G.R.. *¿Cuál de los Caminos al Pasado?*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 3. ed. Trad. Luiz Felipe Beata Neves. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. *O que é um autor?* 3. ed. Lisboa: Vega, 1992.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. M. H. Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1978.

FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e História: o romance de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

FRENCH, John e FORTES, Alexandre. *Urban labor history in twentieth century Brazil*. Albuquerque, N. M., The Latin American Institute/ The University of New Mexico, 1998.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GARDINER, Patrick. *Teorias da história*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

GENETTE, Gérard. *Ficção y Dicción*. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.

GERTZ, René E. *A História do Brasil na Alemanha*. Anos 90. PPG em História da UFRGS, Porto Alegre, (4): 87-101, dez. 1995.

_____. “Nova história” no Rio Grande do Sul. *Anais da XVI Reunião de Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica (SBPH)*. Curitiba, 1996. p. 35-39.

_____. Produção historiográfica no Rio Grande do Sul na virada do milênio. *Revista da SBPH*, Curitiba (16): 101-106. 1999.

GINSBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.). *História: novos problemas, novas abordagens, novos objetos*. v. 3. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

GUAL, C. G. *Los orígenes de la novela*. Madrid: Ediciones Istmo, 1972.

GUTFREIND, Ieda. *Historiografia rio-grandense*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS, 1998.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. The Question of Cultural Identity, In: *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Oxford: UK, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1950.

HAWKING, S. W. *Uma breve história do tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco Ltda., 1988.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Trad. Carlos N. Coutinho e Leandro Conder. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. *Uma Teoria da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

HOBBSBAWM, Eric J. *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *A era dos impérios*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

_____. *Uma teoria da paródia : ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

IGLÉSIAS, Francisco. A propósito da historiografia brasileira. In: *Debate e Crítica*, São Paulo, n. 5, 1975.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

KAISER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Trad. Paulo Quintela. 7. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

_____. *O Ato da Leitura – Uma Teoria do Efeito Estético*. vol. 1 e 2. São Paulo: Ed. 34, 1996.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KRISTEVA, J. *Semiótica do romance*. Lisboa: Vega, s.d.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

LACERDA, Sônia. História, Narrativa e Imaginação Histórica. In: SWAIN, Tânia Navarro (Org.). *História no Plural*. Brasília: UnB, 1994.

LAPA, José Roberto do Amaral. *História e historiografia brasileira pós-64*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

_____. *Historiografia brasileira contemporânea*. (A História em questão). Petrópolis: Vozes, 1981.

_____. *Historiografia latino-americana contemporânea: problemática de suas tendências* (um informe preliminar). *História*. São Paulo, v.1, p. 7-19; 1982.

_____. *Tendências atuais da historiografia brasileira*. Comunicação apresentada ao XI Simpósio Nacional de História/ ANPUH. João Pessoa, julho de 1981. (datilografada)

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1970.

_____. *História e memória*. 4. ed. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

_____ ; et alii. *A Nova História*. Lisboa: Edições 70.

LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

_____ & AGUIAR, Flávio. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1993.

LEMONS, Maria Teresa Toríbio Brittes; MORAES, Nilson Alves de (Orgs.). *Memória e construção de identidades*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

LEONARDOS, Thomas. *Dona Beija: a Feiticeira do Araxá*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

LEVI, G. Usos da biografia. In: FERREIRA, M. de M. & AMADO, J. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

_____. *Mito e Significado*. Tradução de Antônio Márquez Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

LIMA, Costa Luiz. (org.) *A Literatura e o Leitor*. Textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Pensando nos trópicos: dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. Persona e Sujeito Ficcional. In: *Literatura e Memória Cultural*. Belo Horizonte: ABRALIC – 2º Congresso, 1990.

LINHARES, Temístocles. *Introdução ao mundo do romance*. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.

LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976 .

- LUCAS, Fábio. *Luzes e trevas*. Minas Gerais no século XVIII. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. J. M. M. de Macedo. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. Narrar ou descrever. In: *Ensaaios sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARTINS, Wilson. *A palavra escrita*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- MEIHY, J. C. S. B. *Manual de história oral*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- MENDILOW, Adam Abrahm. A. *O Tempo e o Romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MIELIETINSKY, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- MINER, Earl. *Poética comparada*. Brasília: Editora UnB, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1979.
- _____. *Dicionário de Termos Literários*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MONTANDON, Rosa Maria Spinoso. *Dona Beja: Desfazendo as Teias do Mito*. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2000.
- _____. Dona Beja: racismo e preconceito na concepção estética do mito. In: *Artcultura*, v. 7, n. 10, 2005. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. p. 112-120.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, s. d.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: História, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- NOVAES, Adalto (et al.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997.

- PASSERINI, Luisa. Mitobiografia Em História Oral. *Revista Projeto História*: 29/40, n. 10, São Paulo, 1993.
- PESAVENTO, Sandra; SOUSA, Vera Lúcia Puga de. *Paixão, Sedução e Violência: 1960-1980*. São Paulo: USP, 1998. (Tese de doutorado).
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Palavras para crer*. Imaginários de sentido que falam do passado, n. 6, 2006.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. H. Dantas. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- PRADO JR. Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1963.
- PRIORE, Mary. (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. 7. ed. Lisboa: Almedina, 2000.
- REIS, Jose Carlos. *A História: Entre a Filosofia e a Ciência*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Nouvelle Histoire e Tempo Histórico*. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *Tempo, História e Evasão*. Campinas: Papyrus, 1994.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Trad. C. M. Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.
- ROBERT, M. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Gallimard, 1981.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 7 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.
- ROSENFELD, A. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SAMARA, Eni de Mesquita e MATOS, M. Izilda de. *Gênero em debate*. Trajetórias e perspectivas na historiografia contemporânea. São Paulo: Educ, 1997.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.
- SCHAFF, Adam. *História e Verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

- SCHIMIDT, Benedito Bisso. Construindo Biografias – Historiadores e Jornalistas: Aproximações e Afastamentos. In. *Estudos Históricos*. n. 19. Rio de Janeiro: Cpdoc/FGV, 1997.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História e materialismo histórico no Brasil*. São Paulo: Global, 1985.
- SOSA, Ignacio e CONNAUGHTON, Brian (Orgs.). *Historiografia latinoamericana contemporânea*. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- TEIXEIRA, Maria Santos. *O Solar de Dona Beija*. Belo Horizonte: Gráfica Santa Edwiges, 1965.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *Poética da Prosa*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- THOMPSON, P. *A voz do passado: história oral*. (L. L. Oliveira, Trad.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- TUDO É HISTÓRIA. Cadernos de Pesquisa. São Paulo: AUPHIB/Brasiliense, 1978.
- VAINFAS, R. e Cardoso, C. F. (orgs.). *Os Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- VASCONCELOS, Agripa. *A Vida em Flor de Dona Bêja*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- VEYNE, Paul. (et al.). *História e Historicidade*. Madrid: Editorial Fragua, 1972.
- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- WHITE, Hayden. *Meta-História*. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ZILBERMAN, Regina. Barthes decretou a morte do autor. In: Caderno Idéias, *Jornal do Brasil*, 28.10.2000.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Educ, 2000.