

O NARRADOR, A LITERATURA E A HISTÓRIA: APONTAMENTOS DE PESQUISA

José Luiz Foureaux de Sousa Júnior (UFOP)

MATRAGA nº 12, 1999

A questão da verdade é colocada quando se pensa em texto, em escrita, em discurso. A História, enquanto uma modalidade de discurso sobre a existência humana, não escapa a essa consideração. Seu comprometimento é inegável, mesmo que seja possível apor críticas a ele. Quase na mesma medida, o discurso literário, ou ficcional, lida com o mesmo “tipo” de limitação. Tal situação já foi muito explorada por Luiz Costa Lima **i[i]** e deixou um leve sabor de contentamento: a verdade não é única (como se isso fosse uma novidade!) e o sujeito está sempre submetido pela linguagem, qualquer que seja o discurso que essa mesma linguagem venha a articular. Nesse sentido, são esclarecedoras as palavras de Hayden White, quando afirma:

(...) o intuito do discurso é constituir o terreno onde se pode decidir o que contará como um fato na matéria em consideração e determinar qual o modo de compreensão mais adequado ao entendimento dos fatos assim constituídos. A etimologia da palavra discurso, derivada do latim *discursere*, sugere um movimento “para a frente e para trás” ou um “deslocamento para cá e para lá”. **ii[ii]**

Ora, modos de compreensão e escolha de matéria são traços de uma subjetividade que se anuncia no interior mesmo do discurso, em sua constituição. Tanto na narrativa histórica quanto na literária, esse discurso é resultado de semelhante constituição, o que pode levar à conclusão, não de todo errada, de que a subjetividade é um traço que identifica os discursos ficcional e histórico. É nessa medida que a noção de autor fica um tanto obliterada pelo desejo incontestado do escritor de revelar uma verdade, qualquer que seja. Tal situação é plausível pois o discurso nada mais é que “uma linguagem que não é falada por ninguém: o sujeito limita-se a desenhar nela uma obra gramatical. O ser da linguagem é o apagamento pela visibilidade daquele que fala”. **iii[iii]** Aquele que lê uma obra literária também pode ser seu autor, uma vez que a “dobra gramatical” se repete, mesmo com uma leitura silenciosa. Não se dá o mesmo, em certa medida, com o leitor da narrativa historiográfica? Tudo isso se dá no campo da linguagem, e esta, enquanto instrumento capaz de nomear os elementos que compõem o universo humano, representado pelo discurso, tem um estatuto particular: o de constituinte da realidade histórica, enquanto narrativa que dinamiza os “acontecimentos” que envolvem o mesmo universo. Trata-se de um processo metafórico que acaba por outorgar ao fato narrado, uma consistência de fato concreto, quase que a transformação da narrativa em matéria humana. **iv[iv]**

Toda introdução parece falar de algo muito distante. O romance *Agosto*, de Rubem Fonseca é esse “longe”, agora. Celebrado como o coroamento de uma virada na carreira literária do autor, esse texto coloca em questão a relação entre ficção e História, que é um tanto conflituosa, pois coloca em xeque as convicções, mesmo capengas, de uma leitura ao gosto popular pelo re-aproveitamento de fatos históricos em narrativas romanescas. A fantasia pode correr solta e chega até a atrapalhar certas discussões acerca do fazer literário e da realização discursiva da História. O texto em questão evoca um período de sombras da História do Brasil. Em certa medida, esse estado de coisas tem eco na narrativa, que elege uma personalidade pública como protagonista de uma trama, bem ao gosto de um certo tipo de romance policial. Por outro lado, é necessário ressaltar que o protagonista do romance em questão não aparece como personagem senão em rápidas passagens. Uma primeira exemplificação da “dobra gramatical” citada anteriormente, pode ser pensada aqui. A narrativa visual e auditiva das sombras e dos ecos que se sucedem é a única “realidade” percebida: o prisioneiro é prisioneiro porque, como tal, cria uma ilusão *convincente*; na verdade, é apenas prisioneiro de uma retórica do discurso que, desde sempre, aparecendo como único, propõe, com a naturalidade do que existe aí como real, a conversão da ilusão à verdade e pressupõe a travessia de *todo* o território das linguagens. É possível acreditar que o prisioneiro aqui é o próprio leitor, e que o romance é sua prisão. A verdade, qual luz no fim de um túnel, aponta para um possível que vai se tornando, ao longo da narrativa, uma utopia. Quem, na verdade, induziu Getúlio Vargas ao suicídio? Respondida essa questão, ter-se-ia a solução de um enigma: o da ficção em confronto com a História?

Sabe-se que a idéia de “todo” é questionável por ser utópica. O texto do romance faz-se um teatro de sombras travestido de totalidade, de verdade única, sobre um sujeito igualmente travestido de narrador. O sujeito “perde-se” no labirinto da letra buscando freneticamente um espelho em que possa gozar sua própria imagem. Não há, portanto, um jogo de identificação, mas de representação. A questão da aparente veracidade do discurso literário da narrativa romanesca sustenta-se numa imagem, projetada nas letras que preenchem o espaço vazio da folha de papel sem satisfazer a ânsia de um narrador que não “sabe” a sua própria imagem, porque ela é fruto de linguagem. As conseqüências disso são inúmeras e não há como fechar questão com apenas uma delas. O discurso literário consegue convencer o leitor em sua aparente monologia, buscando reafirmar a “verdade” expressa pelo texto; expressa e não explicitada, pois que a cada leitor – ou a cada leitura – um outro sujeito se coloca diante do texto espelhando-o na sua aparente verdade. No romance em questão, o narrador é um detetive que tenta enredar fios numa lógica que procura elucidar um crime. No cruzar desses fios, outros crimes se sucedem até chegar a um crime “histórico”: o suicídio de Vargas. A pergunta anteriormente feita vai ficar sem resposta, mesmo que seja feita uma devassa nos anais da História do Brasil. No texto do romance, essa situação se repete, pois o narrador é assassinado, bem ao gosto do romance policial. Com ele vão-se os fios, as tramas e a verdade que, antes de ser encontrada, cala-se com a morte de seu “detetive”.

A travessia que se faz pela linguagem não alcança a terceira margem do rio. Em outras palavras, perceber um desejo e passar pelo suplício da linguagem para tentar identificá-lo revela a falibilidade do sujeito diante da multiplicidade de significantes articulados pela representação literária. O texto constitui-se, então, numa terceira margem intransponível, pois sempre recai numa das duas anteriores: narrador e/ou leitor. Uma outra forma de encarar a mesma questão é pensar na veracidade das informações prestadas pelo narrador de *Agosto*. Nesse romance, Rubem Fonseca procura entretecer as malhas de sua narrativa a partir de dados da "história oficial" sobre o suicídio de Vargas, em agosto de 54. Tudo leva a crer que havia um complô. Tudo respira a traição e golpe. As cenas se sucedem numa avalanche de signos da certeza de uma única versão dos fatos. Mas sobra uma dúvida: quem é o narrador do romance? A pesquisa de Rubem Fonseca não se explicita enquanto texto narrativo. O espírito ficcional domina a cena narrativa de forma insofismável. Sobra ainda a mesma dúvida: por que colocar os fatos da forma como foram relatados pelo narrador? Quais os seus "compromissos" com o que narra? Nada disso fica claro. Nada disso é dito ou, sequer, insinuado, a não ser que se tome o livro como uma peça "reviscionista" da História ou como um texto escrito para deleitar os vocacionados para os enigmas policiais. Qualquer das duas opções parece pouco plausível. Ou não?! Cria-se uma espécie de opacidade que não deixa o leitor desvendar o verdadeiro traço de uma possível verdade. Cabe, então, considerar o que diz Fernand Braudel:

A vida, a história do mundo, todas as histórias particulares se nos apresentam sob a forma de uma série de eventos: entendam atos sempre dramáticos e breves. (...) Assim são os acontecimentos: para além de seu clarão, a obscuridade permanece vitoriosa. **v[v]**

É certo afirmar que o texto do romance parece fazer eclodir toda uma dúvida sobre uma destinação, porque há uma multiplicidade de registros, de signos, de nuances que revelam outras "camadas", mais subterrâneas, para os possíveis sentidos do romance. A escritura do romance – região de sutura entre o ler e o escrever que transforma o escritor em um leitor obcecado que vê a criação como desdobramento de outros textos, palimpsestos de uma cultura – faz pesar o conceito de verdade como algo mais fluido que o próprio ar:

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado. A estrutura pode ser seguida, "desfiada"(...) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (...), recuando designar ao texto (e ao mundo como texto) um "segredo", isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de parar o sentido é finalmente a recusa de Deus e de suas hipóstases: a razão, a ciência, a lei. **vi[vi]**

Faz-se mais que necessário acrescentar a História. O enigma da morte de Getúlio Vargas deixa a cena, quase melancolicamente. O leitor comum pode não perceber essa mudança de

episódio, mas a linguagem de Rubem Fonseca não escapa a essa inexorável submissão à linguagem. Fruto de uma “pesquisa” – todas as tentativas de explicação são válidas, até que se prove o contrário – o romance que Rubem Fonseca oferece à leitura do público em geral não permite que se tome as suas palavras como a expressão documental de uma verdade “última” sobre o assunto grave da História do Brasil. A aparente inversão de valores coloca em pauta a discussão do estatuto documental **vii[vii]** que a narrativa romanesca explicita nua e cruamente. As palavras do narrador não estão à busca de um autor documental. O que menos interessa, em certa medida, nesse romance, é a explicação das verdadeiras causas do suicídio de Vargas. O questionamento da plausibilidade desse suicídio também cede lugar a uma elucidação muito mais profunda, articulada por uma linguagem aparentemente documental do narrador do romance.

E se a certeza subjetiva, sustentada pela evidência, não corresponde à verdade? E se a certeza nos prende em nós mesmos como uma alucinação? E se o grande erro é o homem acreditar na claridade absoluta da razão que lhe revela objetos inteligíveis, banhados em luz clara – por isso mesmo ofuscante – sem qualquer vestígio de sombra, mas irrealis? A ficção literária consegue tal façanha. O texto do romance faz eclodir essa série de dúvidas. Engendrada pela linguagem desejosa de uma “personalidade autoral”, a narrativa romanesca parece pintar o paraíso mais aprazível que a realidade, mesmo que a História não seja tão aprazível assim. Cabe lembrar que a História da Literatura (ainda que esteja implícita no corpo desse texto) sempre teve dificuldades em submeter os fenômenos de sua área a uma concepção progressista da História. Não é o caso de eu estar defendendo apenas essa perspectiva da História, no confronto anunciado com a Literatura. O texto narrativo, enquanto um dos significantes possíveis para a expressão de verdades do sujeito, incorpora o mesmo escape, a mesma falta, que se quer preenchida pelo desenho de uma letra – escritura – que engendra a história narrada. A narração não escapa a essa mesma situação, ela sucumbe a essa “verdade” aparente porque é artifício, é criação de um “eu”, simples dobra gramatical de um discurso. É ficção e, como ficção, depende da volição de criar e da imaginação que se põe a serviço dessa vontade. Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, exatamente porque depende da volição e da imaginação é que não é possível, uma vez engendrado – mesmo que engendrado por *mim* – destruí-lo por meio de argumentos racionais. Nunca é demais lembrar o que diz Nietzsche:

A história não é simplesmente um gênero literário. Ou, pelo menos desde o fim do século XVIII, tem sido inconcebível classificar a escrita histórica como uma subdivisão da literatura. A história implica uma atitude para com o passado e com o que quase poderia ser chamado de uma “miragem” do passado; (...) história também é um corpo e um texto. Como um texto, ela carrega uma autoridade quase equivalente à da lei.(...) Como um corpo, é acessível por formas que ignoram ou passam ao largo da lei. **viii[viii]**

Fica sempre uma lacuna quando se considera esse caráter de corporalidade e legitimação que pode ser atribuído à narrativa, tanto histórica quanto ficcional. Isso acontece porque no

trabalho próprio dessa “escrita” resta a constatação de que, na maior parte das vezes, nós nos movemos, em nossa atividade, como se fosse possível acreditar em tudo o que dizemos, como expressão da mais pura verdade. Ou seja, professamos quase o contrário absoluto do que, na verdade, acreditamos. De algum modo, de algum ponto, cai sobre as pesquisas realizadas uma certa autoridade, que parece advir do que se diz. Esse é um problema que aponta para uma outra perspectiva da mesma questão: enquanto se fazem as coisas da maneira como têm sido feitas, isto é, enquanto a instituição que garante a pesquisa e a escrita – tanto da narrativa histórica quanto da ficcional – de maneira a outorgar à narrativa ficcional o estatuto de legitimação de alguns “valores” históricos, sempre será possível continuar escrevendo a narrativa histórica como se ela fosse (apenas) uma questão absolutamente diferente de fazer ficção. A pesquisa de Rubem Fonseca pode se enquadrar nessa situação. A justificativa não serve. Sua interpretação, à luz da narrativa, carece de consciência porque não é aí que se localiza a questão. O texto literário e, mais especificamente, esse texto literário de Rubem Fonseca podem representar um rito de passagem para se pensar numa inserção da instância do narrador como articulador do discurso da História. É praxe considerar um grau mais elevado e mais intenso de veracidade nos textos da História, porque o seu “narrador” funciona, apenas, como repórter dos fatos. No extremo oposto, o narrador do romance, aquele que cria a virtualidade de um fato para o leitor acompanhar a história que vai sendo narrada. O ponto comum entre as duas situações localiza-se na figura do leitor e no grau de envolvimento de suas “vontades”, com que o texto narrativo – do romance ou da História, em ambas as situações a sua natureza é esta – vai explicitando. Se essa é a resultante circunstancial do exemplo dado com o romance *Agosto*, nem o texto da História, nem o texto literário explicitariam a desejada “verdade” dos fatos. É, pois, um preconceito pensar que a história de cada época tem seus “problemas particulares” apenas e que ela é explicada por eles. De fato, a história é cheia de possibilidades frustradas, de acontecimentos que não se realizaram; ninguém será historiador se não perceber, em torno da história que se produz realmente, uma multidão indefinida de histórias compossíveis, de “coisas que podiam ser de outra maneira”. Esse é o grande desafio quando da consideração da instância do narrador, tanto no texto de ficção quanto no texto da narrativa histórica. Existe, ainda, a considerar, no desenvolvimento mesmo do processo narrativo, em ambos os casos, a força da sedução do próprio discurso. Muito mais que uma, a multiplicidade interpretativa se explicita nas vozes narrativas que se fazem ouvir do texto que articula a narrativa de ficção e a narrativa histórica. São seduções que se sucedem, repetem-se, sobrepõem-se, questionam-se:

As seduções esgotam seu circuito e não encontram seu objeto, depois que tudo foi feito para alcançar e para prender a coisa desejada, e que no entanto continua ali, irreduzível a esse pavoneamento animal dos seres humanos que às vezes é a sedução, a esse feitiço em que nossa espécie aprende de cor sua fantasia fundamental, seu ritual básico tão mais forte quanto mais inútil.**ix[ix]**

Se se deseja evitar essa sedução, em nome de uma possível (ainda que utópica) objetividade discursiva, como fazê-lo? Aqui é preciso “tirar o chapéu” para o autor do romance, pois ele consegue armar tal enredamento de fatos, de considerações e de imaginação, que acaba por fazer sucumbir o desejo de saber a verdade. Tal reação não compete a todo tipo de leitor. Mais um problema se levanta: a leitura, ao sabor do “gosto popular”, vai colocar em xeque a validade de tal exercício. Por preguiça ou despreparo, o leitor, conhecido como comum ou ingênuo, não se deixa seduzir pelas artimanhas do texto. O que lhe interessa de imediato é a consecução do projeto do romance. Qualquer que seja o conjunto de motivações que possam tirar-lhe a atenção é, de início, abandonado. À crítica não pode escapar esse dado, acompanhado de outro: o imenso sucesso mercadológico do romance em questão. Mera coincidência? Resultado de uma intensa campanha publicitária sobre a figura do autor – suas “particularidades comportamentais”, sua aversão a entrevistas, seu passado profissional? Toda uma leitura do romance pode ser levantada a partir da consideração desses detalhes. O livro vendeu muito, mas não só por isso sua qualidade pode ser apenas contestada ou louvada, as conseqüências são muito importantes. Não interessa apenas dizer que o texto do romance foi escrito a partir de uma “pesquisa” sobre os últimos vinte e cinco dias de vida de um, àquela altura, ditador. Até essa afirmação tem de ser examinada no maior número de aspectos possível. A escrita de um romance e a sua leitura não são impunes. Não se pode descartar a possibilidade de considerar o que diz Benjamin: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “agoras”, que ele fez explodir do *continuum* da história.”**x[x]**

Essa sucessão de “agoras” renova, a cada passo, a cada narrativa, a idéia de que uma verdade é inaugurada. Em outras palavras, o fato de se escrever muito sobre determinado fato não o esgota. É óbvio demais?! Caso seja, vale a pena lembrar que uma certa perspectiva historiográfica se contenta em fixar a cristalização do significado de um “fato” se conclui quando de sua narração. Ao mesmo tempo, a narrativa literária, às vezes, parece explicitar um desejo de dar uma palavra final (ainda que ficcional) sobre determinada “verdade”. Ambos os procedimentos carecem da relativização do *continuum* referido acima, que, para além de sua marca meramente cronológica, inscreve, em ambas as narrativas, sua marca de formadora de novos sentidos para as mesmas narrativas, cada vez que elas são referenciadas. Trata-se de privilegiar aqui a “influência” (benéfica e rentável) da idéia da longa duração, presente no discurso e na prática renovadores da Nova História, de um modo geral. Assim, o enunciado histórico deve prestar-se a um recorte destinado a produzir unidades de informação que poderão ser interpretadas ao longo do tempo. Aqui percebemos a força interativa e geradora do contexto, como co-autor de um processo de constituição de um dos sentidos possíveis, nas condições que a própria idéia de longa duração vai oferecendo para a “interpretação” da narrativa historiográfica, importante, inclusive, para a sua própria legitimação. Essas unidades de informação representam aquilo de que fala a História e, enquanto significados, não são nem

o referente puro nem o discurso completo; o conjunto delas é constituído pelo referente recortado, nomeado, já inteligível, mas ainda não submetido a uma sintaxe, a uma gramática que se deixa influenciar (e influencia!) o próprio tempo de que pode vir a tratar.**xi[xi]**

Como abrir mão da autoria do texto para articulá-lo, analiticamente, aos estudos historiográficos da/sobre a literatura? Numa posição radicalmente oposta, não se pode exacerbar a figura autoral em demérito do texto, em suas ramificações. Um e outro estão enredados num discurso de mão dupla: a literária e a histórica. Nele e com ele, o estatuto da verdade perde consistência para fazer aflorar um desejo de verdade e uma verdade do desejo. O jogo de palavras não é gratuito e na sua significância encontra-se uma das chaves para entrar no universo complexo da escrita literária realizada por Rubem Fonseca em seu romance *Agosto*.

Aprofundando um pouco mais a complexidade das questões levantadas, pode-se dizer que, desde o início de sua narrativa, o escritor já sabia o final de seu "romance". Era mesmo esse o final que pré-determinava o sentido da obra, desde seu começo? Ao lado disso, deve-se pensar que o historiador, geralmente, não é um romancista, não inventa seu personagem. E por que não? O historiador, organizando e relacionando informações, interligando "instantâneos", montando seqüências e elos causais, inevitavelmente cria, imagina, fabula: é narrador. Como responder à dúvida que permanece? Um não pode fazer o papel do outro? Um não seria, então, personagem do outro? Onde está a resposta?

O narrador, fazendo o que lhe "compete", não está no mesmo patamar discursivo do historiador. A afirmação é discutível, mas abre uma brecha. Partindo desse ponto de vista, a relação entre História e Literatura deixa de ser um duelo de categorias em suas idiossincrasias discursivas, para colocar-se como resultado de uma busca: o sujeito não está interessado apenas no "objeto" de sua narração, deseja encontrar sua própria imagem, um sentido para sua "existência". As máscaras que o texto literário apresenta e desvela podem ser tomadas como a concretização desse desejo. E as personagens históricas? A historiografia literária vai se construindo como exercício do gozo da escrita. Quem escreveu e o que escreveu são apenas significantes de um outro, um terceiro que não encontra, ainda, uma terminologia que lhe sirva de *identidade*.

A relação tão propalada aqui se inscreve num "ramal" dos estudos literários a que se conhece atualmente pelo nome de Literatura Comparada. Esta deixa de ser um "balaio de gatos" em que os mais variados assuntos ensejam as mais diversas orientações teóricas. Ela vai se articulando como uma retomada de "disciplinas" literárias, numa tentativa de síntese questionadora sobre "estatutos" há muito consagrados. Pensando nesses termos, o romance de Rubem Fonseca, em geral, e *Agosto*, em particular, colocam em questão os estatutos dessa "disciplina" que se quer renovadora dos estudos literários. Talvez seja na relação criativa e dinamizadora que se estabelece entre História e Literatura que se possa encontrar o sustento mais que necessário para a manutenção desses mesmos estudos, no âmbito do

comparativismo literário. Assim, a narrativa, como História e ficção, associa-se ao sujeito da dúvida, valorizando a interpretação. Uma não seria a “tradução” da outra porque não se pode fechar um código em suas manifestações múltiplas e diversificadas. É sempre uma outra linguagem que se articula, uma linguagem que indica uma outra cena: o ilimitado cenário da produção na disponibilidade interpretativa da subjetividade – tanto do autor quanto do leitor – e a infinitude do processo humano. Porque, como é óbvio, escrever é uma forma de humanização.

As notas que aqui se apresentaram não desejam o estatuto de verdades últimas e definitivas. Apontam para possibilidades de diálogos e até polêmicas, que, mais que saudáveis, são necessárias. Nesse sentido:

(...) os raros interstícios abertos por um escrito são logo tapados por outro escrito; escrever sobre um livro – por exemplo, verter o bálsamo de uma teoria sobre a chaga de um romance – é, muitas vezes, agir de maneira que o escrito só remeta a ele próprio, e se fetichize ainda mais (...) o escrito se mede pelos hiatos que faz surgir na linguagem, pelas discontinuidades que nela encontra e alimenta. Os textos (...), à parte o que se escreve sobre eles, deixam-nos, na leitura, um abalo que nos desestabiliza além da emoção, uma ruptura em nossa presença no dito e na língua, mesmo que não saibamos dizer onde, nem exatamente o quê (...).**xii[xii]**

As memórias autobiográficas, enquanto exemplo possível para o estado de coisas descrito acima, pressupõem um narrador que, em determinado momento de sua vida, transforma eventos ocorridos no passado em um texto escrito no presente. Solidifica-se a ruptura a que se refere o trecho descrito, ruptura essa que pode ser interpretada como uma das possíveis leituras do que se conhece por “meta-história”. Nesse sentido, seu objetivo tem sido o de chamar a atenção para os códigos e as “convenções” da historiografia, explicitando uma mensagem subliminar a afirmar que esses mesmos códigos têm também a sua história, que deve ser lida, pensada, interpretada. Trata-se de uma reconstrução do passado sob o ponto de vista do momento em que se escreve o texto, pois é reconhecendo e identificando na leitura e na interpretação – da mesma forma que na seleção e análise de “documentos” que vão compor a matéria da narrativa, tanto ficcional quanto histórica – esses mesmos códigos que podemos ter a esperança de evitar uma separação definitiva entre o mundo circunscrito do historiador e (também) do narrador, enquanto “autor” de seu relato. Esse processo denuncia algumas das maneiras pelas quais a História foi mediada, pois está ligada a atos criadores de sujeitos contextualizados em determinadas circunstâncias históricas que podem denunciar-se nas malhas da própria narrativa. Convém salientar aqui que se pode aceitar o fato de que os textos da História explicitam traços de uma “situação de enredo” e, assim, podem ser interpretados como organizações discursivas que se alinham nos limites de balizas conhecidas: “a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia”.**xiii[xiii]**

Notas

i[i] *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ii[ii] WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994. Ensaio de cultura, 6. p.16. Os grifos são do autor.

iii[iii] FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Tradução de Antônio F. Caiscais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Veja, 1992, p.19.

iv[iv] LACERDA, Sônia. História, narrativa e imaginação histórica. In: SWAIN, Tânia Navarro (org.). *História no plural*. Brasília: Ed.UnB, 1993. p.9-42.

v[v] BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre História*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.23-24. Os grifos são do autor.

vi[vi] BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.70

vii[vii] Mais uma vez, o texto de Luiz Costa Lima, já citado, oferece excelente oportunidade para repensar essa e outras questões pertinentes à relação aludida.

viii[viii] NIETZSCHE, Friederich. *The use and abuse of History*. Tradução de Adran Collins. Indianapolis: Indianapolis University Press, 1978, p.12.

ix[ix] SIBONY, Daniel. *O amor inconsciente*. Tradução de Vera Lúcia Ribeiro da Silva. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.22.

x[x] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.230.

xi[xi] BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.150.

xii[xii] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.15.

xiii[xiii] BANN, Stephen. *As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado*. Tradução de Flávia Villas Boas. São Paulo: Ed.Unesp, 1994, p.14.