

HISTÓRIA E ROMANCE HISTÓRICO: FRONTEIRAS

Mário Maestri*

No início dos tempos, história e literatura nasceram como ser único e indistinto. Lentamente, como parte do longo processo de tomada de consciência do homem de sua existência social, as duas disciplinas diferenciaram-se, singularizaram-se e especializaram-se. Em torno das fogueiras, mitos eram contados, explicando e figurando a origem do homem, da sociedade e da natureza.

Na alta Antigüidade, a epopéia cantada pelo rapsodo fundia, semimagicamente, o real e o imaginário, o humano e o divino, a sociedade e o indivíduo. Nascida em “um tempo anterior” à “consciência individual”, ela registrava sobretudo o “destino da coletividade”.¹

Espécies de gêmeos idênticos, literatura e história lutaram para se separar e andar independentemente. Refletindo sobre essa diferenciação, Aristóteles propunha que a “poesia” fosse “mais filosófica e mais elevada do que a história”, pois contaria “de preferência o geral” e, a última, “o particular”.²

O processo de autonomização entre a história e a literatura aprofundou-se na Idade Média. Então, a narrativa dramática e o romance – de cavalaria, pastoril, picaresco, etc. – referiam-se aos acontecimentos humanos, animando personagens, sem compromissos com o relato do passado e conscientes do caráter figurativo da arte. Na época, a história também definiu objetivos e métodos, compreendendo-se sobretudo como crônica do passado, já

que congelada como explicação essencial dos fenômenos pelas visões providencialistas cristãs.

Na Baixa Idade Média, Santo Agostinho (354-430) criou monumental interpretação providencialista que abraçava “os princípios, o método e os resultados da ciência e da filosofia” da época.³ No século XVII, o bispo J. B. Bossuet (1627-1704) concedeu que deus forjara o “encadeamento do universo” e deixara que a história decorresse segundo “suas causas” naturais.⁴

As vitórias do iluminismo sobre o misticismo e o irracionalismo refletiam a capacidade crescente da burguesia de organizar a sociedade em forma progressista e do espírito humano de descrever teoricamente os nexos causais objetivos do mundo material e social.

No século XVII, confiante, René Descartes escrevia: “[...] todas as coisas [...] sucedem-se da mesma maneira e, desde que se evite tomar como verdadeira alguma [coisa] que não o seja [...] não podem existir tão longínquas [coisas] que não se alcancem, nem tão ocultas que não se descubram”.⁵ Na centúria seguinte, Voltaire propunha que o homem deixasse “respeitosamente o que é divino àqueles que são seus depositários” e se ocupasse das coisas terrenas.⁶

De acontecimento ininteligível e explicável apenas pela vontade divina, a história evoluiu a fenômeno humano compreensível e demonstrável. Porém, os mais lúcidos iluministas acreditavam em uma natureza humana inalterável e viam a evolução da civilização como avanço da opinião, ou seja, das verdades e enganos de uma nação.⁷

Para a ilustração, o homem era bom e propendia à razão, por



Descartes

* Doutor em história pela Université Catholique de Louvain, Bélgica, e professor do Programa de Pós-Graduação em História da UPE. E-mail: maestri@pro.via-rs.com.br

<https://doi.org/10.36311/0102-5864.17.v0n36.2228>

natureza. A racionalização dos costumes e das instituições levaria, inevitavelmente, à felicidade geral. Tratava-se de concepção revolucionária da história. Questionáveis e reformáveis, as instituições deviam adaptar-se ao bem comum. Do pessimismo e quietismo cristãos, para quem o mundo é vale de lágrimas, a vida começa após a morte, evoluía-se para um otimismo e ativismo filosóficos e sociais que explodiriam em 1789.

O sistema hegeliano materializou filosoficamente os avanços da Revolução Francesa. Por primeira vez, sob forma categorial-sistemática, descrevia-se a essência dialética da história e a necessidade da revolução. Porém, para Hegel, como para os iluministas, a razão governava a história, ainda que, para ele, a razão fosse as leis gerais e imanentes à história (Espírito Universal).⁸ Nos limites idealistas da filosofia hegeliana, estendia-se o grau de cognoscibilidade da história.

Em 1799, Saint-Simon analisou a Revolução Francesa como luta entre nobres, burgueses e plebeus, como fizera, anteriormente, Gracchus Babeuf (1760-1797). Na mesma trilha, Augustin Thierry (1795-1856), Auguste Mignet (1796-1884), Jules Michelet (1798-1874), entre outros, apresentaram 1789 e a história como o resultado do choque de classes antagônicas.⁹ O Império e a Restauração prenderam, baniram e executaram pensadores e militantes sociais, mas sob forma de historiografia, a Revolução Francesa prosseguiu desvelando sua essência.

No século XVIII, a narrativa ficcional em prosa conheceu poderoso impulso, também registrando o surgimento da burguesia na arena social. Assim como o racionalismo emancipou a história do providencialismo, as tramas e os personagens do romance moderno expressaram a emancipação e autonomia do indivíduo da organização estamental feudal.

No século XIX, a literatura e a história aproximaram-se para, a seguir, negarem-se. A diferenciação entre literatura e história avançou qualitativamente após 1789. A Revolução fortaleceu a consciência de que era possível aprender racionalmente o devir histórico – “experiência vivida pelas massas” –, gerando a historiografia científica e o romance histórico.¹⁰



Hegel

Nesses anos, literatura e história dispunham-se a explicar essencialmente o passado. Lukács lembrava que a luta pela construção de uma explicação historiográfica científica de 1789 favoreceu a ausência de um grande romance histórico sobre aquele acontecimento, ao passo que a revolução burguesa na Inglaterra foi amplamente retratada pela ficção.¹¹

Na segunda metade do século XIX, a ordem capitalista consolidada assumiu essência anti-revolucionária. No mundo das idéias, esse *tournant* conservador expressou-se nas concepções empiricistas e positivistas do mundo, que reafirmavam o aparente e negavam o essencial.

Ao mesmo tempo, o positivismo defendeu a autonomização plena da história e da literatura e a diluição de uma na outra. Auguste Comte propunha que o estado teológico e o metafísico das ciências tinham em comum a predominância da imaginação sobre a observação. Para elevarem-se ao estágio positivo das ciências exatas, as ciências humanas deveriam abandonar a promiscuidade com o aleatório, com o subjetivo, com o imaginário.¹²

Para a idéia de que a “realidade se resumia àquilo que era perceptível pelos sentidos”, a certidão de cientificidade da história era sua imersão no dado documental.¹³ Em oposição à visão aristotélica, a historiografia positivista via a ficção como produto do arbítrio errático da imaginação do escritor.

Entretanto, o positivismo invadiu também a literatura. Para a narrativa naturalista, a ficção devia construir-se a partir de uma rigorosa investigação documental. A elaboração do dado empírico pelos conhecimentos científicos da época permitiria que o

As vitórias do iluminismo sobre o misticismo e o irracionalismo refletiam a capacidade crescente da burguesia de organizar a sociedade em forma progressista e do espírito humano de descrever teoricamente os nexos causais objetivos do mundo material e social.

romance se transformasse em “demonstração prática das teorias científicas”.¹⁴

Para escrever *Le ventre de Paris* e *Nana*, Émile Zola percorreu os bairros populares da capital francesa, entrevistando peixeiros, comerciantes, prostitutas, gigolôs e marafonas, numa verdadeira investigação sociológica.

A narrativa naturalista via-se como investigação científica e sonhava superar a própria cientificidade da história.

O positivismo propunha à história e à literatura a descrição da “realidade objetiva” a partir da minuciosa reprodução da aparência fenomênica. Ao desconhecer a necessidade da expressão do não imediatamente perceptível, negava àquelas disciplinas suas funções primordiais de expressarem a essencialidade dos fenômenos, através de suas linguagens específicas.

Werneck Sodré lembrava que o naturalismo esquecia que “os sinais exteriores são apenas uma

parte da realidade, não podendo a literatura”, através da mera descrição do aparente, registrar determinações essenciais do objeto estudado. Sob a aparência de rigorismo científico, os positivismos literário e historiográfico atinham-se às aparências e descuravam a essência dos fatos, desconhecendo as contradições sociais.¹⁵

Na segunda metade do século XX, a historiografia neopositivista, travestida de história quantitativa, pretendeu salto de qualidade no divórcio com a literatura, ao romper com o subjetivismo da narrativa em prosa. Por alguns anos, sob a árida ditadura das tabelas, quadros e séries, ela sonhou com a exatidão matemática.

Na contramão, mas no mesmo sentido, a prosa ficcional contemporânea propôs radical rompimento com a realidade. O narrador, profundamente autônomo, recriaria, quando não criaria, seu mundo, sem amarras com a verdade dos fatos, tendo como único compromisso, quanto muito, a verossimilhança.

Já na Antigüidade, Aristóteles lembrava que a literatura produzia um passado possível e não real, já que “o poeta, diferentemente do historiador, não representa factos ou situações particulares” mas apenas “cria um mundo coerente em que os acontecimentos são representados na sua universalidade, segundo a lei da probabilidade ou da necessidade”.¹⁶

Querendo superar a má consciência de ser reflexo artístico do real, a literatura dispôs-se a romper com a realidade através do monólogo interior; das descrições psicológicas; do *nonsense*; do fim do tempo e do espaço como fatores unificadores do relato; do abandono da milenar idéia da verossimilhança; da fusão do consciente e do inconsciente; do real e do mágico, das experiências vividas e oníricas; etc.

Na defesa de autonomização radical da literatura, lembrou-se que ela se objetiva na construção de uma totalidade artística, tendo como único paradigma o belo, e que a história, ao contrário, impõe-se através da confrontação do explicado (teoria) com o analisado (objeto), já que constitui análise concreta de situação concreta. Na historiografia, a beleza é atributo excedente; na ficção, a veracidade não é sequer qualidade marginal.

Referindo-se a essa pretensão de autonomia artística, Aguiar e Silva assinala: “A liberdade adquirida em relação a toda a ordem preestabelecida do real põe em evidência o poder pelo qual o artista dispõe das palavras e das formas segundo o seu gênio próprio [...]”.¹⁷

A tentativa de superação das visões da arte como imitação, reflexo ou interpretação da realidade através da absolutização do ato de criação do artista, expressa as ilusões liberatórias da sociedade capitalista, que enseja a ilusão de controle pelo indivíduo da sua vontade e de seu destino.

Essas visões pecam por fragilidade epistemológica. Apesar do desenvolvimento e especialização milenares, história e literatura possuem características comuns que denotam a referência a uma essência comum. Ambas registram, expressam e explicam as experiências humanas, cada uma na sua linguagem e com seu programa.

A unidade e a diversidade entre literatura e história foram sempre objeto de discussões. Paradoxalmente, nos últimos anos, o interesse sobre essa realidade aumentou, sobretudo devido ao crescente prestígio das visões irracionistas que desconhecem

Werneck Sodré lembrava que o naturalismo esquecia que “os sinais exteriores são apenas uma parte da realidade, não podendo a literatura”, através da mera descrição do aparente, registrar determinações essenciais do objeto estudado.

o *status* científico da história, reduzindo-a a uma espécie de “romance verdadeiro”.

A negação da função da história de explicar essencialmente os fenômenos e sua redução a uma mera narrativa em prosa construída pelo arbítrio do narrador debruçado sobre os dados objetivos, reduz a disciplina a uma espécie de ficção de tema histórico e vocação naturalista.

O dinamismo do ensaísmo de cunho histórico tem contribuído à exacerbação dessa discussão. Maximizando as propostas da nova história, esses trabalhos entregam-se a uma descrição positiva e atrativa dos fatos, despreocupados com a explicação dos acontecimentos, tida como impossível e desnecessária.

As propostas de autonomia da literatura do mundo social não conseguem negar o fato de que ela constrói-se, necessariamente, com as palavras, as idéias, os sentimentos, os temas e as preocupações de sua época, constituindo poderoso registro do mundo que a pariu.

A teoria literária tem enfatizado a determinação da narrativa pelo mundo social, além mesmo da consciência do autor. Samira Mesquita lembra: “[...] a ficção, por mais ‘inventada’ que seja a estória, terá sempre, e necessariamente, uma vinculação com o real empírico, vivido, o real da história. O enredo mais delirante, surreal, metafórico estará dentro da realidade, partirá dela, ainda quando pretende negá-la, distanciar-se [...]”¹⁸

A narrativa ficcional em prosa constitui fonte documental essencial, já que expressa, poderosamente, os cenários; a linguagem; as personagens dominantes; as concepções e visões de mundo; as preocupações e preconceitos sociais; etc. da época em que foi produzida.

Também é uma ilusão a inexorável determinação da historiografia pelos documentos. O historiador não é fantoche dos dados, sobre os quais aplica, como cirurgião hábil, o bisturi técnico-metodológico. É alta a autonomia – consciente e inconsciente – do historiador na escolha e tratamento da documentação. Sua independência cresce quando transita da pesquisa à produção do texto historiográfico.

A onisciência e neutralidade absolutas da historiografia são pretensões positivistas desmedidas

e desmentidas. Comumente, as insuficiências documentais são supridas por recursos próprios à prosa ficcional e os hiatos documentais são preenchidos com explicações tidas como tendenciais e verossímeis.

Freqüentemente, as debilidades argumentativas; as insuficiências documentais; a impossibilidade ou má vontade em abordar uma questão, etc. são contornadas com soluções estilísticas pela historiografia. Essa construção de uma totalidade harmônica e convincente, através de recursos artísticos, que faz parte da “natureza da criação artística”,¹⁹ constitui desvio do método historiográfico, sobretudo se procura criar falsa aparência de cientificidade.

A impressão de veracidade cresce quando os fatos históricos são apresentados sem a intervenção explícita do autor.²⁰ A ausência do narrador onisciente intruso adapta-se como luva ao sonho positivista de neutralidade epistemológica e é recurso utilizado em geral inconscientemente pelo historiador.

Os nexos entre história e romance histórico – isto é, a narrativa ficcional em prosa que almeja “a reprodução artística fiel de uma era histórica concreta”²¹ – são palco privilegiado para a discussão dos fios de Ariadne que ligam história e literatura entre si e com o real. Entre as íntimas e variadas interpenetrações da história e da literatura, destaca-se a vocação da narrativa em prosa de tema histórico de descrever, sintetizar, explicar e apreender singularidades essenciais do passado.

Tradicionalmente, o historiador viu o romance histórico como leitura impertinente de um passado possível de ser desvelado apenas através dos instrumentos da historiografia e jamais com a fantasia arbitrária do ficcionista. No máximo, para essas interpretações, o romance histórico seria uma ficção do passado, incapaz de aproximar-se de suas singularidades profundas.

Samira Mesquita lembra: “[...] a ficção, por mais ‘inventada’ que seja a estória, terá sempre, e necessariamente, uma vinculação com o real empírico, vivido, o real da história. O enredo mais delirante, surreal, metafórico estará dentro da realidade, partirá dela, ainda quando pretende negá-la, distanciar-se [...]”

A gravidade dessa intrusão aumentaria, já que o romance histórico cria um mundo ficcional global que é percebido como o real recriado. Referindo-se ao romance em geral, Balzac lembrava a necessidade e, portanto, a possibilidade, de “os personagens de um romance” aparecerem mais verídicos do que os próprios “personagens históricos”.²²

Quando atinge nível artístico, o romance histórico é percebido como animação do passado. Heine afirmava que os “romances de Walter Scott reproduzem muitas vezes o espírito da história inglesa mais fielmente do que Hume.”²³ Mais ainda, a identificação mimética do leitor com os personagens leva-o a reviver a história como protagonista.

Assim, através de recursos artísticos, e eventualmente sem penetrar a essência do passado, a ficção de cunho histórico sugeriria, errônea e perigosamente, a possibilidade da literatura substituir a história. A má vontade da historiografia com o romance histórico deve-se também a compreensível despeito. A narrativa ficcional possui abrangência de público e sobrevida temporal dificilmente alcançada pela historiografia, contribuindo, devido às características assinaladas, mais do que a última para a formação das representações de uma comunidade sobre o passado.

Os dois volumes do romance histórico *O continente*, de Érico Veríssimo, sobre as origens do Rio Grande do Sul, venderam, de 1949 a 1972, aproximadamente 100 mil exemplares, tiragem jamais aproximada por trabalhos historiográficos sobre o tema. E esse romance continua sendo lido.²⁴

Na luta pelo monopólio da produção do imaginário social, a historiografia tem também



G. Lukács

sofrido a concorrência, vista igualmente como impertinente, da cinematografia de cunho histórico, essa ficção visual que fala para milhões de espectadores criados, desde o berço, no amor à imagem e no horror ao texto.

O sucesso de público de *Carlota Joaquina*, reprodução e divulgação das paisagens e preconceitos vulgares sobre a vinda da família real ao Rio de Janeiro, é bom exemplo da importância do cinema no processo de construção do imaginário histórico.

A desconfiança da historiografia com o cinema e o romance históricos aumenta porque essas duas narrativas ficcionais, sobretudo quando alcançam o nível artístico, bastam-se a si mesmas, livres que são do respeito à fidelidade dos fatos que as inspiram.

A unidade essencial da história e suas linguagens constituem reflexos essenciais da realidade objetiva, compreendendo-se a categoria “reflexo” na concepção lukacsiana, isto é, “transfiguração” essencial do real e não transcrição mecânica de uma imagem sobre um espelho.

A história e a literatura devem registrar não a aparência, mas a essência dos fenômenos. Lukács lembrava, referindo-se à arte em geral: “[...] as formações estéticas são reflexos da realidade objetiva, e seu valor, sua significação, sua verdade descansam na capacidade que tenham de captar corretamente a realidade, reproduzi-la e evocar nos receptores a imagem da realidade que permanece nelas mesmas.”²⁵

É função da história penetrar a essencialidade dos fenômenos e definir e descrever, teoricamente, o comportamento tendencial das categorias sociais dominantes. A literatura realiza o mesmo processo através da transfiguração essencial da realidade, servindo-se para tal de personagens que recriem, na singularidade de suas ações, as tendências gerais de uma classe de indivíduos.²⁶

Essa determinação explica e limita poderosamente a autonomia do autor na construção dos enredos e personagens ficcionais históricos. Sem romper com a verossimilhança, deve produzir e animar seus personagens segundo os hábitos,

A unidade essencial da história e suas linguagens constituem reflexos essenciais da realidade objetiva, compreendendo-se a categoria “reflexo” na concepção lukacsiana, isto é, “transfiguração” essencial do real e não transcrição mecânica de uma imagem sobre um espelho.

costumes, crenças e sentimentos do período em que os ambienta. Isto é, de acordo com as determinações essenciais da época em questão.

No romance histórico, o autor e o narrador são obrigados a animar os protagonistas ficcionais – seres aparentemente individuais e singulares – de tal modo que vivam, amem e odeiem em conformidade com as tendências reais do passado, a fim de que se elevem ao *status* de personagens singulares e universais.

A produção de um romance histórico exige que o ficcionista realize investigação sistemática sobre a época que abordará. O fato de que esse estudo seja mediado pela sua sensibilidade e instinto artísticos não dilui o fato de que, nesse momento da produção, realiza, consciente ou inconscientemente, o trabalho do historiador, isto é, o desvelamento essencial do passado.

A informação historiográfica, e não o arbítrio do autor, media a produção da ficção histórica. A obediência à verossimilhança constitui respeito ao espírito e às tendências profundas da época. A narrativa ficcional, de temática histórica, que se nega a esse percurso necessário, naufraga vilmente no anacronismo ou abandona o gênero pretendido por um outro qualquer – fábula, paródia, sátira, etc.

O autor seleciona, nos documentos, nas memórias, nos relatos, na historiografia, e nos seus conhecimentos e idéias, conscientes e inconscientes, sobre o passado, o material sobre o qual construirá seus enredos, protagonistas e paisagens.

Maria Teresa de Freitas lembra que, no romance histórico, o narrador serve-se de patrimônio cultural pré-existente, hipoteticamente comum a ele e aos leitores, não podendo, portanto, violentá-lo, ao bel-prazer. Em geral correta, essa formulação peca por relativismo, ao reduzir a necessidade de respeito ao patrimônio historiográfico dominante e não à essencialidade do fato histórico.

Para elevar sua literatura ao *status* de arte, o autor deve ultrapassar o nível do preconceito e senso comum e expressar a essencialidade do fenômeno referido. Sua narrativa deve penetrar a “superfície” dos fenômenos e expressar a “estrutura profunda” dos fatos.²⁷ A própria licença artística constitui afastamento da legalidade fenomênica para melhor expressar a sua essência.

Referindo-se à “fidelidade histórica”, Lukács lembrava: “No relativo a esta autêntica reprodução dos componentes reais da necessidade histórica, pouco importa, [...] que os detalhes individuais, que fatos singulares sejam ou não sejam historicamente justos.”²⁸

O respeito à estrutura superficial dos fenômenos não é condição necessária nem suficiente de qualidade literária. O romance histórico alcança o *pathos* artístico apenas quando transfigura artisticamente os fatos, registrando suas determinações profundas. Se a “figuração” artística separa-se essencialmente do seu “modelo”, quebra-se a tensão narrativa e rompe-se seu efeito “evocador”.²⁹

A necessidade do romance histórico de superar as visões historiográficas superficiais e expressar a essencialidade fenomênica coloca graves questões epistemológicas. A construção do romance histórico dá-se sobretudo a partir do conhecimento historiográfico da época, em geral, produto da documentação e das interpretações das elites do passado, tratadas sob a hegemonia das elites do presente.

Ao contrário, o registro das vidas, dos sentimentos e das tragédias das etnias, povos e classes destruídas, reprimidas, vencidas ou exploradas apresentam-se ao ficcionista, fugazmente, não raro, como incrustações quase imperceptíveis nos depoimentos das elites. São profundas as dificuldades do romancista de resgatar sentimentos e visões das classes e etnias que tiveram suas vozes silenciadas.

O ficcionista que quiser recriar ficcionalmente a angústia de um pai, da encosta da serra gaúcha, no século XIX, incapaz de compreender as razões e opor-se à invasão dos seus territórios por colonos alemães, deverá apoiar sua eventual empatia com o personagem em sólida informação etnográfica e antropológica. Mesmo assim, a reconstrução sofrerá o *handicap* de que as falas e reflexões desse protagonista deram-se em língua e contextos estranhos ao autor e ao leitor.

Também a construção de personagens que animem trabalhadores escravizados, sobretudo

A necessidade do romance histórico de superar as visões historiográficas superficiais e expressar a essencialidade fenomênica coloca graves questões epistemológicas.

africanos, exige conhecimento historiográfico e antropológico para que eles não materializem os preconceitos das elites sobre o trabalhador escravizado, como é comum nas narrativas cinematográficas e televisivas.³⁰

Essas determinações envelhecem rapidamente muitos romances históricos. A obra ficcional incapaz de registrar a essência dos fatos históricos perde crescentemente caráter evocativo, à medida que avança o conhecimento sobre essas épocas, passando a constituir mero depoimento da realidade cultural da época em que foi produzida, e não da época a que se refere.

Entretanto, o romance histórico que expressa, artisticamente, concepções de mundo e, portanto, preconceitos, das elites da época a que se refere, constitui uma expressão de visões objetivas do período abordado, ainda que alienada. Estabelece uma ligação, mesmo que tênue, com o passado, ao afirmar e expor, através das suas falas e silêncios, o que nega e esconde.

NOTAS

- ¹ Angélica Soares, *Gêneros literários* (5ª ed. São Paulo: Ática, 1999), p. 42.
- ² *Poética*, 1451 b, *apud* Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura* (2ª ed. revista e ampliada. Coimbra: Almedina, 1969), p. 90.
- ³ Georg Lukács, *La distruzione della ragione*, I (2ª ed. Turim: Einaudi, 1980), p. 106. A tradução das citações em italiano e francês é nossa (MM).
- ⁴ G. Plekhánov, *A concepção materialista da história* (5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977), p. 14.
- ⁵ René Descartes, *Discurso sobre o método* (6ª ed. São Paulo: Atena, 1954), p. 27.
- ⁶ *Apud* G. Plekhánov, *A concepção materialista da história*, cit., p. 15.
- ⁷ Georg Lukács, *Le roman historique* (Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1965), p. 28.
- ⁸ G. W. F. Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, 2 vols. (Paris: Aubier, s/d.).
- ⁹ Cf. Jacques Godechot, *Un jury pour la Révolution* (Paris: Robert Laffont, 1974).
- ¹⁰ Cf. Georg Lukács, *Le roman historique*, cit., pp. 21 e ss.

- ¹¹ *Ibid.*, p. 81.
- ¹² Auguste Comte, *Opúsculos de filosofia social. 1819-1828* (Porto Alegre: Globo/EDURS, 1972), p. 86.
- ¹³ Nelson Werneck Sodré, *O naturalismo no Brasil* (2ª ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992), p. 47.
- ¹⁴ Maria Teresa Freitas, *Literatura e história* (São Paulo: Atual, 1986), p. 2.
- ¹⁵ Cf. Georg Lukács, *Estética: la peculiaridad de lo estético*, II (Barcelona: Grijalbo, 1965), pp. 22-23; Nelson Werneck Sodré, *O naturalismo no Brasil* (2ª ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992), p. 66.
- ¹⁶ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, cit., p. 90.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 143.
- ¹⁸ Samira Nahid de Mesquita, *O enredo* (3ª ed. São Paulo: Ática, 1994), p. 14.
- ¹⁹ Georg Lukács, *Le roman historique*, cit., p. 99.
- ²⁰ Lígia Chiappini Moraes Leite, *O foco narrativo: ou a polémica em torno da ilusão* (7ª ed. São Paulo: Ática, 1994), p. 13.
- ²¹ Georg Lukács, *Le roman historique*, cit., p. 17.
- ²² *Apud* Georg Lukács, *Le roman historique*, cit., p. 43.
- ²³ *Ibid.*, p. 59.
- ²⁴ Cf. Flávio Loureiro Chaves (org.), *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Érico Veríssimo* (Porto Alegre: Globo, 1972), pp. XX-XXI.
- ²⁵ Cf. Georg Lukács, *Estética: la peculiaridad de lo estético*, vol. II, cit., p. 41.
- ²⁶ “O sentido dessa concentração é, pois, oferecer todos os momentos importantes de um modo abreviado, comprimido, que salienta fortemente a essência, com a meta de alcançar o objetivo mágico” (*Ibid.*, p. 53); “[...] no mundo do romance histórico [...] o indivíduo mundialmente histórico [...] é um [...] representante de uma das múltiplas classes e camadas em luta” (Georg Lukács, *Le roman historique*, cit., p. 49).
- ²⁷ Cf. Flávio Kothe, *A narrativa trivial* (Brasília: EdUnB, 1994), pp. 13 e ss.
- ²⁸ Georg Lukács, *Le roman historique*, cit., p. 63.
- ²⁹ “Mas o decisivo é que nesses casos o reflexo se confronta em seguida com a própria realidade, e o efeito é suspenso instantaneamente na medida em que a comparação mostra uma discordância entre o modelo e a refiguração” (Cf. Georg Lukács, *Estética: la peculiaridad de lo estético*, vol. II, cit., p. 70).
- ³⁰ Cf., por exemplo, Mário Maestri, “Amistad: os heróis que Spielberg esqueceu...”, em *O olho da história. Revista de História Contemporânea*, V, n.º 5, Salvador, Mestrado de História da Universidade Federal da Bahia, 1998, pp. 153-163; “Carnavalização do quilombo”, em *Jornal do Moinho de Vento*, I, 1, Porto Alegre, agosto de 1984. (Sobre o filme *Quilombo*, de Cacá Diegues.)