

Conselho Editorial

Ataíba Teixeira de Castilho

Felipe Pena

Jorge Grespan

José Luiz Fiorin

Magda Soares

Pedro Paulo Funari

Rosângela Doin de Almeida



Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da editora.
Os infratores estão sujeitos às penas da lei.

A Editora não é responsável pelo conteúdo da Obra, com o qual não necessariamente concorda.
As Organizadoras e os Autores conhecem os fatos narrados, pelos quais são responsáveis,
assim como se responsabilizam pelos juízos emitidos.

Consulte nosso catálogo completo e últimos lançamentos em www.editoracontexto.com.br



O historiador e suas fontes

Carla Bassanezi Pinsky

Tania Regina de Lucca

Ana Luíza Martins • Antonio Celso Ferreira

Caroline Silveira Bauer • Durval de Albuquerque Júnior

Elias Thomé Saliba • Flavia Galil Tartsch

Júnia Ferreira Furtado • Keila Grinberg

Leandro Karnal • Maria Sílvia Bassanezi

Maria Teresa Cunha • René E. Gertz

Solange Ferraz de Lima • Teresa Malotian

Vânia Carneiro de Carvalho



editoracontexto



LITERATURA

A fonte fecunda

Antonio Celso Ferreira

Afirmar que a literatura integra o repertório das fontes históricas não provoca hoje qualquer polémica, mas nem sempre foi assim. Mais do que isso, nas últimas décadas os textos literários passaram a ser vistos pelos historiadores como materiais propícios a múltiplas leituras, especialmente por sua riqueza de significados para o entendimento do universo cultural, dos valores sociais e das experiências subjetivas de homens e mulheres no tempo. Dessa perspectiva resultaram numerosos trabalhos históricos que abrangem tanto os estudos aplicados quanto as análises teórico-metodológicas sobre a exploração desse tipo de fonte.

Afinal, como o historiador concebe a fonte literária e a distingue das outras? Como a literatura interage nos contextos sociais e culturais e que papéis lhe foram atribuídos historicamente? Como se constituíram e se modificam suas formas? De que maneira se relaciona com outras linguagens? Quais são as metodologias apropriadas a tal modalidade de pesquisa e interpretação? A essas questões acrescenta-se outra, de maior alcance, que envolve o conhecimento das semelhanças, diferenças e relações entre a narrativa histórica e a narrativa literária: o que é História e o que é literatura?

As respostas a essas perguntas, embora não sejam consensuais, podem ser buscadas em ensaios filosóficos, sociológicos e humanísticos em geral, mas, principalmente, em duas áreas correlatas: de um lado, na História da Literatura e na Teoria Literária e, de outro, na História do próprio conhecimento histórico, isto é, a Historiografia, e na Teoria da História.

Sem pretender responder em toda a amplitude a tais questões ou estender demasiadamente a reflexão teórica sobre o assunto, que abrange uma vasta bibliografia, às vezes carregada de jargões obscuros, neste capítulo busco oferecer ao leitor algumas orientações básicas para o tratamento da fonte literária na pesquisa histórica. A atenção principal será dada aos textos em prosa, uma vez que a abordagem da poesia, por sua especificidade, demanda um esforço adicional para além dos limites destas páginas.

A fonte literária na historiografia

Para introduzir o tema é necessário conhecer as várias acepções da palavra *fonte* e, especificamente, como a *fonte literária* figura nesse rol. Dentre aquelas indicadas nos dicionários, sobressaem dois sentidos distintos, não exatamente opostos, mas nem por isso complementares: “a) água viva que sai da terra, nascente, princípio, origem; b) a causa primária de um fato, a sua verdadeira origem, autoridade competente”.¹

O primeiro remonta à épocas imemoriais e remete tanto à imagem do fluir da água como elemento de origem, fecundidade e renovação da vida, quanto às nebulosas e impalpáveis narrativas mitológicas sobre o princípio do cosmo e dos homens. Embora no decorrer dos séculos tenha se desdobrado em diversas outras metáforas, esse sentido aberto e fluido da palavra *fonte* ainda hoje guarda alguns dos seus atributos originários. O segundo sentido corporificou-se na história das civilizações em íntima relação com as lições da Teologia e do Direito, uma vez que alude às noções de *fato*, *verdade* e *autoridade*. Portanto, enquanto um se nutre das imagens (e ideias) de *fluidez* e *indeterminação*, o outro se apoia nas noções de *determinação* e *fixidez*. E como veremos no decorrer do capítulo, a noção de *fonte literária* aproxima-se, muito mais, do primeiro sentido.

Encontra-se, na historiografia, o emprego da palavra *fonte* em ambos os sentidos, algumas vezes de maneira ambígua. No entanto, desde a segunda

metade do século XIX, quando a História tornou-se disciplina acadêmica, o termo passou a ser usado predominantemente como sinônimo de *documento* e expressão de *autoridade* e *verdade*. Numa época de enorme avanço e prestígio das ciências naturais, a História, como parte de uma tendência mais ampla no interior das Humanidades, também buscou alcançar o estatuto científico. A Escola Metódica francesa encarregou-se de estabelecer os parâmetros metodológicos orientadores da crítica interna e externa das fontes com o objetivo de assegurar a autenticidade documental para reconstruir objetivamente o passado “numa correlação explicativa de causas e consequências”.² Foi nessas circunstâncias que as fontes escritas, preferencialmente oficiais, ganharam o *status* de documentos verdadeiros para uma historiografia preocupada, sobretudo, com o encadeamento cronológico dos acontecimentos políticos nacionais. Nessa perspectiva, os textos literários, assim como outras fontes artísticas, não eram considerados documentos fidedignos para atestar a verdade histórica.

A ampliação do repertório das fontes históricas e a metamorfose do próprio conceito de fonte inseriram-se no crescente movimento de renovação da historiografia no século XX, ocorrido primordialmente na França, mas com repercussões em vários outros países, incluindo o Brasil. Tiveram importância indiscutível nessa empreitada os historiadores ligados à revista *Annales d'Historie Économique et Sociale*, fundada em 1929 por Lucien Febvre e March Bloch.³ Contrapondo-se à historiografia político-factual da Escola Metódica, eles colocaram em pauta uma *Historia-problema*, orientada para a compreensão da complexidade e da totalidade das experiências humanas. É assim que passaram a dar ênfase aos processos sociais e econômicos, e, nas décadas seguintes, também aos aspectos mentais das civilizações. Tancha ambição exigiu uma postura interdisciplinar, que os levou a se aproximarem das áreas de conhecimento vizinhas, como a Geografia, a Sociologia, a Economia e a Psicologia. Outra decorrência desse horizonte intelectual foi a utilização de novas fontes de pesquisa – necessárias ao conhecimento do clima, do solo, das espécies naturais, da agricultura, do artesanato, das formas de trabalho, das tecnologias, do comércio, das crenças e ideologias etc. –, portanto, não mais circunscritas aos documentos políticos oficiais.

A História das Mentalidades, particularmente, abriu espaço para a investigação dos textos literários. Lucien Febvre, precursor de tal abordagem, demonstrou grande sensibilidade para com esse tipo de fonte, em especial

no seu estudo da obra de Rabelais (1483[?]–1553), publicado em 1942.⁴ Mas já em escritos anteriores, como no *Exame de consciência de uma história e de um historiador*, ele sustentava que à pesquisa histórica interessam:

Os textos, sem dúvida: mas todos os textos. E não só os documentos de arquivos em cujo favor se cria um privilégio [...]. Mas também, um poema, um quadro, um drama: documentos para nós, testemunhos de uma história viva e humana, saturados de pensamento e de ação em potência.⁵

Desde a década de 1970, as novas gerações de historiadores franceses alargaram o leque de *problèmes, objets e abordagens* da disciplina, termos esses que figuraram como subtítulo da obra que seria chamada de manifesto da *Nova História* – *Faire de l'histoire* –, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora.⁶ Ao proporem a dilatação do território temático do historiador – que passou a abranger objetos tais como o inconsciente, o cotidiano, a língua, a literatura, o mito, a infância, a juventude, a festa, os meios de comunicação, entre outros –, os novos historiadores também estimularam a pesquisa de novos documentos – escritos, sonoros, visuais. O capítulo de *Faire de l'histoire* dedicado à literatura foi escrito por Jean Starobinsky, que discutiu questões metodológicas essenciais da relação entre o texto literário (como objeto autônomo) e seu intérprete (o historiador, sua subjetividade e intenções).⁷

Com a Nova História, enfim, o *documento*, em todas as suas formas, deixou de ser entendido como expressão de verdade e transparência para ser analisado como um *monumento*

dotado do seu próprio sentido, a que não se pode recorrer sem precaução. Cumpre então restituí-lo ao contexto, apreender o propósito consciente ou inconsciente mediante o qual foi produzido diante de outros textos e localizar seus modos de transmissão, seu destino, suas sucessivas interpretações.⁸

O trabalho com fontes literárias na pesquisa histórica era também realzado nessa época por alguns historiadores ingleses preocupados em renovar a historiografia marxista, que até então enfatizava os estudos das estruturas econômicas e sociais. Ao dedicarem atenção especial à cultura para a compreensão das relações sociais, eles encontraram na produção literária uma

das fontes mais significativas. Raymond Williams, um dos principais representantes desse grupo, escreveu obras fundamentais sobre o tema, com boa repercussão internacional.⁹

No Brasil, a importância da literatura na pesquisa das ciências humanas, sobretudo na Sociologia, já vinha também sendo debatida por muitos intelectuais, entre eles, Antonio Candido, que afirmou em 1950: “diferentemente do que sucede em outros países, a literatura tem sido, aqui, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito”.¹⁰ No entanto, com a exceção de para alguns poucos, como Sérgio Buarque de Holanda e Nelson Werneck Sodré,¹¹ ela não era objeto especial de interesse dos historiadores. Isso só ocorreria desde a década de 1980 com as novas propostas de abordagem da História Social e Cultural, que ganharam relevo em países da Europa e nos Estados Unidos. A partir de então, essa linha de estudos tornou-se profusa entre nós, gerando trabalhos relevantes.¹²

Afinal, o que é literatura?

Para se interpretar o texto literário é imprescindível compreender o que particulariza tal modalidade de expressão escrita,¹³ seja em relação à própria narrativa histórica seja na comparação a outros tipos de textos. Isso pressupõe refletir sobre o que é que é literatura, questão permanentemente controversa à qual já foram dedicadas páginas e páginas por filósofos, linguistas, críticos e teóricos em geral.

É certo que a conceituação dessa arte, do modo como a conhecemos, é um produto dos processos históricos ocorridos no Ocidente a partir da sua matriz europeia. Como bem esclarece Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, primitivamente o termo “designava o ensino das primeiras letras”, passando tempos depois a significar “arte das belas letras” e, por fim, “arte literária”. Desde o século XIX, porém, “literatura entrou a ser empregada para definir uma atividade que, além de incluir os textos poéticos, abrangia todas as expressões escritas, mesmo as científicas e filosóficas”.¹⁴

Essa abrangência semântica desafiou literatos e teóricos a estabelecerem critérios para uma definição mais precisa da manifestação artístico-literária em seus aspectos intrínsecos. Aristóteles, um dos primeiros pensadores a estudar

o tema, cujos escritos foram retomados em diferentes momentos históricos desde o Renascimento, formulou o conceito de *minese*, isto é, da obra literária como *representação* (ou *imitação*) do mundo.¹⁵ Os românticos do século XIX acrescentaram a isso a ideia de que o artista, além de representar, também cria universos ainda não vistos, utópicos e imaginários. Para os defensores da *arte engajada*, no século XX, a representação literária deveria envolver uma tomada de posição, crítica e ideológica, do escritor diante da realidade.

A partir da segunda metade do século XX, sob o influxo dos estudos linguísticos, uma nova conceituação começou a ser empregada para caracterizar a especificidade da criação literária. Passou-se a enfatizar não tanto o conteúdo das obras, mas o modo *como* a literatura se realiza, ou seja, as formas de linguagem utilizadas para a criação artística. O termo inventado para essa definição é *literariedade*, segundo o qual a literatura se distingue de outras expressões escritas pela utilização de signos verbais *polivalentes*, isto é, por *metáforas* que “representam a realidade, à semelhança de todo signo, mas representam-na deformadamente”.¹⁶ Poderá ser acrescentado a essa distinção, seguindo o pensamento de Mikhail Bakhtin, que a literatura de ficção contemporânea também revela o *plurilinguismo* e o *dialogismo*, ou seja, diferentes vozes em interlocução, além da voz do narrador.¹⁷

Compreendida dessa maneira, a literatura não documenta o real nem constitui representação semelhante aos discursos científico, filosófico, político, jurídico ou outros. Nestes últimos, as metáforas e outros recursos imaginativos são controlados ou mitigados pela intenção de objetividade, que se manifesta no discurso referencial, isto é, comprometido com a veracidade da realidade exterior. Há, por exemplo, textos designados genericamente como *literários*, mas que não cabem nessa definição estrita, como as narrativas de viagem, as crônicas e os diários. Até mesmo em casos como *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1866-1909), obra que tem suscitado polêmica quanto à sua natureza híbrida, segundo alguns críticos situada nos limites entre a ficção e a ciência, há certo consenso de que os recursos de linguagem científicos imperam sobre os demais.¹⁸

Segundo tal perspectiva, portanto, o texto literário é sinônimo de *ficção* – ou *fingimento* –, destinado a entreter ludicamente o leitor, transportando-o para universos imaginários, como sugere o escritor Mario Vargas Llosa:

Condenados a uma existência que nunca está à altura de seus sonhos, os seres humanos tiveram que inventar um subterfúgio para escapar de seu confinamento dentro dos limites do possível: a ficção. Ela lhes permite viver mais e melhor, ser outros sem deixar de ser o que já são, deslocar-se no espaço e no tempo sem sair do lugar, nem de sua hora e viver as mais ousadas aventuras do corpo, da mente e das paixões, sem perder o juízo ou trair o coração.¹⁹

Se esse tipo de expressão é capaz de constituir algum conhecimento do mundo e alargar a visão do leitor, é por meio da *transfiguração* da realidade. No entanto, toda ficção está sempre enraizada na sociedade, pois é em determinadas condições de espaço, tempo, cultura e relações sociais que o escritor cria seus mundos de sonhos, utopias ou desejos, explorando ou inventando formas de linguagem. Antonio Candido sintetiza bem essas principais faces da literatura:

ela é uma construção de objetos autônomos com estrutura e significado; ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente.²⁰

Na atualidade, entretanto, uma das tendências marcantes entre os especialistas é a rejeição das definições universalistas acerca das mais variadas manifestações culturais (Literatura, Arte, Filosofia, História, Ciência), atitude que tanto pode desaguar num relativismo radical e estéril, como suscitar formulações mais abertas e férteis. Um bom exemplo das dificuldades de conceituação em nosso tempo se encontra no livro sobre literatura e leitura, de Márcia Abreu, escrito para os jovens do ensino médio e os ingressantes na universidade, no qual a autora afirma:

O conceito de *Literatura* foi naturalizado [...]. Apresenta-se a *Literatura* como algo universal, como se sempre e em todo lugar tivesse havido literatura, como se ela fosse própria ao ser humano. [...] Nós temos que discutir o que é literatura, pois ela é um fenômeno cultural e histórico e, portanto, passível de receber diferentes definições em diferentes épocas e por diferentes grupos sociais.²¹

Mas, se não é possível encontrar uma definição canônica de literatura, válida para qualquer tempo e circunstância, nem por isso se deve diluir sua significação, concluindo que todos os textos, discursos e linguagens assemelharam-se no passado ou equivaleram no presente. Seja na Índia ou na Grécia da Antiguidade, nos reinos medievais europeus ou árabes, seja nas metrópoles e suas colônias da Época Moderna, a literatura e as artes sempre constituíram formas de expressão próprias, associadas ao belo, ao trágico, ao sublime e ao sagrado, ou ao profano, ao transgressivo e ao utópico. Entre seus criadores encontram-se personagens de tipo social e cultural variado, homens em sua maioria, pelo menos até as portas da Época Contemporânea: poetas, pensadores, cientistas, loucos, criminosos, viajantes, aventureiros, religiosos, guerreiros, nobres, burgueses ou populares. Talvez não seja tarefa simples identificar tais formas de arte na aldeia global de consumo dos nossos dias, dentre os *best-sellers* e na infinidade de quinquilharias culturais expostas nas vitrines e nas telas, mas isso não quer dizer que inexistem ou que não possam ser nomeadas.

A pesquisa histórica tem contribuído justamente para a compreensão dos modos como a literatura foi concebida, particularizada em relação a outras expressões orais ou escritas, transmitida, lida, compartilhada ou apropriada pelos diferentes grupos sociais das diversas épocas e sociedades. E, sobretudo, para o entendimento dos distintos papéis que, ao longo tempo, ela desempenhou na existência dos seres humanos, em suas várias dimensões sociais ou subjetivas.

Clássicos, populares ou malditos?

Muito se debateu, e ainda se debate, acerca do valor estético, social ou linguístico da literatura. Mede-se pela capacidade de transpor para a ficção a complexidade de uma dada sociedade num determinado momento histórico, como o fez Balzac (1799-1850), em sua monumental *A comédia humana*, ao retratar as cenas da vida privada e burguesa da França após a Revolução? Ou pela renovação nos modos de narrar, como em *Ulisses*, obra modernista em que James Joyce (1882-1941) experimenta diversas formas, como a imitação da epopeia de Homero, a escrita teatral e o monólogo? O que consagra algumas obras, tornando-as *clássicas*, e outras não? Por que alguns livros continuam a ser lidos hoje e ainda conseguem seduzir o leitor, embora tenham sido escritos em tempos remotos?



Retrato de Émile Zola, considerado "o príncipe do naturalismo" e um dos "clássicos da literatura" (*Portrait de Émile Zola*, obra de Manet, 1868).

As respostas a tais questões são numerosas e contêm uma imensa variedade de argumentos. Em *Por que ler os clássicos*, Ítalo Calvino (1923-85) arrisca uma delas, que pode não ser definitiva, mas é bastante convincente: "Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando como inconsciente coletivo ou individual."²²

Algumas correntes da crítica contemporânea, contudo, têm procurado demonstrar que noções como essa revelam as mesmas crenças universalistas presentes nas definições tradicionais de literatura e, além disso, trazem consigo a ideia de transcendência e atemporalidade da obra artística. Contrapondo-se a isso, asseguram que os critérios para a valorização das obras são estabelecidos por certas instâncias de legitimação, em cada sociedade e período histórico: por exemplo, a Igreja, na Idade Média e mesmo depois; as instituições do Estado nacional e as academias da elite letrada, nos séculos XVIII e XIX; ou a universidade, a crítica especializada e a indústria cultural desde o seguinte. Em suma, que rigorosamente não há obras clássicas por si mesmas, nem obras boas ou ruins. "O que há são escolhas – e o poder daqueles que as fazem. Literatura não é apenas uma questão de gosto: é uma questão política."²³

Deve o historiador adotar o primeiro ou o segundo ponto de vista? Creio que não se deve tomá-los como absolutos e irreconciliáveis. As obras clássicas estão aí, e, embora possa haver algumas divergências entre os críticos quanto à maior ou menor importância de umas ou outras, elas integram o acervo da cultura mundial, dentre várias razões, por aquelas expostas por Ítalo Calvino. Afinal, quem haveria de negar a Cervantes (1547-1616), a Dostoiévski (1821-81), a Kafka (1883-1924) ou a Machado de Assis (1839-1908), dentre inúmeros outros, a condição de autores clássicos?

Por outro lado, é também indiscutível que o valor atribuído às obras depende das instâncias de legitimação, tanto as externas já referidas, quanto os círculos informais (grupos de convívio e sociabilidade) dos próprios homens de letras. Isso significa que os critérios de valor estético não estão isentos de juízos religiosos, políticos ou até mesmo do jogo de disputa ou solidariedade no interior dos grupos de escritores desde o século XIX, quando se constituiu o *campo* artístico e literário.²⁴ Aliás, vários dos escritores que hoje figuram entre os mais importantes da literatura universal – e da literatura brasileira, em particular – nem sempre obtiveram reconhecimento no seu tempo: alguns

foram perseguidos, estigmatizados ou ignorados em vida e só consagrados postumamente. Não foram poucos os livros banidos pelo *Index* da Igreja Católica ou censurados por governos tirânicos. O inverso também é verdadeiro: muitas obras elogiadas no passado perderam prestígio tempos depois.

Clássicas seriam, por assim dizer, aquelas obras que se impuseram no tempo por seu valor intrínseco, o que implica admitir que as apreciações de bom e ruim tornem-se inevitáveis no terreno da literatura e da arte. A despeito de terem sido louvadas ou veladas em sua época, do maior ou menor peso das instâncias de legitimação, e até mesmo das oscilações da crítica contemporânea, elas são importantes não apenas para o público leitor em geral, mas também para os historiadores. Até mesmo para aqueles que não as elejam como objeto de estudo ou que pesquiseem sociedades distintas do período em que foram escritas. Simplesmente porque aguçam a imaginação e a sensibilidade, aspectos essenciais em nosso ofício.

No entanto, o estabelecimento dos juízos estéticos não cabe numa pesquisa histórica. É facultado ao historiador, isso sim, procurar compreender como tais avaliações são constituídas no interior das sociedades, de que maneira se formam e disseminam os gostos, como repercutem no coletivo e permanecem ou não historicamente. Afora tal propósito específico, perseguido também pela Sociologia, devem interessar à pesquisa histórica todos os tipos de textos literários, na medida em que sejam vias de acesso à compreensão dos contextos sociais e culturais: *literatura maior* ou *literatura menor*, escritos clássicos ou não, eruditos ou populares, bem-sucedidos no mercado ou ignorados, incensados ou amaldiçoados.

A historiografia e a crítica trazem numerosos exemplos de obras, consideradas malditas em sua época, que contribuem para o entendimento de determinadas conjunturas históricas, a despeito do seu valor estritamente estético. Além das sátiras religiosas e escatológicas *Pantagruel* e *Gargantua*, de Rabelais (1483[?]–1553), que o já citado Lucien Febvre estudou para interpretar aspectos da mentalidade na época das reformas protestantes, outros textos desse tipo poderiam ser lembrados: os escritos libertinos do Marquês de Sade (1740–1814), já recorrentemente analisados por historiadores e psicanalistas para a sondagem dos recalques morais e sexuais da França na época revolucionária; o romance *O amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence (1885–1930), que pode ser uma porta de entrada ao conhecimento do crepúsculo da rígida moral vitoriana e

das tensões sociais na sociedade inglesa; as obras de Jean Genet (1910-86), que descrevem o universo da criminalidade e do homoeroticismo em meados do século xx francês;²⁵ ou o livro *A carne*, de Júlio Ribeiro (1845-90), igualmente condenado em seu tempo, mas que possibilita ao historiador entender os valores sociais e morais dominantes no fim do Segundo Reinado brasileiro.

Outra modalidade de textos, classificados como populares, muitos deles originários da tradição oral, fornecem, igualmente, chaves para interpretação de contextos diversos: as novelas de cavalaria do medievo europeu, a literatura de cordel do Nordeste brasileiro, os folhetins publicados entre nós pela imprensa do século XIX; ou os contos de enorme sucesso, desde então divulgados em revistas e livros para adultos, jovens e crianças. Isso sem falar dos livros atuais de *autoajuda* e entretenimento, muitos deles escritos na forma ficcional.

No seu combate aos cânones literários, a crítica universitária contemporânea tem procurado, ainda, dar relevo a algumas séries textuais identificadas como *literatura feminina*, *literatura étnica* ou *literatura de orientação sexual alternativa*. Derivada da militância de alguns grupos norte-americanos defensores do *multiculturalismo* e de uma *ciência politicamente correta*, essa tendência promove nova segmentação no universo literário, que pode acarretar anacronismo se projetada para um passado distante. É certo que conteúdos dessa natureza estão presentes em numerosos escritos, de maneira explícita ou não, consciente ou inconsciente. Contudo, a intencionalidade desse tipo de produção ficcional é manifestação que só se pode depreender a partir do século XIX.

Como considerar os diversos gêneros, escolas e movimentos literários

O historiador deve também estar atento à diversidade das formas literárias no tempo e às circunstâncias em que se constituíram, perpetuaram ou mudaram suas convenções. Na história da literatura há um debate secular a respeito dos *gêneros*, questão que remonta à Antiguidade greco-latina. Platão identificou três modelos de mimese: a *tragédia* e a *comédia* (teatro), a *poesia lírica* e a *poesia épica*. Aristóteles dedicou interesse especial à *epopeia*, à *tragédia* e à *comédia*. Na Idade Média, apesar do surgimento de novas formas, orais ou escritas – como a *novela* –, foi mantida a classificação dos gêneros feita pelos gregos, que permaneceria praticamente inalterada até o século XVIII.

Essa estratificação, no entanto, sofreu sérios abalos com o advento do *romance*, em fins da Época Moderna – gênero em constante mudança e avesso às convenções clássicas. O impulso de transformação nas formas literárias acentuou-se a partir do romantismo e, mais tarde, com as vanguardas modernistas, que experimentaram novos recursos sob o impacto das modernas tecnologias e do surgimento da cultura de massa.

Desde então predomina a ideia de que os gêneros não são puros, ao contrário, mesclam-se com outras linguagens da vida social, gerando novas configurações. A tendência dos especialistas é identificar, na Época Contemporânea, a hegemonia de duas modalidades de textos literários: a *poesia* e a *prosa*, nesta última incluindo-se o *conto*, a *novela* e o *romance*, tipos mais frequentes.²⁶

Sabe-se, hoje, que os gêneros literários estão intimamente relacionados às condições sociais e históricas que determinam a formação do público leitor, com seus gostos e sensibilidades e que, por outro lado, eles também se alteram de acordo com a mudança do suporte material dos textos, como o demonstra a História dos manuscritos, dos impressos e das recentes experimentações digitais.²⁷ Exatamente por isso, não se deve contentar com as classificações teóricas tradicionais, que tendem a subtrair a historicidade das manifestações artísticas.

Os gêneros clássicos, por exemplo, enraizaram-se no mundo greco-latino, desempenhando papéis específicos na sociedade. A *epopeia* louvava a grandeza dos heróis, dos pais, dos primeiros e melhores, numa cultura que cultuava a tradição como sagrada e ainda não tinha “consciência da relatividade do passado”.²⁸ Ela perdurou até a Renascença com entredos baseados nos mitos ou na história, obedientes à mesma convenção formal. A *tragédia* e a *comédia*, surgidas naquele mesmo universo, eram encenadas, igualmente, de acordo com uma estrutura formal rígida. Seus conteúdos giravam em torno do destino do homem, personagem extraído de uma tipologia assentada em padrões morais previstos nas narrativas míticas. Tanto a *epopeia* quanto o teatro eram de natureza oral e declamatória, tendo a finalidade de produzir no público a *catarse* – para os gregos, purgação e purificação dos sentimentos.

Ambos diferem radicalmente da ficção romanesca, cujos entredos tratam do indivíduo em sua experiência particular, criador do próprio destino e desprovido de guias morais duradouros: os mitos, os heróis, as religiões, os ancestrais, a tradição e a história. O *romance*, além disso, não possui convenções formais rígidas. Sem ossatura, ele passou por grandes mutações desde suas

origens, adaptando-se às transformações históricas. Sua matéria é a atualidade viva, mesmo quando se volta ao passado (no romance histórico, por exemplo) ou quando parodia os gêneros clássicos. A sua ascensão na modernidade ajustou-se a um novo público (já) de leitores que

[...] ao se libertarem da oralidade medieval, adquiriram novos hábitos. O romance criou núcleos não sujeitos ao público, veículo privilegiado de ideias e centro de coesão social. A leitura, restrita a um reduzido número de clérigos letrados, conquistou novos espaços. Lido isoladamente, o romance abalou a vida em comunidade, exigida pelas outras artes (pintura, teatro, canto, arquitetura, oratória). Dirigindo-se ao indivíduo fora da sociedade, o romance favoreceu o tratamento de problemas reservados, de conflitos interiores. O romance nos leva ao individualismo que amadurece em fins do século XVIII.²⁹

Daquele século ao atual, a ficção romanesca acompanhou (e, algumas vezes, tentou prever) o ritmo vertiginoso de mudanças da Era Contemporânea, com seus novos públicos e sensibilidades. Antes mesmo do aparecimento do cinema já se falava da morte do romance como gênero e há quem ainda diga que ele desaparecerá no cenário do século XXI, dominado por tipos inusitados de textos que se espalham mundialmente pela mídia eletrônica e pelos satélites artificiais. Vertentes da crítica nos nossos dias designam-no como *pós-moderno*, a nova classificação encontrada.

O historiador não deve se deixar seduzir facilmente por tais rótulos. Cabe àqueles que trabalham com a fonte literária, em vez de enquadrá-la em algum gênero pressuposto, interrogar a que público ela se destina e que papel cumpre nas condições sociais e culturais de uma época. Isso não significa, contudo, ignorar as contribuições que desde a Antiguidade foram estabelecidas para o conhecimento da diversidade literária. Elas podem ser úteis para se evitar o anacronismo, quer de explicar a ficção atual pelas convenções do passado, quer de projetar naquele as formas textuais do presente.

Os riscos da rigidez classificatória aparecem também na abordagem das escolas literárias e dos movimentos artísticos em geral. A História da Literatura, nos moldes tradicionais, estabelece uma linha evolutiva de correntes e escolas, nelas ressaltando os seus precursores, principais representantes, obras e características gerais: classicismo, romantismo, realismo, modernismo. Esse

tipo de tratamento pode resultar na fixação de padrões que nem sempre valem para todas as manifestações, disso resultando a exclusão de escritores e livros menos ajustados a eles. A crítica contemporânea, da qual também participam os historiadores, tem revisado tal modo de abordagem. No caso brasileiro, por exemplo, algumas obras antes ignoradas ou classificadas como *pré-modernistas* foram redimensionadas à luz das novas pesquisas. Semelhante perspectiva vale, ainda, para as demais escolas em escala global.

O historiador deve ter cuidado, finalmente, ao considerar os movimentos literários e as vanguardas artísticas que, ao legarem sua própria memória e versão dos embates culturais, promovem a autoconsagração e criam marcos periodizadores estanques na história da literatura, subordinando seus significados históricos a uma visão unilateral. É nossa tarefa colocá-los à prova.

Presença da história na ficção, narrativa literária e narrativa histórica

O romance contemporâneo está inteiramente entranhado na história e de história, não só porque integra os modos de produção, circulação e consumo da cultura em épocas determinadas, mas também por ter o tempo como elemento básico de sua estrutura narrativa. Afinal, antes de tudo, o romance conta uma história, como costumava lembrar o escritor inglês Edward Morgan Foster (1879-1970), autor de *Passagem para a Índia*:

[...] no romance há sempre um relógio. O autor pode não gostar do seu relógio: Emily Bronte, em *Wuthering Heights* tentou escondê-lo; Sterne, em *Tristan Shandy*, virou-o de cabeça para baixo; Marcel Proust, ainda mais engenhoso, alterava constantemente o ponteiro [...]. Todos os expedientes são legítimos, mas nenhum deles contradiz a nossa tese: a base de um romance é a história, e a história é uma narrativa de acontecimentos dispostos em sequência no tempo.³⁰

Além disso, a história – entendida seja como desenrolar dos grandes acontecimentos da humanidade, seja como múltiplas experiências coletivas ou processos sociais no tempo – tem sido tema frequente nos enredos romanescos. Como diz Roger Chartier, “algumas obras literárias moldaram, mais poderosamente que os historiadores, as representações coletivas do passado”.³¹

Razão a mais para eles não negligenciarem os laços, atados ou soltos, entre a narrativa histórica e a narrativa literária.

O *romance histórico* foi um gênero prolífico na literatura desde as obras *Jonhoé*, de Walter Scott (1771-1832), *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas (1802-70), ou *Guerra e paz*, de Leon Tolstói (1828-1910). Difundiu-se também no Brasil com José de Alencar (1829-77), em *Guerra dos mascates* e Júlio Ribeiro, em *Padre Belchior de Pontes*, livro pouco conhecido atualmente. Os enredos dessas obras, ora mais fantasiosos ora mais realistas, obedeciam a um modelo comum no qual a história, tratada com certa fidelidade aos acontecimentos e personagens reais, bem como colorida com alguma glória, era o pano de fundo para a ação dos personagens ficcionais.

Ao longo do século xx, tal modelo sofreu grandes alterações formais e de conteúdo nas obras críticas e engajadas de escritores, entre os quais Ernest Hemingway (1899-1961), em *Por quem os sinos dobram?* e *Adelus às armas*; André Malraux (1901-76), em *A condição humana*; ou John dos Passos (1844-1917), em *U.S.A.* – autores que transpuseram para a ficção as profundas mudanças e os fatos trágicos ocorridos na primeira metade do século, da Primeira Guerra à Revolução Chinesa.

A crítica contemporânea, no entanto, identifica a partir das últimas décadas do século xx o surgimento de uma nova literatura, chamada de *metaficção historiográfica* ou *pós-moderna*, cujas obras refletem

[...] conscientemente sobre sua condição de ficção, acentando a figura do autor e o ato de escrever, e até interrompendo violentamente as convenções do romance, mas sem recair na mera absorção técnica. (Elas) tomam como tema ostensivo personagens e eventos da história conhecida, mas os submetem à distorção, à falsificação e à ficcionalização [...] o ponto essencial é que esses textos expõem a ficcionalidade da própria história; eles negam a possibilidade de uma distinção claramente sustentável entre história e ficção ao darem relevo ao fato de que só podemos conhecer a história como mediação de várias formas de representação ou de narrativa. Nesse sentido, toda história é uma espécie de narrativa.³²

A safra de romances pós-modernos poderia ser exemplificada com livros como *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago (1922-), *Os cus de Judas*, de Antonio Lobo Antunes (1942-), *O nome da rosa*, de Umberto Eco (1932-), ou *Boca do inferno*, de Ana Miranda (1951-), lista que não para de crescer nas apreciações dos críticos universitários.

Nas mesmas décadas de difusão da crítica literária *pós-modernista*, a ideia de que toda História é fundamentalmente narrativa foi, também, defendida por parte da crítica historiográfica. Com base em argumentos da linguística, da hermenêutica e da semiologia, os historiadores ligados ao *linguistic turn* colocaram em dúvida os limites convencionalmente aceitos entre artes, ciência e filosofia, ficção e verdade, narrativa histórica e narrativa literária.³³ Hayden White foi quem levou mais longe esse movimento de diluição das fronteiras entre os discursos, ao propor que as narrativas históricas são “ficções verbais, cujos conteúdos são tão inventados como descobertos, e cujas formas têm mais em comum com suas contrapartidas na literatura do que na ciência”.³⁴

Na atualidade, tais proposições tendem a arrefecer no mesmo ritmo em que o relativismo e a desconstrução, característicos do horizonte intelectual no fim do século xx, perdem intensidade. Segundo as ponderações de alguns historiadores a respeito das relações entre a narrativa histórica e a narrativa literária, embora se deva reconhecer a presença de traços literários na primeira,³⁵ não se pode deixar de lado as operações específicas que a tipificam como disciplina: construção e tratamento dos dados, produção de hipóteses, crítica e verificação de resultados, validação da adequação entre o discurso do conhecimento e seu objeto.³⁶

Essa lembrança é essencial para o pesquisador que trabalha com textos literários, sobretudo os de ficção histórica. É certo que o caráter polifônico destes, pelo diálogo que estabelecem entre as diferentes vozes das personagens, além da voz do narrador, possibilita a investigação da complexidade do imaginário histórico, da diversidade das ideologias e dos modos como os diferentes indivíduos ou grupos sociais se inserem dentro dele em determinadas épocas. Contudo, tais representações constituem sempre um universo ficcional, por mais verossímil que seja. O papel do historiador é confrontá-las com outras fontes, ou seja, outros registros que permitam a contextualização da obra para assim se aproximar dos múltiplos significados da realidade histórica.

Literatura e outras linguagens

Desde suas origens, o romance constrói suas formas e conteúdos no intercâmbio com outras linguagens escritas, visuais e sonoras.³⁷ Os teóricos designam essa condição literária de *intertextualidade*, assunto que tem

motivado numerosos estudos acerca da interação entre ele e diferentes estruturas narrativas.

Dentre os diversos intercâmbios, destaca-se sua relação com as artes plásticas até meados do século xx, cobrindo um vasto leque de manifestações que vão da pintura clássica à arte fragmentada das vanguardas, e do romantismo ao modernismo literário. A literatura romântica, especialmente, é repleta de recursos pictóricos. Um exemplo disso foi estudado por Stephen Bann em seu ensaio sobre os experimentos plásticos e literários de Victor Hugo (1802-85). Ao investigar alguns “borrões de tinta” do consagrado autor de *Os miseráveis*, ele notou a migração de temas e formas de uma arte para outra. A presença obsessiva de castelos medievais envolvidos em brumas, tanto nos romances quanto nas pinturas, revelaria a tentativa do escritor de criar um passado mítico para si mesmo e para sua nação num período de grandes turbulências desde a derrocada do Antigo Regime e seus ideais aristocráticos.³⁸ Cem anos depois, mas já estão imersos no imaginário desencantado do mundo tecnológico, escritores como Alain Robbe-Grillet (1922-2008), expoentes do *nouveau roman* francês buscariam recriar as formas literárias inspirando-se na pintura cubista (e no método da associação livre da psicanálise), como meio de representação da fragmentada sociedade contemporânea.³⁹

O intercâmbio entre literatura e cinema é também bastante conhecido. Desde a origem da *sétima arte* são incontáveis os enredos romanescos transpostos para as telas. Além disso, por longo tempo a cinematografia seguiu de perto a narrativa literária: recursos tais como *plano/contra-plano*, *plano-sequência*, *close-up* e *flashback* são correlatos às formas textuais de descrição da paisagem, do cenário e do contexto; de caracterização dos personagens; de composição do fluxo de consciência e recordação do passado. A esses recursos devem ser somadas as técnicas de suspense nos filmes, que derivaram do romance-folhetim.⁴⁰ Mas o inverso também não deve ser desprezado, pois a literatura tem-se embebido de cinema, seja na forma seja no conteúdo. Exemplos disso se encontram nas obras de John dos Passos, já citado, ou de Oswald de Andrade (1890-1954), dentre muitíssimos outros.

Além da pintura, da fotografia e do cinema, as novas linguagens visuais – como a televisão e a internet – também têm suscitado intensas trocas com a literatura. As maneiras de comunicação coloquial recentes e as técnicas cada vez mais sofisticadas de lidar com o ritmo veloz de nosso tempo, típicos des-

ses meios virtuais, já são exploradas nos textos literários, o que certamente redundará na formação de um campo fértil de estudos.

Outra área de análise envolve a relação entre a literatura e os demais textos impressos gerados no ambiente técnico moderno. No livro *Cinematógrafo das letras*, Flora Sussekind tratou desse assunto ao investigar as mudanças na técnica literária de escritores e jornalistas brasileiros, em fins do século xix, em decorrência do uso de equipamentos como a máquina de escrever e dos impactos provocados pelo cinema.⁴¹

Merecem atenção, igualmente, os laços entre a literatura e as linguagens de natureza diversa: científica, religiosa, jurídica ou política. Abre-se aqui um enorme leque de possibilidades de estudo. Em *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, a mesma autora investiga a formação da prosa de ficção brasileira seguindo os rastros narrativos dos naturalistas e etnógrafos que descreveram nosso país no início do século xix.⁴² Sabe-se, enfim, como os romances realistas e naturalistas daquele século estão impregnados de discursos científicos originários do saber médico, assunto meticulosamente estudado pelos críticos. A ficção científica, gênero igualmente fértil à época, também instiga a pesquisa sobre as trocas entre literatura e ciência. Os romances sobre crimes poderiam, à sua vez, ser compreendidos na interface com a emergência dos estudos sociológicos e jurídicos sobre as multidões urbanas.⁴³ Literatura e religião ou mesmo literatura e pedagogia educacional são, ainda, assuntos que trariam grandes benefícios para a compreensão histórica do século xix e meados do século seguinte.

Essas sugestões não esgotam as pistas que se abrem aos pesquisadores. Convém lembrar a eles, todavia, que diferentemente dos críticos e teóricos da literatura, cujo foco de preocupação maior é a análise dos aspectos narrativos apropriados de outras linguagens e internalizados na composição das obras romanescas, cabe ao historiador compreender e explicar como tais permutas ocorrem em determinados contextos sociais e culturais. Nestes se incluem os meios de produção e difusão da cultura e do saber, bem como suas instituições reguladoras, e que devem ser concebidos em permanente mudança.

Método, bom senso e sensibilidade

É comum o iniciante na pesquisa histórica questionar quais são os métodos específicos da disciplina para a abordagem da fonte literária. Na verdade,

a historiografia não dispõe de metodologia, teoria e conceitos particulares para tal, ainda que já tenha acumulado experiência razoável nesse tipo de investigação. Aliás, como bem demonstra Michel de Certeau, o método histórico, longe de ser puramente empírico, consiste exatamente numa maneira de testar e submeter à crítica as teorias e os conceitos criados por outras disciplinas, pela explicitação da diferença e do heterogêneo, aspectos descobertos nos processos sociais temporariamente localizados.⁴⁴ Portanto, as sugestões a seguir expostas não devem ser vistas como receitas ou modelos prontos.

Não raras vezes os jovens pesquisadores demonstram interesse em estudar a obra de autores consagrados da literatura ou de escritores recentemente resgatados do limbo pela crítica, conforme a moda da estação. No caso brasileiro, ultimamente as escolhas recaem sobre Machado de Assis, mas já houve fases de preferências unânimes por Guimarães Rosa, Lima Barreto ou Clarice Lispector. Quando indagados sobre qual o problema que os incita ao estudo, eles geralmente não respondem de maneira satisfatória, quando muito se limitam a repetir alguns argumentos da crítica literária mais recente. Noutras palavras, nem sempre a escolha de fontes literárias decorre de questões historiograficamente formuladas. O mais das vezes, é determinada pelo *glamour* e pela suposta novidade que as envolvem na comparação com outros textos e documentos. Para se evitar esse tipo de opção aleatória ou inconsciente é necessário delimitar com clareza o problema a ser estudado e por que as fontes literárias podem ser canais promissores para a busca de respostas.

Como é sabido, o método de trabalho do pesquisador depende da problemática que o leva à investigação. Pode-se partir de perguntas elementares tais como: quem eram os escritores selecionados para a pesquisa, como se relacionavam entre os letrados e com outros segmentos sociais da sua época? Que papéis a literatura e as artes então desempenhavam? Em que realidade social, econômica, política e cultural eles viviam, como e por que se lançaram à criação ficcional? Dentre as disponíveis em seu tempo, a que formas de construção narrativa recorreram e por que? Que significados atribuíam à literatura e que significados históricos podem ser lidos em suas obras? Que representações do mundo social eles criaram? Que desejos, angústias, utopias ou frustrações expressaram e o que isso tinha a ver com a vida coletiva da época? Que funções seus livros desempenharam na sociedade, como circularam, foram lidos ou apropriados?

Mas a formulação do problema não nasce no vazio, ao contrário, emerge no horizonte cultural e intelectual em que vive o próprio pesquisador, o que também deve ser objeto de reflexão: por que quero estudar história com fontes literárias, como concebo a literatura, como minha sociedade a vê? Além disso, o projeto de pesquisa deve ser definido a partir do conhecimento daquilo que já foi dito ou escrito sobre o assunto, nas diversas áreas de saber e, principalmente, na historiografia. Acima de tudo, será imprescindível conhecer a recepção crítica dos autores escolhidos e a bibliografia sobre a história do período focado.

Diferentemente dos pesquisadores de Letras, que muitas vezes se limitam a estudar a estrutura interna das obras literárias, já que existe certa tradição para isso em seus cursos, os historiadores, ainda que também possam elegê-las como centro de atenção, devem compreendê-las em seus contextos históricos e sociais, o que requer a consulta a outras fontes da época. Toda fonte pode ser legítima na medida em que contribua para o entendimento do objeto específico de estudo e se tenha em conta sua natureza: política, econômica, científica, religiosa, artística, técnica ou outra. É preciso, contudo, estar atento aos ambientes socioculturais do período analisado para se evitar o tratamento anacrônico da fonte. Indagações básicas servem para começar esse trabalho: como um texto antigo, medieval ou mais recente era produzido? Como se difundia e a que fins se destinava? Quais as suas convenções?

Como também há aqueles em dúvida se devem ou não utilizar métodos e teorias da Linguística, da Semiótica ou da Hermenêutica – dependendo das oscilações acadêmicas –, além do que já foi dito sobre as teorias em geral, é preciso argumentar que, na maioria das vezes tais recursos são artificiais numa pesquisa histórica. Embora não se deva ignorá-los, o fato é que eles pouco acrescentam à investigação, a não ser quando indispensáveis para responder questões pontuais. Na interpretação do conteúdo dos romances e de suas formas narrativas é essencial, porém, conhecer e testar alguns conceitos da Teoria Literária acerca de aspectos como foco narrativo, linguagem metafórica, composição de personagens, tempo e espaço na narrativa, efeitos de verossimilhança, entre outros.⁴⁵ A História Cultural, que mantém diálogo estreito com diversas áreas, dentre elas a História da Literatura e da Arte, oferece também algumas possibilidades de se trabalhar com textos literários.⁴⁶ Nenhuma delas servirá, entretanto, como modelo a ser reproduzido. O método será sempre construído pelo pesquisador no contato com seu objeto. Em face do cipoal de teorias hoje existentes, o que deve prevalecer é o bom senso.

Uma dúvida que frequentemente atormenta o historiador dedicado ao estudo de fontes literárias diz respeito à opção pela *análise textual* (interna) ou pela *contextual* (externa). Trata-se de um falso dilema, embora, dependendo da problemática construída, dar-se-á maior ou menor ênfase a cada uma. Mas, na verdade, o que caracteriza a operação historiográfica é a interpretação das fontes em determinadas circunstâncias sociais, isto é, nos contextos, que só podem ser reconstruídos, ainda que de modo parcial, lacunar ou aproximado, pela mediação de outros textos. De acordo com essa concepção, texto e contexto não configuram polos incommunicáveis, ao contrário, é possível ler as marcas da sociedade e da cultura no interior dos escritos, e de outro lado, compreender o significado deles na sociedade. Um trabalho exemplar nessa perspectiva foi realizado no ensaio "Histórias que os camponeses contam: o significado de mãe ganso", em que Robert Darnton analisa alguns contos populares narrados entre os camponeses da França no século XVIII, articulando-os ao mundo social e cultural da época.⁴⁷ Conclui-se, dessa maneira, que a análise interna das obras é permitida ao historiador, mas seu objetivo não deve ser o mesmo da crítica literária e da teoria estética, que muitas vezes se restringem à lógica dos textos.

Sendo assim, é imprescindível criar estratégias para estabelecer o diálogo entre textos e o mundo circundante. Isso leva aos modos de interação entre as várias dimensões culturais numa determinada sociedade (oral, letrada, popular, erudita, religiosa, científica, política, jurídica ou de gênero, caso se queira), problema que tem sido abordado com muita pertinência pela historiografia contemporânea. Nas últimas décadas, desde os trabalhos precursores de Carlo Ginzburg,⁴⁸ as pesquisas em História Cultural têm apontado que tais dimensões não se fecham em si mesmas. Diferentemente disso, se aceita hoje a noção de *circunscricão cultural*, ou seja, de que há um intenso intercâmbio de ideias, imagens e formas de expressão entre grupos dominantes e subalternos, entre a cultura letrada e a cultura oral e mesmo entre estas e as demais segmentações citadas. Mas essas trocas não podem ser interpretadas de maneira uniforme, como indicativas da imposição de umas sobre as outras, ou da assimilação dos padrões culturais hegemônicos pelas culturas subalternas, já que pode haver relações de apropriação ou de confronto entre elas.

A historiografia contemporânea abriu espaço para uma grande quantidade de temas e problemas que demandam o auxílio da literatura. Alguns deles abrangem a investigação dos diferentes papéis desempenhados por ela através do tempo, seus agentes e vínculos com os modos de produção e circulação da

cultura. Ressaltam-se nessa linha os estudos sobre a formação das instituições literárias: academias e outros círculos letrados, sua sociabilidade interna e seu envolvimento com as instâncias do poder,⁴⁹ os trabalhos a respeito das formas de difusão dos textos e das práticas de leitura na sociedade,⁵⁰ dos suportes materiais de difusão dos escritos (manuscritos, impressos, textos digitais);⁵¹ as investigações a respeito das empresas e instituições responsáveis pela produção, difusão ou apropriação da literatura (gráficas, editoras, livrarias, conglomerados da mídia, jornais, revistas, escolas, Ministérios da Cultura e da Educação); as análises acerca da censura ou do estímulo governamental à literatura e do seu uso para fins militantes em partidos, associações étnicas, feministas ou de orientação sexual alternativa. Em todos esses casos, geralmente se nota uma menor preocupação com a análise interna dos textos literários, uma vez que o enfoque se assemelha ao da Sociologia da Literatura, exceto pela maior importância dada ao material empírico e pela recusa aos modelos excessivamente abstratos, aspectos que caracterizam o método historiográfico.

Outra linha de estudos pode envolver as relações entre literatura, cinema, pintura, jornalismo, cultura de massa, televisão, internet, da maneira já comentada anteriormente.

Uma vertente que também é abundante busca analisar como são criadas nos textos as representações sociais, nacionais, regionais, morais, ideológicas, científicas, religiosas, sexuais ou de gênero e etnia; as visões da cidade e do campo, da natureza e da técnica, do passado e da modernidade, das lutas sociais, do mundo profissional, da riqueza e da miséria, do trabalho e do lazer, da norma e do desvio; as manifestações do imaginário histórico coletivo e da subjetividade de homens e mulheres.⁵² Essa linha requer, necessariamente, a interpretação da forma e do conteúdo das obras, ou seja, exige que sua análise interna seja articulada aos contextos históricos e sociais.

Mas, seja lá qual for o assunto escolhido pelo historiador, a interpretação dos textos literários exige algo além do método: um modo especial de sensibilidade, que só é possível alcançar quem gosta de ler esse tipo de escritos.

Futuros historiadores

A historiografia levou algum tempo para admitir que a literatura pudesse contribuir para o conhecimento das experiências individuais e coletivas de homens e mulheres no tempo. Foi preciso compreender que a história tam-

bem comportava dimensões subjetivas, imaginárias, oníricas e ficcionais, tão importantes quanto os acontecimentos políticos, sociais e econômicos. Afinal, que outras fontes a não ser as artísticas, dentre as quais sobressai a literatura, deixariam registros tão preciosos e plurissignificativos desse universo humano recôndito, frequentemente recalculado noutros documentos?

É verdade que o apelo aos textos literários ocorreu, inicialmente, em face da carência de outros documentos escritos que possibilitassem reconstruir a história das sociedades mais antigas. Contudo, logo os historiadores perceberam que eles também poderiam ser de grande valor para o estudo das culturas mais bem documentadas, justamente pelo fato de iluminarem terrenos obscurecidos nas demais fontes.

Uma pergunta, entretanto, me vem à mente de vez em quando: a literatura tem ainda hoje ou terá no futuro essa mesma propriedade para os historiadores? Não indagou se ela permanecerá como gênero ou se o romance acabará. Questiono que papel terá na era do excesso documental.

Olho ao meu redor e constato como a sociedade atual está saturada de equipamentos que proporcionam o registro de quase toda a atividade humana. Câmeras de vigilância nas ruas e nos edifícios seguem passo a passo cada um de nós. Computadores armazenam informações de praticamente tudo o que parece ser a vida social, econômica, política, administrativa, religiosa, tecnológica, educacional, científica, criminal e cultural. A televisão arquiva imagens de todos os recantos do planeta e induz celebridades ou anônimos a se expor e falar da sua intimidade em tempo real num interminável *talk show*. Celulares clicam minuto por minuto infinitos instantâneos do cotidiano. Máquinas de ultrassonografia percorrem a profundidade do nosso corpo e filnam cada dispositivo dos nossos cérebros, pretendendo até mesmo substituir os psicanalistas na sondagem do ignoto inconsciente. Milhões de textos, enfim, circulam velozmente em blogs, e-mails, *orkuts* e *wikipedias*, parecendo dizer tudo o que há para ser dito. Diante desse gigantesco *Big Brother*, desse estonteante *Google* que já superou em muito a ficção futurista de George Orwell (1903-50), de quais documentos lançará mão o historiador do futuro?

Vasculho as estantes das livrarias à procura de alguma obra da atualidade que me restitua, em visão prospectiva, a força da literatura para a pesquisa histórica. Algumas vezes me surpreendo com algum escrito: um que me chamou atenção dias atrás foi o romance *Tenho algo a te dizer*, do anglo-indiano

Hanif Kureishi (1954-), publicado no Brasil no início de 2009 e com o qual me identifiquei de imediato. Talvez por tratar da experiência da minha geração, embora vivida noutras plagas, sua ficção tenha me dito algo a mais do que leio na maioria dos textos. Não sei se ela fará algum sentido para gerações posteriores, mas creio que certamente o pesquisador do futuro descobrirá em suas linhas coisas diferentes das que são ditas em outras páginas ou telas sobre nossa sociedade.

Creio que é essa força da literatura a razão de sua singularidade como fonte histórica. O que me faz lembrar da canção "Futuros amantes", de Chico Buarque – ele mesmo um romancista-compositor –, sobre o Rio de Janeiro, cidade imaginada submersa num tempo que não é o hoje, e invadida por escafandristas que "virão explorar sua casa, suas coisas, sua alma, desvãos". E onde os sábios, ainda que tentem em vão "decifrar o eco de antigas palavras, fragmentos de cartas, poemas, mentiras, retratos, vestígios de estranha civilização", encontrarão apenas o amor que o poeta deixa para a posteridade.

Isso me conforta. Assim como os escafandristas da canção, os futuros historiadores talvez descubram alguma coisa semelhante nos textos literários, essa fonte fecunda dos desejos que, inundando a materialidade das coisas, também constituem a história.

Exemplo: Um trecho de *A carne*, de Júlio Ribeiro

Uma tarde, achando-se só em sua sala, Lenita sentiu-se tomada de uma languidez deliciosa, sentou-se na rede, fechou os olhos e entregou-se à modorra branda que produzira o balanço. Em frente, sobre um consolo, entre outros bronzes que trouxera, estava uma das reduções célebres de Barbedienne, a da estátua de *Agastias*, conhecida pelo nome de *Gladiador Borthèse*. Um raio morriço de sol poente, entrando por uma fincha da janela, dava de chapa na estátua, afogueava-a, como que fazia correr sangue e vida no bronze mate. Lenita abriu os olhos. Arrai-lhes as vistas o brilho suave do metal ferido pela luz. Erguen-se, acercou-se da mesa, fitou com atenção a estátua: aqueles braços, aquelas pernas, aqueles músculos ressaltantes, aqueles tendões retesados, aquela virilidade, aquela robustez, impressionaram-na de modo estranho. [...] Lenita não se podia arredar, estava presa, estava fascinada. Sentia-se fraca e orgulhava-se de sua fraqueza. Atrormetava-a um desejo de coisas desconhecidas indefinido, vago, mas imperioso, mordente. Antolhava-se que havia de ter gozo infinito se toda

a força do gladiador se desencadearse contra ela, pisando-a, machucando-a, triturando-a, fazendo-a em pedaços.

E tinha impetos de comer de beljos as formas masculinas, estereotipadas no bronze. Queria abraçar-se, queria confundir-se com elas. De repente correu até a raiz dos cabelos.

Em um momento, por uma como intuição súbita, aprendera mais sobre si mesma do que em todos os seus longos estudos de fisiologia. Conhecera que ela, a mulher superior, apesar de sua poderosa mentalidade, com toda a sua ciência, não passava, na espécie, de uma simples fêmea, e o que sentia era o desejo, era a necessidade orgânica do macho.

Invidiu-a um desalento imenso, um nojo invencível de si própria. Robustecer o intelecto desde o desabrochar da razão, perscrutar com paciência, aturadamente, de dia, de noite, a todas as horas, quase todos os departamentos do saber humano, habituar o cérebro a demorar-se sem fadiga na análise sutil dos mais abstrusos problemas da matemática transcendental, e cair de repente, como os arcanjos de Milton, do alto do céu no lodo da terra, sentir-se ferida pelo agulhão da CARNE, espolinhar-se nas concupiscências do cio, como uma negra boçal, como uma cabra, como um animal qualquer... era a suprema humilhação. [...]

Jazeu imóvel largo espaço.

Uma unidade morra, que se lhe ia estendendo por entre as coxas fê-la erguer-se de súbito, em reação violenta contra a modorra que a prostrara.

Com movimentos súbitos, nervosos, atirou o xale, desabotoou rápida o corpete, arrebentou os cosses da saia preta e das anáguas, ficou em carnisã.

Uma larga mancha vermelha, rútila, viva, maculava a alvura da cambrala.

Era a onda catamencial, o fluxo sanguíneo da fecundidade que ressumava de seus flancos robustos como da uva esmagada jorra o mosto rubejante.⁵³

Esse é um fragmento do livro *A carne*, editado originalmente em 1888. Foi escrito por Júlio (César) Ribeiro, autor mal recebido pela crítica literária tanto da sua época quanto de momentos posteriores. Sua obra romanesca é pequena: além desse livro, ele também escreveu o romance histórico *Padre Belchior de Pontes*, publicado em 1876, como os folhetins daqueles tempos, num jornal de Sorocaba. Mas Júlio Ribeiro dedicou-se ainda aos estudos de filologia, retórica, ciências físicas e naturais, tendo sido reconhecido por suas obras de Gramática, muito elogiadas por Rui Barbosa. Jornalista, publicista e professor de escolas afamadas – Colégio Culto à Ciência de Campinas, Curso Anexo à Faculdade

de Direito e Instituto de Educação Secundária em São Paulo – foi um homem de letras e ciências típico do final do século XIX.

De sua breve vida (1845-90) sabe-se pouco, apesar da sua intensa participação no debate político e intelectual do período, que o tornou figura emblemática e maldita do movimento abolicionista e republicano de São Paulo. Conhecido polemista, ele divulgou seus textos militantes em jornais e revistas da capital e do interior. Nascido em Sabará (MG), seu pai era um artista de circo norte-americano e sua mãe uma brasileira. Com os esforços desta, já que não teve contato com o pai, chegou a estudar na Escola Militar do Rio de Janeiro, mas não terminou o curso. Mudou-se para Sorocaba, onde iniciou sua carreira no magistério e filiou-se ao Partido Republicano Paulista, com o qual rompeu anos depois, denunciando seu conservadorismo. Quando mais novo, aderira ao culto presbiteriano, tendo logo depois abandonado a crença e se tornado agnóstico. Erudito e leitor obsessivo das novidades científicas, combateu o obscurantismo religioso, assim como as superstições populares, e defendeu ardorosamente o divórcio, tema que se pode notar em *A carne*.

O romance, dedicado ao “príncipe do naturalismo Émile Zola”, revela uma tensão interna em razão da presença de duas ênfases narrativas distintas: a ostensiva linguagem científica, como se lê no trecho citado, e os recursos próprios da ficção. Provocou enorme escândalo à época de sua publicação. Chamado de “a carniça”, foi considerado pornográfico por longo tempo, tendo sido listado no *Index* português, ainda na década de 1930. O crítico literário brasileiro José Veríssimo considerou-o o “parto monstruoso de um cérebro artisticamente enfermo”, outros disseram que o livro era ridículo e seus personagens inverossímeis. No entanto, alcançou imenso sucesso popular numa época em que crescia o público de leitores, tanto masculino quanto feminino. Contendo cenas de sexo narradas sem maiores subterfúgios, passou a ser uma espécie de livro de educação sexual e formação moral, lido às escondidas.

Como o historiador pode analisar o romance? Em *A epopeia bandeirante*,⁵⁴ no qual estudo uma série de textos dos letrados da terra, entre 1870 e 1940, interpreto-o como representativo da invenção de personagens ideais paulistas, ao mesmo tempo evoluídos pela ciência e enraizados na natureza, aptos, portanto, para construir o futuro de São Paulo. Lenita, a heroína da trama, seria o exemplo da mulher assim idealizada: fêmea como qualquer outra, mas conhecedora das leis da natureza. Ela vive uma relação intensa com Manuel Barbosa,

sertanejo desquitado de sua primeira mulher, que se dedica a experiências científicas em sua fazenda. Alguns críticos a chamaram de uma "Spencer de saias", mas Lenita conquistou o público leitor, especialmente o feminino. No seu livro *Erudição e ciência: as proclamas de Júlio Ribeiro*,⁵⁵ Célia Regina da Silveira realiza uma investigação da trajetória política, intelectual e literária do autor, o que contribui para a compreensão do romance num quadro mais abrangente.

O livro, no entanto, abre outras portas ao investigador disposto a compreender o caso do Segundo Reinado brasileiro. Os interessados em práticas de leitura, por exemplo, podem analisá-lo como formador de conceitos morais, seja tomando-o individualmente seja no interior de séries textuais. Ele também oferece diversas outras pistas: as visões sobre a sexualidade em diferentes segmentos da sociedade; a difusão dos postulados científicos no interior dos círculos letrados brasileiros e seus modos de enxergar os grupos subalternos, especialmente os escravos (perceba o leitor a comparação estabelecida entre a personagem Lenita e as "negras boçais"); as concepções políticas, filosóficas e científicas dos republicanos e abolicionistas; as distintas representações sobre a mulher; as formas de crítica e censura aos livros à época.

Enfim, outras problemáticas e temas poderiam ser despertados pela leitura de um simples romance, que pode ser uma preciosa via de acesso à história em seus dados de realidade e suas projeções subjetivas.

Notas

- 1 Cf. *Novo Dicionário Aurélio*. Em francês, a palavra *source* tem o significado de *fonte, nascente, manancial*.
- 2 Maria de Lourdes Janoff, "O livro fontes históricas como fonte", em Carla Bassanezi Pinsky (org.), *Fontes históricas*, São Paulo, Contexto, 2005, p. 11. Ver também O. Dumolin, "Documento", em A. Burguener, *Dicionário de ciências históricas*, Rio de Janeiro, Imago, 1993, p. 244.
- 3 A respeito do assunto, consultar Peter Burke, *A escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia*, trad. Nilo Odália, São Paulo, Ed. Unesp, 1991; Guy Bourdê e Hervé Martin, *As escolas históricas*, Portugal, Publicações Europa-América, s. d.
- 4 Lucien Febvre, *O problema da incredulidade no século XVI*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- 5 Lucien Febvre, *Contatos pela História I*, Lisboa, Editorial Presença, s. d., p. 31.
- 6 Publicada em três volumes originalmente em 1974, foi editada no Brasil com o título: *História: novos problemas; novos abordagens; novos objetos*, trad., respectivamente, de Theo Santiago, Henrique Mesquita e Terezinha Marinho, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- 7 Jean Starobinsky, "A literatura: o texto e seu intérprete", em *História: novos abordagens*, op. cit., pp. 132-43.
- 8 O Dumolin, op. cit. Ver também: Michel Foucault, *Arqueologia do saber*, 5. ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

- 9 Dentre elas: Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977 e *O campo e a cidade: na história e na literatura*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989. Originalmente publicada na Inglaterra em 1973.
- 10 Antonio Candido, "Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros)", em *Literatura e sociedade*, 7. ed., São Paulo, Editora Nacional, 1985, p. 130.
- 11 Além de conviver com escritores e artistas, desde o movimento modernista brasileiro, Sérgio Buarque de Holanda pesquisou fontes literárias, por exemplo, em suas obras *Visão do paraiso* (1958) e *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial* (1952). Na mesma década, Nelson Werneck Sodré publicou *História da literatura brasileira*.
- 12 Um dos primeiros trabalhos dessa safra é de Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão*, São Paulo, Brasiliense, 1983, livro que, embora ainda revele marcas indeléveis da Sociologia da literatura (pelo menos na segunda parte, que trata das obras de Lima Barreto e Euclides da Cunha), tomou-se referência para outras pesquisas. Daí em diante, diversos estudos foram realizados e, atualmente, há várias linhas de pesquisa sobre o assunto. Não foi feito, um balanço equilibrado dessa produção, o que justifica a ausência de referências mais amplas a títulos e autores dessa tendência neste capítulo.
- 13 A História literária também aborda, de passagem, a *literatura oral*, cujos exemplos se encontram na poesia épica grega, transmitida oralmente de geração a geração, e só ulteriormente registrada em textos escritos, ou mesmo a literatura de cordel brasileira, originalmente cantada ou declamada. Retomarei o assunto mais à frente.
- 14 Massaud Moisés, *Dicionário de termos literários*, 5. ed., São Paulo, Cultrix, 1988, p. 311.
- 15 Ou capacidade de recriar, com instrumentos próprios, a realidade. Ver Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza, São Paulo, Abril Cultural, 1973, t. IV, pp. 443-71, col. Os pensadores.
- 16 Massaud Moisés, op. cit., p. 314.
- 17 Mikhail Bakhtin, *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, São Paulo, Ed. Unesp/Hucitec, 1988.
- 18 Dentre outros ensaios interpretativos da obra: Luiz Costa Lima, *Terra ignota*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- 19 Mário Vargas Llosa, apud Márcia Abreu, *Cultura letrada: literatura e leitura*, São Paulo, Editora Unesp, 2006, pp. 29-30.
- 20 Antonio Candido, "O direito à literatura", em *Vários escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1995.
- 21 Márcia Abreu, op. cit., p. 41.
- 22 Ítalo Calvino, *Por que ler os clássicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- 23 Márcia Abreu, op. cit., p. 112.
- 24 A respeito da gênese e do funcionamento do campo social da literatura, ver Pierre Bourdieu, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- 25 Obra magnificamente interpretada por Sartre. Ver Jean-Paul Sartre, *Saint Genet: ator e mídria*, Petrópolis, Vozes, 2002.
- 26 Cf. Massaud Moisés, op. cit., pp. 241-50. Sobre o surgimento do romance, suas características como gênero e diferenças em relação às formas tradicionais, ler Ian Watt, *A ascensão do romance*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990; Mikhail Bakhtin, op. cit.

- ²⁷ Ver Frédéric Barbier, *História do livro*, São Paulo, Paulistana, 2008.
- ²⁸ Cf. Mikhail Bakhtin, op. cit., p. 407.
- ²⁹ Donald Schuler, *Teoria do romance*, São Paulo, Ática, 1989, p. 6.
- ³⁰ E. M. Foster, *Aspectos do romance*, 2. ed., São Paulo, Globo, 1998, pp. 27-61. Conjunto de ensaios publicado pela primeira vez em 1927. A tradução do título do livro de Emily Brontë é *O morro dos ventos e as nuvens*.
- ³¹ Roger Chartier, *A história ou a leitura do tempo*, Belo Horizonte, Autêntica, 2009, p. 25.
- ³² Steven Connor, *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*, São Paulo, Loyola, 1992, p. 106. O trecho parafraaseia uma das principais linhas teóricas dessa vertente literária: Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Nova York/Londres, Routledge Press, 1988.
- ³³ Cf. Antonio Celso Ferreira, "História e literatura: fronteiras móveis e desafios disciplinares", em *Pós-História – revista de pós-graduação em História*, Unesp, Assis, v. 4, 1996, pp. 23-44. tratei, neste artigo, da polémica sobre a narrativa histórica como correspondente à narrativa literária, noção que passei a ver de maneira mais nuancada anos depois. Dentre os autores resenhados no texto, destacam-se: Lawrence Stone, "O ressurgimento da narrativa: reflexões sobre uma velha história", em *Revista de História*, Campinas, 1991, n. 2-3, pp. 13-37; Roland Barthes, *O rumor da língua*, São Paulo, Brasiliense, 1988 e Paul Veyne, *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*, Brasília, Editora da UnB, 1982.
- ³⁴ Hayden White, *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, São Paulo, Edusp, 1994, p. 98. Ver também, do mesmo autor, *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*, São Paulo, Edusp, 1992.
- ³⁵ Sobre o assunto, consultar: Peter Gay, *O estilo na história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990 e Peter Burke, "A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa", em *A escrita da história: novas perspectivas*, São Paulo, Ed. da Unesp, 1991, pp. 327-34.
- ³⁶ Cf. Roger Chartier, "A história hoje: dúvidas, desafios, propostas", em *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, 1994, n. 7, pp. 97-113.
- ³⁷ Não se propõe neste capítulo o tratamento da relação entre literatura e linguagem sonora, o que exigiria um texto à parte em razão não só da sua complexidade como também da sua presença mais sutil no romance.
- ³⁸ Stephen Bann, "Os borrões de tinta de Victor Hugo: indeterminação e identificação na representação do passado", em *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*, São Paulo, Ed. Unesp, 1994, pp. 109-28.
- ³⁹ A propósito do romance e suas relações com as experiências da vanguarda literária, consultar Anatol Rosenfeld, "Reflexões sobre o romance moderno", em *Texto/contexto*, São Paulo, Perspectiva, 1973, pp. 75-96.
- ⁴⁰ Sobre a difusão do folhetim na Europa e no Brasil, ler Marlyse Meyer, *Folhetim: uma história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- ⁴¹ Flora Sussekind, *Cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ⁴² Flora Sussekind, *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- ⁴³ Sobre o assunto, ler Maria Stella M. Bresciani, *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*, 6. ed., São Paulo, Brasiliense, 1990.
- ⁴⁴ Para o autor, a História permite uma crítica radical dos conceitos operatórios de várias disciplinas, como o Urbanismo, a Sociologia, a Demografia ou a Economia, uma vez que pode medir os *desvios* da realidade social em relação a essas construções formais: "a História não deixou de manter a função que exerceu por séculos por razões bem diferentes e que convêm a cada uma das ciências constituídas: a de ser uma crítica". Michel de Certeau, *A escrita da História*, 2. ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2000, p. 90.
- ⁴⁵ Além dos livros de D. Schuler e E. M. Foster, já citados, alguns paradigmáticos da área de teoria literária podem ser úteis para tal finalidade, a exemplo de: Domico Proença Filho, *A linguagem literária*, 2. ed., São Paulo, Ática, 1987; Lígia Chiappini de Moraes Leite, *O foco narrativo*, 3. ed., São Paulo, Ática, 1987 e Beth Brat, *A personagem*, 3. ed., São Paulo, Ática, 1987 e Benedito Nunes, *O tempo na narrativa*, São Paulo, Ática, 1988.
- ⁴⁶ Consultar a respeito do assunto Lynn Hunt (apresentação e organização) *A Nova História Cultural*, São Paulo, Martins Fontes, 1992, especialmente os capítulos escritos por Lloyd S. Kramer e Roger Chartier.
- ⁴⁷ Robert Darnton, *O grande massacre dos gatos e outros episódios da História Cultural Francesa*, Rio de Janeiro, Graal, 1986, pp. 21-102.
- ⁴⁸ Ver Carlo Ginzburg, *O queijo e os vermes*, São Paulo, Companhia das Letras, 1986. Para a formulação do conceito de *circunvidade cultural*, Ginzburg inspirou-se na obra de Bakhtin sobre Rabelais; Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo, Hucitec, 1987.
- ⁴⁹ Entre vários outros exemplos: João Paulo C. de S. Rodrigues, *A dança das cadeiras: literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*, Campinas, Editora da Unicamp, 2001.
- ⁵⁰ A vertente de estudos sobre história e práticas da leitura, bem como sobre a história do livro renderu inúmeros frutos na atualidade. Dentre outros autores, vale lembrar: Roger Chartier, *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*, São Paulo: Ed. Unesp, 2004; Roger Chartier, *A abertura do livro: do leitor ao navegador*, São Paulo, Ed. Unesp, 1998; Steven Roger Fischer, *História da leitura*, São Paulo, Editora Unesp, 2006.
- ⁵¹ Ver Frédéric Barbier, op. cit.
- ⁵² Seria temerário arrolar aqui os numerosos estudos dessa natureza, mas é possível citar alguns títulos: Raymond Williams, sobre as representações de campo e a cidade na literatura inglesa, op. cit.; Jacques Leenhardt, "As luzes na cidade: notas sobre uma metáfora urbana em Jorge Amado", em Sandra Jalaby Pasavento (org.), *Escrita, linguagem, objetos: leituras de História Cultural*, Bauru, Edusp, 2004, pp. 147-64; Maria Stella Bresciani, "O literato, o cronista e o urbanista. Imagens de São Paulo nos anos 1910-1920", em Sandra Jalaby Pasavento, op. cit., pp. 115-60; Antonio Celso Ferreira, *Um eldorado errante: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade*, São Paulo, Ed. Unesp, 1996; Antonio Celso Ferreira, *A epopeia bandeirante: leituras, instituições, invenção histórica (1870-1940)*, São Paulo, Editora Unesp, 2002; Antonio Celso Ferreira e Marcelo Lapuente Mahl (orgs.), *Letras e identidades: São Paulo no século XX, capital e interior*, São Paulo, Annablume, 2008; Marcos Martinelli, *Antonio Callado, um sermão à brasileira*, São Paulo, Annablume, 2006; Célia Regina da Silveira, *Erudivão e ciência: as proezas de João Ribeiro (1845-1990)*, São Paulo, Ed. Unesp, 2008.
- ⁵³ João Ribeiro, *A carne*, Rio de Janeiro, Edouard, s. d., pp. 29-30.
- ⁵⁴ Antonio Celso Ferreira, *A epopeia bandeirante: leituras, instituições e invenção histórica (1870-1940)*, cit., pp. 177-202.
- ⁵⁵ Célia Regina da Silveira, op. cit.