

DUAS FORMAS DE NARRAR: A REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA E LITERÁRIA

Fábio Luiz Arruda¹

RESUMO: História e literatura se mesclam, por vezes, no exercer de suas especificidades, sendo que nem sempre fica evidente onde uma termina e a outra inicia. Nessa perspectiva é que se propõe uma reflexão sobre a constituição da narrativa histórica e literária, observando como elas elaboram a representação da realidade, guardando suas especificidades. Será dado destaque à fronteira entre essas duas áreas de saber.

PALAVRAS-CHAVE: História. Literatura. Narrativa. Representação.

TWO FORMS OF NARRATIVE: THE HISTORICAL AND LITERARY REPRESENTATION

ABSTRACT: History and literature get melted, sometimes, in the exercise of their specificities, and we are not always able to define where one ends and the other begins. Taking this point of view, we propose a reflection about the composition of the historic and literary narrative, observing how they elaborate the representation of the reality, keeping their specificities. The highlight will be the frontier between these two areas of the knowledge.

KEYWORDS: History. Literature. Narrative. Representation.

¹ Graduado em História pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Mestrando em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados, atuando na área de Literatura e Práticas Culturais, na linha de pesquisa Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber. Integrante do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária - MÖEBIUS, que está sob a liderança da Prof^a Dr^a Adna Candido de Paula. A principal atuação de pesquisa está relacionada à Literatura e História regionais de Mato Grosso do Sul, a questão do diálogo entre teorias literárias, baseando-se nas teorias do filósofo francês Paul Ricoeur e a interdisciplinaridade.

INTRODUÇÃO

Na antiguidade clássica, Aristóteles já anunciava uma diferença que proporcionou, e ainda suscita, frutíferos e fervorosos debates no decorrer dos milênios que se seguiram. Essa antiga e polêmica declaração se refere à diferença entre a literatura e a história, sobre as quais o Estagirita define as fronteiras, ao dizer que a primeira está relacionada à narração do que poderia ter acontecido, enquanto a segunda narra o que de fato aconteceu.

Dando um salto da Antiguidade Clássica para as discussões atuais sobre o tema, nota-se que a diferença acima exposta ainda se faz valer, mesmo diante das mais aventurosas mudanças e inovações alcançadas no correr dos séculos. A disciplina histórica tem por objetivo primeiro recuperar, através da escrita, o que aconteceu. Para tanto, tem que recorrer a elementos teórico-metodológicos que legitimem, que validem seu ofício. É no século XIX, século em que a disciplina histórica é institucionalizada, que tal pretensão se torna consideravelmente mais acentuada. Nesse período, influenciada pelos movimentos da época, principalmente pelo positivismo, a História se pretende “dona” da Verdade, mediante procedimentos tomados de empréstimo das ciências da natureza. Porém, no século XX e início o século XXI, observa-se mudanças consideráveis a respeito dessa pretensão e, conseqüentemente, na maneira como o historiador narra a História.

Com relação ao escritor literário, nota-se a ampliação das possibilidades narrativas, que permitem as mais variadas formas de representar um mundo, que variam conforme as perspectivas de cada época. Pensando nessas formas de narrar literárias, é que será feito, neste artigo, um retrocesso à Idade Antiga, passando pela Renascença, até chegar ao início do século XX, para que, assim, se torne inteligível as mudanças da narrativa literária nos percursos da História. É legítimo, diante dessa breve exposição, observar que, assim como a história muda sua forma de construir o passado, a literatura também muda sua forma de representar o mundo e que, em ambas, essas mudanças pesam de maneira significativa em suas narrativas. Feita essa apresentação introdutória, passar-se-á a uma análise sucinta do desenvolvimento das narrativas da História e, posteriormente, da Literatura, observando com essas formas de representação se alteram mediante as correntes que surgem através dos tempos.

A NARRATIVA DA HISTÓRIA

A história, segundo as considerações de Jacques Le Goff em sua obra *História e Memória*, surge com a perspectiva do testemunho², de trazer à luz elementos presenciados pela pessoa que narra. Heródoto, conhecido como o pai da História, retratava, através de escritos, o mundo que se apresentava diante de seus olhos e isso ficou como que um legado à posteridade. Depois de Heródoto, a história se tornou mais complexa

² LE GOFF, 2003, p. 18-19.

e densa com passar dos séculos, atravessando várias perspectivas. O problema, em contrapartida, é que o objeto histórico são os homens no passado³ e esse passado jamais poderá ser posto às claras em toda à sua totalidade, sempre serão visões parciais dos homens no passado. Apresenta-se, a seguir, um exemplo da parcialidade da História: suponha-se que em uma turma de escola haviam trinta alunos que tiveram uma aula de quatro horas. Suponha-se também que ao termino dessa aula foi feita uma reconstrução histórica do que ocorreu em sala, onde os escritos do professor e o testemunho de todos os alunos serão utilizados como fontes históricas. O resultado será sempre uma visão sobre a aula e nunca a visão total do que aconteceu. Não há como saber o que o aluno da terceira carteira da segunda fila pensava quando o professor explicava como Jean Valjean atravessou a areia movediça nos esgotos de Paris do século XIX.

No século XIX, a história pretendia representar o passado como uma verdade absoluta e objetiva, baseadas no historicismo e no positivismo, assim sendo, a análise da aula acima comentada levaria a escrita de uma história verídica e inquestionável, pelo menos era essa a pretensão que, diga-se de passagem, nunca se viu concretizada. Todavia, François Simiand e Emile Durkheim renunciaram uma primeira mudança, que foi efetivada pela conhecida Escola dos *Annales*. Ela ampliou a maneira de ver a história através dos trabalhos de Marc Bloch e Lucien Febvre, fundadores da revista *Annales* em 1929, de Braudel (discípulo destes primeiros), que formulou os três tempos da história, além das correntes mais atuais da revista⁴. Feita esta breve exposição sobre a evolução do trabalho histórico, o que se destaca é o objetivo do presente tópico: discutir o processo da escrita da história, ou seja, a forma pela qual a história é representada pelos historiadores.

Peter Burke, em um texto intitulado “A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa”, pensando a partir de duas correntes, uma baseada em Braudel, ou seja, estrutural, e outra baseada em correntes do século XIX que pretendiam que a história deveria ser narrativa, explica que a primeira pretende descrever as estruturas de curto, médio e longo prazo, desenvolvidas por Braudel, portanto, teoricamente não tem um enredo como se observa na história narrativa. O ponto para o qual Burke chama a atenção é o fato de que a pura descrição das estruturas permite apenas uma visão, contudo, se o processo for estritamente narrativo, a história corre o risco de ficar pairando sobre as espumas do acontecimento e não ser levada às profundezas abissais da estrutura do acontecimento histórico.

A proposta do autor, aqui em questão, é de que no enredo possa haver a descrição das estruturas misturadas aos fios da narrativa. Burke chama a atenção para o fato de que

³ Marc Bloch diz: “(...) O bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está sua caça” (BLOCH, 2001, p. 54). Isso nos remete ao fato que o objeto do historiador é o humano e não necessariamente a ciência do passado como pregados por algum.

⁴ Alguns trabalhos historiográficos e teórico-metodológicos, hoje permitem observar de maneira mais profunda as inúmeras viradas da história, visto que são muitas e que não é objetivo do trabalho se aprofundar nelas, mas apenas dar uma visão muito superficial, já que esse trabalho já foi muito bem feito por alguns historiadores, a saber: HUNT, Lynn. A nova história cultural. São Paulo: Martins Fontes, 2001; BURKE, Peter. O que é história cultural?. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005; Peter Burke (Org.). A escrita da história: Novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992. LE GOFF, J.; ROGER, C.; REVEL, J. A História nova. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Esses trabalhos demonstram como é possível trabalhar diversas visões sobre um mesmo tema: história das mentalidades, história das representações, história vista de baixa, história do gênero, história oral, micro história, macro história e mais uma imensa gama.

seu trabalho não é “meramente literário”, mais algo muito mais complexo, que pretende encontrar um meio de escrever a história que permita uma construção mais rígida e ao mesmo tempo mais inteligível para o leitor. Nesse sentido, o primeiro ponto percebido no discurso desse historiador é a distinção do campo de enunciação, que é o da história e não da literatura. Apesar das aproximações, o campo de enunciação imprime as particularidades do discurso, estabelecendo a fronteira entre as duas disciplinas:

(...) Os historiadores não são livres para inventar seus personagens, ou mesmo as palavras e os pensamentos de seus personagens, além de ser improvável que sejam capazes de condensar os problemas de uma época na narrativa sobre a família, como frequentemente o fizeram os romancistas.⁵

Burke apresenta quatro formas de narrar a história, mas chama a atenção para uma, a do antropólogo Marshall Sahlins em seu texto *Ilhas de História*. Nesse texto ele consegue imbricar em sua narrativa tanto o acontecimento, ou seja, que fornece o enredo da história, quanto à estrutura, que está relacionada à composição do todo social que, por sua vez, está relacionado ao acontecimento. Dessa maneira, o que ocorre é uma relação dialética entre o acontecimento (específico) e a estrutura (geral):

Sahlins contou uma história com uma moral, talvez com duas morais. A moral para os ‘estruturalistas’ é aquela em que eles deveriam reconhecer o poder dos acontecimentos, seu lugar no processo da ‘estruturação’. Os defensores da narrativa, por outro lado, são encorajados a examinar a relação entre os acontecimentos e a cultura em que eles ocorrem (estrutura).⁶

Mas é necessário questionar, ao se estudar a aproximação entre essas duas áreas do conhecimento, se, ao se aprofundar no processo narrativo, a história não corre o risco de se diluir em literatura? A resposta é não. No início deste trabalho, foram evocadas sentenças de Aristóteles sobre a história e a literatura, essas considerações feitas por ele, como é possível notar também na distinção que Burke faz de ambas, ainda hoje são válidas: a história cria hipóteses para representar um passado que aconteceu, mas que pode apenas parcialmente ser reconstruído com base em evidências, que, por sua vez, hoje são alvo de críticas, como a noção de documento-monumento. Portanto, a história cria a partir das evidências e fontes hipóteses do passado, já a literatura se caracteriza por transformar esteticamente o mundo e criar um objeto artístico, que pode sim conter elementos do real, mas que em contrapartida, tem um fim ético-estético.

Ainda pensando nessa relação de proximidade entre as disciplinas, vale trazer para o debate as considerações de Hayden White. Burke⁷ chama a atenção para o fato de que White⁸ propõe que a história deve ser escrita seguindo quatro planos básicos: comédia, tragédia, sátira e romance. Porém, há outra relação importante nas considerações de White que deve também ser levadas em conta. Aquela a respeito dos tropos do discurso, que são

⁵ BURKE, Peter. 1992, p.340.

⁶ BURKE, Peter. 1992, p. 346.

⁷ BURKE, Peter. 1992, p. 327- 348.

⁸ WHITE, Hayden. 2010.

metonímia, sinédoque, metáfora e ironia. São tropos que, fazendo parte da narrativa, também aproximam a história da literatura, já que, na configuração do discurso (ou do enredo) dessas áreas de conhecimento, os tropos estão incondicionalmente presentes:

Acredito que este elemento não possa ser expungido do discurso das ciências humanas, por mais realistas que aspirem ser. Trópico é a sombra da qual todo discurso realista tenta fugir. Entretanto, esta fuga é inútil, pois o trópico é o processo pelo qual todo discurso *constitui* os objetos que ele apenas pretende descrever realisticamente e analisar objetivamente.⁹

Vale reforçar novamente que, mesmo tendo tantas semelhanças entre história e literatura, uma não deve ser confundida com a outra, pois cada uma tem um ponto de especificidade. A história jamais poderá recuperar um passado intacto, ao passo que suas parciais respostas aos problemas investigados se apresentam como uma hipótese do que aconteceu.

Burke defende que o motivo de buscar uma nova forma de narrar o passado se torna evidente mediante a impossibilidade das velhas formas darem conta disso: “O Objetivo de buscarmos uma nova forma literária é certamente a consciência de que as velhas formas são inadequadas aos nossos propósitos”.¹⁰ Além desse fator, há certa preocupação dos historiadores com a literariedade da história, ou seja, com a necessidade de torná-la mais convidativa à leitura, sem se tornar, no entanto, literatura:

(...) Muitos estudiosos atualmente consideram que a escrita da história também tem sido empobrecida pelo abandono da narrativa, estando em andamento uma busca de novas formas de narrativa que serão adequadas às novas histórias, que os historiadores gostariam de contar. Estas novas formas incluem a micronarrativa, a narrativa de frente para trás e as histórias que se movimentam para frente e para trás, entre o mundo público e privado, ou apresentam os mesmos acontecimentos a partir de pontos de vista múltiplos.¹¹

Um trabalho feito por um historiador que é consideravelmente interessante, para se ter um exemplo dessa literariedade, é a obra de Carlo Ginzburg sobre o moleiro Menochio, condenado à morte pelo Santo Ofício da Igreja Católica, intitulado *O queijo e os vermes*. No início do livro, ele declara que a obra é para ser lida tanto por especialistas da disciplina histórica quanto por pessoas que apenas tenham interesse na história que é narrada, como se Menochio fosse personagem de uma história literária, uma espécie de José Arcadio Buendia, de *Cem Anos de Solidão*. Nas palavras de Ginzburg:

O queijo e os vermes pretende ser uma história, bem como um escrito histórico. Dirige-se, portanto, ao leitor comum e ao especialista. Provavelmente apenas o último lerá as notas, que pus de propósito no fim do livro, sem referências numéricas para não atravancar a narrativa.¹²

⁹ WHITE, Hayden. 2001, p. 14.

¹⁰ BURKE, 1992, p. 336.

¹¹ BURKE, 1992, p. 347.

¹² GINZBURG, Carlo. 2006, p. 10.

Nota-se que Ginzburg direciona o seu trabalho de história a um público específico, mas também a uma gama mais ampla de leitores não especialistas. Dessa maneira, opta por uma escrita narrativa acessível a todos. Destarte, constata-se a literariedade desse texto histórico, onde o leitor comum pode lê-lo como uma história, assim como pode buscar nas notas finais do texto a constatação das afirmações apresentadas no correr da narrativa, diferenciando-se da literatura através dessa fronteira entre o acontecido e a possibilidade de ter acontecido.

Esse breve esboço de uma das crises, pela qual a história está passando por conta de sua escrita, permitiu observar as aproximações e os distanciamentos dessa disciplina com a literatura, ademais, permitiu compreender qual o objetivo da história ao narrar. Agora, a análise versará sobre a narrativa literária, observando suas especificidades e características.

A NARRATIVA LITERÁRIA

Observada a narrativa enquanto elemento de construção da história, o que interessa, deste momento em diante, é como a narrativa é posta na obra literária e como ela dialoga com outras categorias, a saber, o discurso e a descrição. Para dar uma noção mais clara a esse respeito promove-se um diálogo com as considerações de Gérard Genette em “Fronteiras da narrativa”. Nesse texto, Genette apresenta elementos que aproximam a construção narrativa do enredo com o espaço da história contada. Esses elementos são a descrição e o discurso.

Caso se aceite, por convenção, permanecer no domínio da expressão literária, definir-se-á sem dificuldade a narrativa como representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais particularmente da linguagem escrita. Esta definição positiva tem o mérito da evidência e da simplicidade; seu inconveniente é talvez, justamente, encerrar-se e encerrar-nos na evidência, mascarar a nossos olhos aquilo que precisamente, no ser mesmo da narrativa, constitui problema e dificuldade, apagando de certo modo as fronteiras de seu exercício, as condições de sua existência.¹³

Segundo Genette, a narrativa dialoga constantemente com a descrição e com o discurso que fazem parte do processo de narrar. A descrição é o ato próprio de alguém que inventaria pontos característicos de um determinado ser ou objeto e pode ser independente da narrativa, porém, se consubstancia em entidade imprescindível à narrativa, pois esta não vive sem aquela, como diz o próprio autor: “(...) A descrição poderia ser concebida independentemente da narração, mas de fato não se encontra por assim dizer nunca em estado livre; a narração, por sua vez, não pode existir sem descrição”.¹⁴

O discurso é outro elemento que se distingue da narrativa, pois é a voz de alguém que se enuncia, enquanto que na narrativa “os acontecimentos parecem narrar-se a si

¹³ GENETTE, 1972, p. 255.

¹⁴ GENETTE, 1972, p. 263.

mesmos”.¹⁵ Genette diz que a diferença entre um e outro está na questão da narrativa se manifestar de maneira indireta, enquanto o discurso se apresenta de maneira direta, atrelada a pronomes como *eu* ou indicadores pronominais, adverbiais como *aqui*, *amanhã*, entre outros, tendo assim, uma identidade enunciativa subjetiva. Para finalizar esse ponto, é possível dizer que Genette expõem em seu texto que narrativa, descrição e discurso se envolvem num beijo lépido onde fica difícil a existência de uma sem a outra.¹⁶

Feita essa primeira observação, se avançará sobre os fios urdidos afastando-os dos que foram tecidos, de maneira a expor as várias faces que compõe um todo narrado. Primeiramente, a relação autor/personagem será explorada de maneira a compreender como ela se desenvolve. Mikhail Bakhtin, no texto *Estética da criação verbal*, explora o processo de composição da personagem defendendo que o intuito do autor é dar a ele uma forma de todo, de um indivíduo que se apresenta de várias maneiras conforme a circunstância exigida, em sua palavras: “(...) Na obra de arte, a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao *todo* da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra”.¹⁷

Todavia, muito mais que à personagem, Bakhtin atribui a responsabilidade dos acontecimentos da obra ao autor. Dentro da perspectiva apresentada ele pode ser visto como um deus onipresente, onisciente e onipotente.¹⁸ O acontecimento estético somente pode ocorrer mediante essa responsabilidade do autor, sem a qual a transformação estética corre o risco de não se efetivar. A totalidade da obra só é completa mediante o acabamento do autor que tem de se posicionar a certa distância da personagem, há que existir duas consciências distintas, a do autor e a da personagem, para a realização do estético e, nesse sentido, ele é um criador responsável:

Com um só e único participante não pode haver acontecimento estético; a consciência absoluta, que não tem nada que lhe seja transgrediente, nada distanciado de si mesma e que a limite de fora, não pode ser transformada em consciência estética, pode apenas familiarizar-se, mas não ser vista como um todo passível de acabamento. Um acontecimento estético pode realizar-se apenas na presença de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem.¹⁹

Diante dessa citação poder-se-ia questionar: como o autor pode ser responsável se o estético somente pode existir a partir de duas consciências e não apenas de uma? Dentro da exposição bakhtiniana, nota-se que uma das consciências é a do persona-

¹⁵ GENETTE, 1972, p.269.

¹⁶ Sobre o assunto conferir: GENNETE, G. “As fronteiras da narrativa”. In: BARTHES, R. et. al. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis, Vozes, 1972. p. 255-274.

¹⁷ BAKHTIN, 2003, p. 4.

¹⁸ “O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é do todo da obra” (BAKHTIN, 2003, p. 11).

¹⁹ BAKHTIN, 2003, p. 19-20.

gem, que somente surge mediante a intenção do autor de criar, que é outra consciência, portanto, esta última é a principal. A consciência da personagem surge após a intencionalidade²⁰ do autor, assim sendo, ele é, antes da existência da personagem, responsável por tudo que ocorrerá, como diz Bakhtin: “A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem”.²¹

A intencionalidade de criar esteticamente um mundo é o ponto de junção, pois, depois da intenção do autor de criar, é necessário dar forma a essa criação, empreita que será levada a cabo pela construção da narrativa, juntamente com sua companheira descrição e seu confidente discurso, que ao fim e ao cabo representarão uma determinada realidade.

Na história da literatura há momentos em que ela foi entendida como um retrato da realidade, como cópia, como foi o caso dos simbolistas no século XIX, por exemplo, ou como um veículo de orientação moral, como é caso do Romantismo. Atualmente, o pressuposto é de que a literatura não deva ter nada que condicione sua composição, visto que isso limita a possibilidade de inovação literária. Nesse sentido, é que, se não todos, pelo menos a maioria dos literatos se esquivam da definição da questão “O que é a literatura?”.²² A partir do momento que a literatura é conceituada, no século XVIII, ela perde a possibilidade, por exemplo, de trabalhar uma nova forma narrativa, ou qualquer outra forma que diga respeito à arte literária. Essa explanação é justa, na medida em que se observa que a arte literária é dinâmica e não fixa, ou seja, ela varia no tempo histórico.

Na Grécia Antiga, por exemplo, havia uma forma literária, a epopéia, para citar apenas uma, porém, diante da dinâmica do tempo essa forma se alterou possibilitando o surgimento de uma nova forma literária, o romance. Georg Lukács, em *A teoria do romance*, buscava uma relação dialética universal dos gêneros fundada historicamente, ou seja, defendia a existência de uma contaminação de gênero a gênero, de período a período. Segundo ele, isso acaba por dar surgimento a novas formas literárias, mas ressalta que mesmo diante dessas mudanças ainda é possível encontrar a permanência, como é o caso das duas categorias citadas acima, epopéia e romance. Erich Auerbach defende o mesmo posicionamento: “Cervantes (...) não é somente um crítico e um destruidor, mas um continuador e um aperfeiçoador da grande tradição épico-retórica, para a qual também a prosa é uma arte regrada”.²³

Refletindo sobre essa dinâmica literária, passar-se-á a uma análise de como a narrativa se constrói e se modifica no decorrer dos anos, considerando as contribuições

²⁰ Para evitar qualquer tipo de confusão, quando se pronunciar os termos como intenção ou intencionalidade são relativos simplesmente a vontade de fazer, e não ao conceito trabalhado pela teoria fenomenológica.

²¹ BAKHTIN, 2003, p. 11.

²² Quando se expõe o termo literatura, se está falando da arte literária e não da ampla noção de literatura que inclui todo o tipo de escritos e até mesmo a literatura oral, mas enquanto obra literária. Sobre o assunto ver: CULLER, J. “O que é Literatura?”. In: Teoria Literária: Uma introdução. São Paulo, Beca, 1999.

²³ AUERBACH, 1971, p. 305.

do já referido Georg Lukács. Somam-se a essas considerações aquelas feitas por Auerbach em *Mimesis*, onde ele observa em vários períodos da história, como as realidades literárias são construídas. Três capítulos serão explorados: “A Cicatriz de Ulisses”; “A Dulcinéia Encantada”; “A Meia Marrom”, respectivamente, Idade Clássica, início do Renascimento (XVI-XVII) e do século XX.

No capítulo intitulado “A cicatriz de Ulisses”, que fala sobre uma passagem da *Odisséia*, Auerbach indica que a configuração da obra de Homero se caracteriza pela perspectiva da totalidade, da completude da obra, nada fica incompleto, tudo é explicado. Nesse sentido, a obra fornece uma narrativa vasta. Tzvetan Todorov, no texto “Homens-narrativa”, chama a atenção para um artifício da narrativa, os encaixamentos, ou seja, quando em meio a uma determinada história que está sendo contada outra invocada à cena narrada, a primeira se retira dando lugar a segunda e quanto este termina dá lugar novamente para a primeira que continua sendo narrada. Segundo Auerbach, isso não ocorre na obra *Odisséia*, nem há o encaixamento, sobre o qual fala Todorov, já que tudo que ocorre na obra aqui comentada está no tempo presente,²⁴ não a tentativa de criar uma tensão no fato que está sendo narrado, pois o objetivo de Homero é: “(...) não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado”.²⁵ Nesse sentido, a narração homérica se caracteriza por “tudo” narrar, por ser total:

Os diversos membros dos fenômenos são postos sempre em clara relação mútua; um número considerável de conjunções, advérbios, partículas e outros instrumentos sintáticos, todos claramente delimitados e sutilmente graduados na sua significação, deslindam as personagens, as coisas e as partes dos acontecimentos entre si, e os põem simultaneamente, em correlação mútua, ininterrupta e fluente; tal como os próprios fenômenos isolados, também as suas relações, os entrelaçamentos temporais, locais, causais, finais, consecutivos, comparativos, concessivos, antitéticos e condicionais, vêm à luz perfeitamente acabados.²⁶

Além da representação desse mundo é interessante observar os elementos que são constituídos nesse mundo a partir da narrativa. Ele é constituído de tempo, espaço, personagens, ações, entre outros. Esses elementos vão se deslindando conforme a narrativa evolui, conforme o enredo se desenrola, é nesse sentido que se tem inteiramente ligada a idéia de representação e de narrativa. É a narrativa que constituirá a representação da totalidade da obra de Homero, ela é a materialidade da obra, que poderá ser tocada e lida.

Talvez um divisor de águas significativo nesses processos de representação, seja o período de passagem da Idade Média para o Renascimento, onde é possível destacar uma obra de singular importância para a história da literatura, *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, visto que ela apresenta um novo cenário para a criação literária, que diante de uma sociedade que se altera vê nisso a necessidade da mudança. Donaldo Schüller, em sua obra *Teoria do Romance*, diz sobre esse período:

²⁴ “Este desfile dos fenômenos ocorre no primeiro plano, isto é, sempre em plano presente espacial e temporal. Poder-se-ia acreditar que as muitas interpolações, o freqüente avançar e retroceder, deveriam criar uma espécie de perspectiva temporal e espacial; mas o estilo homérico jamais dá esta impressão.” (AUERBACH, 1987, p. 5)

²⁵ AUERBACH, 1987, p. 3.

²⁶ AUERBACH, 1987, p. 4.

(...) O romance nasce como testemunha do declínio de um período, a Idade Média. Em vez da imobilidade, o romance toma, ao nascer, consciência da transformação. (...) Retratou, desde o começo, conflitos individuais e vida cotidiana, opondo-se as noções medievais latinas, que privilegiavam qualidades fixas, persistentes e ainda em epopeias nacionais (...).²⁷

Todavia, é provável que George Lukács, em *A Teoria do Romance*, forneça uma percepção mais ampla de como essa mudança histórica acabou por influenciar a composição do romance. Segundo ele, é possível notar que a partir da Renascença, período de declínio da Idade Média e ascensão da era moderna,²⁸ uma fragmentação do mundo. Ele defende que a Grécia antiga pode ser vista como uma cultura fechada, onde o ser e o mundo estão inseparavelmente interligados: “pois o fogo é a alma de toda luz e a luz veste-se de todo fogo”.²⁹ Comentando sobre a epopeia, Lukács esclarece que nela a alma desconhece a diferença entre o eu e o mundo (interior e exterior), pois não conhece o tormento da busca e o perigo da descoberta, assim sendo, alma e mundo constituem uma totalidade. Totalidade assumida depois pelo poder da Igreja na Idade Média, que cria uma nova *pólis*, mas que ainda pode ser vista como uma cultura fechada, todavia, reorganizada aos moldes da Igreja Católica.

No entanto, no período de transição destacado acima, essa totalidade do mundo é perdida devido a vários fatores:

Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade. Pois, a totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo.³⁰

É exatamente essa possibilidade de representar, de uma maneira total e perfeita, que se perde diante do aumento magnânimo do mundo em que se vive. A homogeneidade do mundo passado transmuta-se em heterogeneidade presente que redireciona a composição artística, o escritor só pode representar agora pedaços de mundo e não mais uma totalidade.

O trabalho de Auerbach também permite ver essa fragmentação a partir da apresentação de vários mundos. Observando um trecho intitulado “A Dulcinéia encantada”, é possível notar que a obra de Cervantes se constitui de vários mundos, a começar pelo mundo imaginário de Dom Quixote, o homem que de tanto ler livros de cavalaria teve o juízo virado, e o mundo real, com o qual esse primeiro é confrontado por vezes, como ocorre quando Sancho apresenta a ele uma Dulcinéia que não é

²⁷ SCHÜLER, 1989, p. 5-6.

²⁸ O período aqui não pode ser precisado em data fixa, visto que é um período de ruptura, mas pode-se situá-lo por volta do século XIV e XV.

²⁹ LUKÁCS, 2000, p. 25.

³⁰ LUKÁCS, 2000, p. 31.

uma dama, mais sim uma camponesa vulgar. Em vez de se dar conta da sua loucura, o que Quixote faz diante do estado de xeque que a realidade lhe impõe, é redirecionar toda a situação com caracteres que se conformem ao seu mundo imaginário, ou seja, a Dulcinéia está encantada.³¹ Ademais, observa-se o mundo de Sacho, que está longe de ser o mesmo de Quixote: “Sancho (...) segue Dom Quixote, primeiramente por tolice e por egoísmo material, porque espera fantásticas vantagens da empresa; e também porque o vaguear, apesar de todas as fadigas, lhe dá maior prazer do que o trabalho regular e a vida monótona em casa”.³²

Outro mundo que pode ser visto é o das camponesas, de onde vem aquela que é apresentada a Quixote como sendo sua amada Dulcinéia, porém, o próprio Cavaleiro percebe a distancia e vulgaridade desta: “Yo no veo (...) sino a tres labradoras sobre tres borricos!”.³³ É notável que a distância entre o cavaleiro e seu fiel escudeiro, que parece ter incorporado um espírito cavalheiresco, estão a uma distância muito grande da posição na qual as aldeãs se encontram, como nota no próprio texto de Cervantes: “Las labradores estaban asimismo atónitas viendo aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas”.³⁴

Apresentada a diferença entre a representação do mundo antigo e do mundo moderno, pode-se chamar a atenção para uma mudança na forma, a saber, o verso. Na primeira análise feita, sobre a obra *A Odisséia*, a narrativa era em versos, porém, em *Dom Quixote* a prosa é que se torna a protagonista. Lukács defende que essa é uma das diferenças entre a épica e o romance, mas chama a atenção para a permanência que pode ser encontrada nesses dois estilos literários, que é justamente o fato de que as duas narram acontecimentos e representam determinadas realidades.

Para dar uma idéia do que a narrativa de Cervantes cria convida-se novamente Auerbach:

Dom Quixote só está errado enquanto está louco; só está errado em meio a um mundo bem ordenado, no qual todos, afora ele, está no seu lugar; e ele próprio o reconhece no fim, quando volta, moribundo, ao seio da ordem. (...) À luz da loucura de Dom Quixote, confrontado com ele, o mundo parece bem ordenado e até parece um jogo divertido. Pode haver nele muita desgraça, injustiça e desordem. Encontramos raparigas, criminosos condenados às galés, moças seduzidas, bandidos enforcados e coisas afins. Mas tudo isso não nos incomoda. A aparição de Dom Quixote, que nada melhora e não ajuda em parte alguma, transforma felicidade e infelicidade num jogo.³⁵

Esse é o universo construído por Cervantes através da narrativa do cavaleiro errante, um mundo diverso e confuso, a tentativa de Quixote de fazer voltar o ideal

³¹ Sobre a Dulcinéia encantada ver: AUERBACH, E. “A Dulcinéia encantada”. In. Mimesis. São Paulo, Perspectiva, 1971. p. 299-320.

³² AUERBACH, 1971, p. 315.

³³ CERVANTES apud AUERBACH, 1971, p. 299.

³⁴ CERVANTES apud AUERBACH, 1971, p. 300.

³⁵ (AUERBACH, 1971, p. 319).

cavaliheresco onde ele já não cabe mais, demonstra muito bem a proposição de Lukács de que não há mais a possibilidade de representação de uma realidade total.

Saindo desse ponto de transição, em que *Dom Quixote* é construído, e caminhando em direção ao início do século XX, nota-se uma narrativa que já não é tão sistematizada e nem tem uma linearidade homogênea do enredo, mais sim entremeada de inúmeras intervenções psicológicas. A história não é mais contada de maneira externa, num mundo de ações, mais sim psicológico, num mundo de pensamentos.

Auerbach dá a justa medida desse processo quando analisa a obra de Virginia Woolf, publicada pela primeira vez em 1927, intitulada *To the Lighthouse*. Ele demonstra como a obra é trabalhada numa mescla de elementos internos e externos. Um exemplo de elemento externo é quando Mrs. Ramsay mede a meia marrom que pretende dar de presente ao menino que é filho do guarda do farol, que ela e o filho vislumbram visitar no dia seguinte. Enquanto elementos internos pode-se perceber os fluxos de consciência que ocorrem no momento em que Mrs. Ramsay mede a referida meia.

Neste episódio (medição da meia marrom) totalmente carente de importância são entretecidos constantemente outros elementos, os quais, sem interromper o seu prosseguimento, requerem muito mais tempo para serem contados do que ele duraria na realidade. Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens.³⁶

É possível notar, diante disso, que a narrativa não está mais condicionada a um enredo que ocorre apenas em termos de ação, ou diante de uma análise da psicologia do personagem por parte de um narrador que conhece tudo sobre esta, mais sim, que a narrativa se torna densa na medida em que esses elementos psicológicos surgem, sem que para isso o narrador prepare o leitor: “O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance”.³⁷

Diante desses três períodos abordados através de Homero, Cervantes e Woolf, se constata que a narrativa se desenvolve de maneira que não é possível traçar um padrão narrativo, visto que a literatura é passível de se transmutar em outras formas a qualquer momento, mediante as necessidades de um tempo histórico que venha exigir, ou dar possibilidade para esses realces narrativos mediante a mudança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Emparelhando as linhas da história e da literatura, nota-se que em suas tortuosas curvas, por vezes, elas se tocam, assim como se afastam. Quando próximas misturam-se, confundem-se, ora pretendendo representar um real vivido, ora pretendendo representar um real possível. Mas, além disso, o que esse artigo permite observar é que

³⁶ AUERBACH, 1987, p. 477.

³⁷ AUERBACH, 1987, p. 477.

essas disciplinas se modificaram, se modificam e continuarão, *ad infinito*, modificando-se conforme as necessidades do tempo histórico exigir. Na história tem-se, por exemplo, os positivistas, os marxistas, os neo-marxistas, os *annales*, entre outros, que possibilitam formas de olhar a história, e conseqüentemente escrevê-la, seja de uma maneira narrativa, seja de uma maneira estrutural, ou ainda, de maneira dialética, fazendo com que as duas formas se mesquem na hora de contar a história, como defende Burke. Na literatura, da mesma maneira observa-se que as formas de representar a realidade literária se alteram mediante vários fatores, que se tornam insuficientes para dar conta da complexidade do pensamento humano como, por exemplo, Homero, que apresentou uma realidade sempre presente; Cervantes, que apresentou uma realidade fragmentada, ou ainda uma Virginia Wolff, uma realidade complexificada diante do tempo e dos fluxos de consciência. Portanto, o que se põe a olhos vistos são evidências da proximidade e da mutabilidade de ambas as disciplinas trabalhadas, que podem possibilitar uma maior flexibilidade aos diálogos entre os historiadores, estruturalistas e narrativistas, ao mesmo tempo em que pode possibilitar um diálogo mais produtivo entre historiadores e literatos, pois esses últimos podem possibilitar novos artifícios aos profissionais da história no momento de construir suas representações, da mesma maneira que a recíproca é verdadeira.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética Clássica*. tradução Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix, 1997.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- BAKHTIN, M. *A Estética da Criação Verbal*. Martins Fontes, São Paulo, 2003.
- BURKE, P. “A História dos Acontecimentos e o renascimento da narrativa”. *A escrita da história: Novas perspectivas*. tradução de Magda Lopes. São Paulo, UNESP 1992. p. 327- 348.
- GENNETE, G. “As fronteiras da narrativa”. In: BARTHES, R. [et. al.]. *Análise estrutural da narrativa*. Vozes, Petrópolis, 1972. p. 255-274.
- GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro seguido pela Inquisição*. Tradução Maria Betânia Amoroso [et. al.], São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão... [et. al.], 5ª Edição, São Paulo, UNICAMP, 2003.
- LUKÁCS, George. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2000.
- SCHÜLER, D. *Teoria do Romance*. São Paulo, Ática, 1989.

TODOROV, T. “Os homens-narrativas”. In: *As Estruturas Narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre cultura*. 2º ed., São Paulo, USP, 2001.

_____. *Metahistória*. São Paulo, EDUSP, 2010.