

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA

O BAILE DAS NARRATIVAS
literatura e história – mediações possíveis

Sônia Maria da Silva Moura
Doutorado em Literatura Comparada

LINHA DE PESQUISA
Perspectivas teóricas dos estudos literários

Orientador
Prof. Dr. José Luís Jobim Salles da Fonseca

NITERÓI

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

SÔNIA MARIA DA SILVA MOURA

O BAILE DAS NARRATIVAS
literatura e história – mediações possíveis

Tese de Doutorado em Literatura
Comparada apresentada à Coordenação de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal Fluminense.

Aprovada em: 15 de Janeiro de 2008

Orientador Acadêmico: Prof. Dr. José Luís Jobim

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Marli Tereza Furtado
Universidade Federal do Pará

Prof^a Dr^a Fernanda Maria Abreu Coutinho
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Francisco Venceslau dos Santos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza
Universidade Federal Fluminense

Dedicatória

Ao **LAR DE JESUS**, meu primeiro lar,
onde cresci e aprendi a amar os livros, o
que, certamente, me ajudou a chegar até
aqui.

Agradecimentos

Aos meus filhos, incentivadores de todos os momentos dessa e de outras caminhadas.

Aos amigos Jandira Lúcia Silva de Mello, Lígia Elias Coelho, Lucy Mary Melo Leon, Teresa Terra, Vilson F. Teixeira e Vincenzo Ciminelli e a todos aqueles que não me deixaram esmorecer em momento algum.

Aos funcionários da Casa de Cultura Josué Montello pela prestimosa colaboração.

Agradecimento Especial

*Ao professor José Luís Jobim, que me permitiu aprender mais, não só sobre as formas da teoria, mas, principalmente me ensinou esta grande lição: “**Nunca desista de um objetivo!**”*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 - Desmistificando as Aparências Reais.....	12
1.1- O Real e o Imaginário – principais vias do Romance.....	19
2 -Arte e Fatos – componentes narrativos.....	25
2.1- Lei e Ordem na Narrativa?.....	27
2.2- Ficção e História – conferindo sentido ao mundo.....	48
2.3- O Historiador como Ficcionalista.....	60
3 - A História do Baile e Outras Estórias.....	70
3.1- Jornalismo e Literatura – verdades paralelas.....	77
3.2- Romance e Reportagem – verdades partilhadas.....	85
3.3- Jornais de Ontem – os múltiplos reais.....	93
4 – O Romance e a História – interação de sentidos.....	108
4.1- Personagens como Pano de Fundo.....	114
4.2- Tempo, Espaço e Fontes- tecendo a narrativa.....	125
4.3- Memória e Loucura – vozes aliciantes do romance.....	144
CONCLUSÃO.....	161
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	165

INTRODUÇÃO

Para contar uma nova estória com as marcas da história, Josué Montello, em *O Baile da Despedida – O Adeus da Monarquia na Grande Noite da Ilha Fiscal* -, retoma o fato histórico sobre a derradeira festa do período imperial no Brasil, evento este que acaba por se tornar um divisor de águas entre dois momentos históricos de grande importância: a morte do Império e o nascimento da República, sendo esta uma passagem historicamente catalogada e amplamente noticiada.

Deste modo, para contar uma estória, a narrativa¹ ficcional (literatura) e a narrativa factual (história) se encontram e se complementam, na composição deste romance.

O Baile da Despedida é um romance que fala sobre o baile da ilha Fiscal, a partir de uma abordagem que envolve outros discursos, como o discurso historiográfico e, subliminarmente, o discurso jornalístico, além de se apoiar, também, no discurso epistolar e em discursos testemunhais orais da história e da estória.

No entanto, não é de fato o último baile do Império o interesse maior a ser narrado pelo protagonista desse romance, e sim, a busca da confirmação da participação efetiva de uma velha senhora, moradora em São Luís do Maranhão, como sendo esta a última sobrevivente a ter participado do último baile da Monarquia.

Nesse romance são apresentados ao leitor depoimentos, relatos, registros históricos, provas documentais, notícias de jornais, epístolas, convites e bilhetes e a presença destes elementos serve para acentuar que, no campo da narrativa histórica, o olhar é lançado sobre a realidade do passado como tentativa de se explicar o real do presente; porém, no campo da narrativa literária, o olhar é lançado sobre o real e o imaginário e é este olhar que distingue e escolhe qualquer tempo e qualquer espaço, para narrar aquilo que se pretende vivido ou ainda por viver.

Funcionando como marca da ação narrativa de muitos sujeitos sobre o mesmo objeto, enunciados que, em algum momento histórico, já foram registrados, catalogados, ficcionados, editados ou publicados são convocados pelo narrador, para que novas

¹ Seguiremos o conceito estabelecido por Genette: “ *O termo narrativa pode ser entendido em diversas acepções: narrativa enquanto enunciado, narrativa como conjunto de conteúdos representados por esse enunciado, narrativa como ato de os relatar*” (cf. GENETTE, 1972: 71/72) e ainda “*narrativa como modo, termo de uma tríade de “universais” (lítica, narrativa e drama) que desde a Antiguidade e não sem hesitações e oscilações, tem sido adotada por diversos teorizadores*” (cf. GENETTE, 1979: passim; FOWLER, 1982: 235 et seqs.).

vozes textuais surjam e vozes textuais antigas e historicamente constituídas ressurgam em forma de estória, no romance de Josué Montello, objeto primeiro de nossa pesquisa.

No romance estudado, as narrativas se encontram em vários pontos e podemos constatar que nem sempre as formas de composição dessas narrativas se mostram tão díspares como se pode supor, pois, a seu modo, cada uma invade, sentencia, domina, materializa eventos, registra e expõe formas, normas e fatos.

Cada uma delas, também, propõe soluções, aguçando o imaginário, ao dar o seu espetáculo em busca do evento de ontem, renascido em forma de narrativa de um hoje, que também já é passado.²

Desse modo, sem anularmos a autonomia das narrativas, cabe perguntar: poderá qualquer forma narrativa roubar para si a essência do real ou o real essencial? Serão as narrativas capazes de apartar o fictício e o real da idéia de espaço, de tempo e de personagem? Que mistérios irrompem livremente nas diversas formações discursivas? A que gloriosos assujeitamentos essas formações estão expostas? Que silêncios ganham vozes, sentidos e revolvem a memória para falar ou esquivar-se do real?

Ao longo do tempo, a ciência propagou conceitos que atribuíam funções determinadas ao texto factual, tais como: informar, registrar fatos, distribuir conceitos ideológicos e dar destaque ao que é episódico, o que fala da vida real, do cotidiano, e reservou à narrativa ficcional as funções ligadas à invenção, à imaginação, à recriação.

Por isso, ainda hoje, o senso comum atribui à narrativa literária o poder de manipular a ficção e a imaginação, ao passo que atribui às narrativas factuais (historiográfica, jornalística) somente a produção de discursos construtores de realidades, por meio dos quais os fatos, por se mostrarem documentados, são confirmados, comprovados. Assim, sob o prisma do senso comum, estes ainda são os discursos verdadeiros.

Inúmeros são os teóricos a discutirem o assunto que expõe o confronto das narrativas factuais e ficcionais; para alicerçar nosso estudo, destacamos os trabalhos dos teóricos Hayden White e José Luís Jobim.

Também são alvo de nossas pesquisas nomes renomados como Roland Barthes, Walter Benjamin e Michel Foucault, em cujos trabalhos são apresentadas conceituações

² A estória de Catarina, que é narrada no “presente”, é fruto de um fato ocorrido “há trinta anos”, isto é, no passado, enquanto o romance trata de um acontecimento histórico guardado num passado mais distante ainda (O último baile do Império - 1889): “Estou a me lembrar agora do alvoroço com que recebi, há uns bons trinta anos, (...) esta informação curiosa...”(O Baile da Despedida, 1992 p. 7).

sobre aproximações e distanciamentos entre as formas narrativas, por meio das quais buscaremos confrontar definições e conceituações que focalizam, de modo significativo para o nosso estudo, o universo a que nos propusemos analisar.

A partir destas leituras e de comparações entre a teoria e a prática textual, construímos as bases para desenvolver nosso trabalho, sem privilegiar, deste modo, qualquer forma narrativa.

Entendemos que qualquer separação extremista, castradora ou limitadora entre as narrativas deva ser abolida, uma vez que estas mantêm os mesmos procedimentos textuais básicos, não existindo uma diversidade estrutural tão significativa que consiga apartá-las totalmente, já que em todos os modelos narrativos existem dois pontos centrais: o primeiro é a linguagem - base comum de qualquer prática narrativa - e o segundo é a realidade ambígua da escrita, a qual se apresenta tanto como finalidade social, quanto como transferência mágica das certezas e incertezas humanas.

A linguagem e suas estruturas dinâmicas criam relações de equivalência entre as narrativas, ainda que existam similaridades e disparidades entre elas, as imbricações ou os possíveis afastamentos, o que lhes permite extrair elementos de uma situação real, transpondo-os para o texto.

Assim sendo, qualquer relato de fatos reais ou fictícios pode conter o inesperado ou o previsível; o nomeado ou o inominado; o subjetivo ou o objetivo; o possível ou o impossível; tudo engendrado pelas *armadilhas da linguagem*, de que nos fala Roland Barthes.

A partir de elementos estruturadores das formas narrativas e dos diversos meios de condução de seus discursos, procuramos identificar de que modo pontos de convergência ou de divergência entre as representações textuais – factuais e ficcionais – são empregados na construção do romance em estudo, intentando não destituir os limites que garantem a autonomia das muitas formas de narrar, encontradas no romance *O Baile da Despedida*.

Sabe-se que o homem convive com uma realidade reificada, no meio da qual teorias edificam conceitos e, a partir daí, estes voltam do universo simbólico para se espriar no cotidiano dos indivíduos, em forma de conhecimentos prévios, de definições ideológicas e de padrões comportamentais postos à sua disposição, explodindo como visão reveladora da realidade pelos caminhos das narrativas.

A partir daí, as narrativas procuram espalhar as marcas de suas verdades, ao se organizarem e criarem modos de dar sentido textual ao real, por intermédio de uma

produção que se baseia em princípios sistemáticos de convenções prévias, uma vez que todas elas guardam em si um único desejo: o reconhecimento do seu grupo social.

Então, para que tal aconteça, é necessário que, por meio das muitas matrizes e matizes da linguagem, as narrativas façam a síntese do real pelo universo narrativo construído.

Para melhor falarmos sobre as questões apresentadas, começamos com a análise de referências conceituais sobre o real, baseando-nos em definições de autores consagrados, ligados a diversos setores da ciência, da literatura e da arte em geral, tais como Berger e Luckman, Jean Baudrillard, Roland Barthes, Foucault e outros.

Um de nossos objetivos é mostrar como as narrativas constroem o real e tentam capturá-lo. Perguntas como: É possível capturar o real por meio de alguma escritura? O real é o que se vê ou é o que as narrativas constroem? Há uma forma de aprisioná-lo? Literatura e História são vias de mão única ou de mão dupla para narrar o real? O tempo das narrativas é o tempo real?

São estas algumas interrogações para as quais deverão ser apresentadas respostas com a finalidade de promover o debate sobre definições que envolvem as narrativas factuais e as ficcionais e suas estratégias para narrar o real.

No momento seguinte, por serem esses os principais discursos embaixadores de nossa discussão, apresentamos as análises críticas dos seguintes textos de Hayden White: 1) *O valor da narratividade na representação da realidade*³; 2) *O Texto Histórico como Artefato Literário*⁴ e o capítulo VI do livro *Formas da Teoria* do professor José Luís Jobim: *Narrativa e História*⁵, no qual encontramos também um estudo dedicado especialmente ao texto de Hayden White - *O Texto Histórico como Artefato Literário*.

No capítulo 3, intitulado: “*A História do Baile e outras Estórias*”, faremos breves considerações sobre a narrativa jornalística por sua importância como mediadora entre a história e a literatura e participe implícita desta narrativa singular e plural de Josué Montello. Textos de autores como Jules Gritti, Cremilda Medina, Nilson Laje e Edvaldo Pereira Lima, entre outros, servirão como bases para nossas discussões teóricas.

³ WHITE, Hayden. **O valor da narratividade na representação da realidade**. [Trad. José Luís Jobim]. Cadernos de Letras de UFF, Niterói/Instituto de Letras/UFF, 1991.

⁴ WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura**. [Trad. Alípio C.F. Neto]-2ed.-São Paulo: EDUSP, 2001, pp. 98 a 116.

⁵ JOBIM, José Luís. **Formas da Teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários**. Rio de Janeiro: Caetés, 2001, pp. 149 a 161.

Em seguida, nos dedicamos à análise teórica do romance *O Baile da Despedida*, [Capítulo 4 - O Romance e a História – interação de sentidos] e, nessa análise, debatemos sobre aspectos ligados à estrutura do romance, em que as narrativas se apresentam desenclausuradas pela simbiose, pela intertextualização e pelo intercâmbio discursivo, entre factuação e ficção.

Apontamos também, no romance em estudo, os caminhos por onde as narrativas fazem suas travessias, a fim de que as possibilidades e as incompletudes de se narrar o já vivido sejam o lugar intersticial entre a ficção e a factuação.

Assim sendo, propomos mais uma reflexão sobre o assunto, situando não apenas o embate entre as narrativas, como também o fascínio e o desejo que todas as formas narrativas apresentam na busca incessante de aprisionar a realidade.

E é justamente este propósito estampado por todas elas que acaba por seduzir o leitor, seja pelo prazer, pela paixão, pelo desejo de informação, de curiosidade ou para a aquisição de conhecimento.

Em todos os casos, transformado em imagens pela palavra, é este espectro do real que vai tornar a leitura uma atividade fascinante, marcada pela trilha do prazer e do desejo, de que fala Roland Barthes (2004: 36/38):

“Que há de desejo na leitura? O Desejo não pode nomear-se, nem mesmo (ao contrário da Demanda) dizer-se. É certo [...] há um erotismo da leitura[...]Na leitura, todas as emoções do corpo estão presentes, misturadas, enroladas: a fascinação, a vagância, a dor, a volúpia.”

1- Desmistificando as Aparências Reais

“O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”

(João Guimarães Rosa, em Grande Sertão: Veredas)

Na obra *A Ilusão Vital*, capítulo 3 - *O assassinato do Real*, Jean Baudrillard afirma que não existe real sem a configuração objetiva do discurso (Baudrillard:2001: 69), e é por meio da linguagem, do convencionalizado, do normatizado, do liberado e do imaginado que as narrativas sujeitam o real às necessidades e relevâncias do texto, projetando cosmovisões temporais. Mesmo quando acontece o triunfo das formas narrativas amalgamadas, constata-se que nenhuma delas consegue esgotar a infinita riqueza do real, por mais que se esmere em busca da representação deste para o registro ou elucidação de qualquer fato.

A vinculação entre o real e o imaginário funciona por oposição e serve como trampolim do qual a narrativa literária se lança em busca da verdade que será por ela confeccionada, enquanto uma estória construída e por meio da qual o verossímil dá a quem lê imagens coerentes, por meio das quais o abstrato se transmuta em concreto. Ao mesmo tempo, detalhes referenciam, apontam, reforçam a característica de realidade, dando força e credibilidade ao que é narrado, ao revelar o toque do real que o autor exhibe em seu texto, como se pode observar na dedicatória escrita por Josué Montello, em o *Baile da Despedida*: *“Ao meu fraterno amigo José Mário Caldas, a quem tanto falei deste baile, evocando-lhe o cenário, as personagens e as danças, que acabei por lhe dar a impressão de que eu também tinha ido à Ilha Fiscal.”* (BD⁶ – Dedicatória)

Em *O Baile da Despedida*, são as nuances do real histórico somadas a outras representações da realidade que incrementam os diálogos entre as narrativas. Então, nessas representações do real, cada detalhe engendrado pelo enunciado instiga o leitor a entrever em que ponto o real, integrado à narrativa, se entrega, para que os diálogos do *corpus* escritural aconteçam, propiciando ao verossímil e ao verdadeiro deslocarem

⁶ A Sigla BD será empregada sempre como referência à obra estudada: **O BAILE DA DESPEDIDA**, de Josué Montello

qualquer dificuldade de ancoragem do real e propiciando ainda o afastamento de qualquer dificuldade de penetração nos diálogos estabelecidos entre as muitas vozes que compõem a narrativa ficcional e aquele que lê.

Nesta conexão discursiva, a narrativa de Josué Montello nos expõe um real amplo e ambíguo, parcialmente capturado por construções lingüísticas que dão ao real significação na ordenação do mundo, mas não conseguem imobilizá-lo. Então, a acumulação dos valores do real – comprovado, duvidoso, incerto, provável, mutável, transitório, virtual e/ou móvel – passa a ser reconhecida como salvaguarda das formas narrativas, do poder de criação e de recriação do próprio real, deixando a busca para a solução do enigma proposto ao encargo do narrador e/ou do leitor

Seguindo essa trilha, Josué Montello dá ao leitor a possibilidade de viajar pelo universo simbólico do texto literário, por meio de caminhos discursivos de uma retórica aparentemente elucidativa de um fato histórico.

Há quem defenda o postulado de que a realidade só se apresenta em seu verdadeiro significado através da arte; assim, no romance *O Baile da Despedida*, as referências às narrativas factuais e confessionais transitam por estradas vicinais e, na encruzilhada dessas estradas, encontram-se com a narrativa literária, que transita pela estrada principal. Então, em vários pontos do percurso narrativo, a realidade descrita no espaço da escritura ficcional encontra-se com a realidade da escritura factual em forma de registros e documentos históricos.

No romance em estudo, no afã de reprisar o fato real, as formas narrativas são apresentadas pela voz da loucura; esta, dividida entre o isolamento e o acolhimento, entre a apresentação e a representação, entre o verdadeiro e o verossímil, para que traços históricos e traços informativos apresentem-se unidos a traços de uma história individual. Deste modo, os múltiplos aspectos das narrativas factuais vão parecer envolvidos com o destino pessoal de Catarina, trazendo ao leitor um relato que caminha entre a realidade, o sonho, a fantasia e entre o factual e o ficcional.

Durante todo o trajeto narrativo, a verdade do evento documentado não é posta em dúvida. Portanto, caberá à narrativa literária nos contar uma estória, na qual quem se põe à mostra é não só o inventado, mas o já acontecido, afastando qualquer compromisso com o definitivo e com o imutável.

Ao dar voz ao sentido dilemático e conflitante da realidade objetiva acrescida da realidade subjetiva, não permitindo a invalidação nem a negação do que registra a

história e do que narra a estória, neste romance, cabe à narrativa ficcional promover a catarse narrativa, permitindo ao real desejado ter passe livre dentro da estória.

Visto que o real é único e singular, o que qualquer narrativa registra é somente uma de suas aparências, ou seja, é a representação do real vivido, imaginado ou desejado, sendo este um dos principais artifícios por meio do qual criador, criação e criatura se encontram em algum ponto para reviver os fatos. O romance em estudo centra-se no despertar do desejo da rememoração e do prazer da descoberta de um novo fato que a narrativa ficcional oferece ao leitor.

Em *O Baile da Despedida*, o real registrado, unido ao real criado, espalha-se para confirmar as matrizes e matizes narrativas como meios de o homem reprisar seu cotidiano, desligando o ato da comunicação do seu caráter meramente utilitarista, tirando-lhe a feição de ser apenas transmissor de informação ou de conhecimento, quando este recompõe o fato histórico, seus registros, documentos e também retoma a história pela via da narrativa ficcional.

Na obra em estudo, os elementos articuladores da narrativa apresentam-se como formas de se buscar caminhos que levem às diversas maneiras de representação e de desmistificação do real, reforçando a idéia de que, no universo da comunicação, seja esta ficcional, factual ou funcional, existem ligaduras indissolúveis, as quais mostram o mesmo desejo de arretamento do real por todas as formas narrativas.

Tomando como ponto de partida a efervescência do real factual, que espalha datas, nomes e fatos históricos, e o brilho do real ficcional que espelha vozes confessionais, constrói o jogo retórico de imagens, eleva paixões, transforma sãos e loucos, é permitida a possível efetivação dialogal entre os muitos reais presentes em *O Baile da Despedida*, obra na qual o encontro entre as múltiplas referências à estória de um indivíduo com um fato da história de um povo está longe de anular qualquer modelo narrativo, dando realce ao trânsito de correlações entre as narrativas e as realidades por elas representadas.

Apoiando-se em regras conceituais fundamentais, estabelecidas para o desenvolvimento das formas narrativas ficcionais e factuais, o autor do romance em destaque faz manobras sem riscos de colisão, dando ao plano imaginário a excelência da dúvida, do sonho e da fantasia e deixa à razão o direito de esmiuçar registros, documentos, fontes e argüir testemunhas, em busca da verdade.

Assim, o imaginário fortalecido permite que, à luz da razão, o narrador⁷ teça seus comentários, uma vez que lhe é facultado até mesmo duvidar do que está sendo exposto por ele mesmo, para que sua narrativa final venha a constituir um todo ideal, a saber, o que seria uma reportagem, acaba por transformar-se em romance e, na contramão da criação narrativa, é deste romance que nascerá a tão desejada reportagem, assim apresentada: “(...) e eu fechado na sala a escrever, a escrever, valendo-me dos dados de meu próprio livro, com a Denise ao meu lado, incumbida de zelar por minha ortografia e por minha pontuação.” (BD: 388)

Ao receber inferências da realidade, captando o real a seu modo, o enunciador, ao construir suas narrativas, constrói um novo mundo, e neste mundo, sempre o que for dito, será dito como verdade, ou melhor, deverá ser a impressão da verdade. E, se este consegue envolver o leitor, o texto será lido como verdade, ao provocar neste a mesma impressão de verdade que lhe deu o seu criador.

Então, é esta impressão de verdade traçada pela linguagem habilmente articulada com os princípios motores da construção textual –históricos, culturais, sociais ou psíquicos – que garantirá a verdade dos fatos narrados. Observemos as palavras de Baudrillard (2001: 77): “*A própria linguagem nunca significa o que ela quer dizer; ela sempre significa alguma outra coisa, por conta de sua irreducibilidade, ausência ontológica de si mesma.*”

Para Barthes (2002 : 22), “*a segunda força da literatura é a sua força de representação. Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? ...o real.*”. Assim, o desejo de representação do real mobiliza toda criação textual e mobiliza a arte.

Então, ainda que se defenda que o discurso historiográfico faça o registro dos fatos, documentando-os e oficializando a memória, ficando distante de qualquer forma artística, e ao discurso da ficção seja atribuída a construção da imagem do mundo idealizado, cabe questionar: em qual discurso a arte de narrar não se faz presente, ainda

⁷ Seguindo o rastro etimológico [-gno-] presente no substantivo narrador, que guarda as seguintes significações: “*contar, expor narrando, narrar, dar a saber*”, (HOUAISS e VILLAR, 2001: 1460), e, diferente do estatuto conferido ao narrador por Roland Barthes, que diz ser este um “ser de papel” e indo além do conceito a este atribuído pela teoria da narrativa, que o qualifica como “um sujeito com existência textual”, empregaremos o termo narrador, incluindo nesta classificação outros “contadores de histórias e de estórias”: redatores, repórteres, jornalistas, historiadores, testemunhas.

que seja somente como uma forma de garantir, de algum modo, que o que se diz ser real ou ter sido real possa ser reprisado?⁸

Talvez esta seja a defesa de White (2001: 106) quando ele nos fala sobre a impossibilidade de invalidação ou da negação dos clássicos produzidos tanto pela narrativa literária quanto pela narrativa histórica, afirmando que não podemos invalidá-los ou negá-los.

E, ao falar sobre o caráter de não-invalidação destes textos, White esclarece : *“E é o seu caráter de não-invalidação que atesta a natureza essencialmente literária dos clássicos históricos”*, assim como o elemento não-negável é a forma da história, e é esta forma que, segundo ele, é a ficção do texto historiográfico, confirmando, desse modo, o que deveria ser inquestionável: há arte em todo modelo narrativo.

Ao falar sobre o real construído pela narrativa factual, científica, Eco não nos diz que este é incontestável, mas que é plenamente permitido fazer-se uma revisão conceitual de convicções anteriormente estabelecidas por estas narrativas e aceitarmos mudar o que já nos tinha sido dito, acolhendo novas propostas. Para tal, bastará que tenhamos a mente aberta, ao passo que, para o feito literário, ele defende a seguinte idéia:

“Os textos literários não somente dizem explicitamente aquilo que nunca poderemos colocar em dúvida mas, à diferença do mundo, assinalam com soberana autoridade aquilo que neles deve ser assumido como relevante e aquilo que não podemos tomar como ponto de partida para interpretações livres.” (ECO, 2003: 13)

Podemos entender, então, que o real construído pela narrativa factual difere do real construído pela narrativa literária, neste ponto, uma vez que o real ficcional não poderá jamais ser contestado, o real que foi cunhado pela ficção jamais poderá ser mudado e não poderá ser posto em dúvida, apenas a releitura, a reescritura e a interpretação são permitidas. Vejamos o que nos diz Umberto Eco:

“As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambigüidades e da linguagem e da vida. Mas para poder seguir neste jogo, no qual cada geração lê as obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com aquela que eu, alhures chamei de intenção do texto.” (ECO, 2003: 12)

⁸ O verbo reprisar [reprisado] foi empregado especialmente na acepção de *“reproduzir na mente, na imaginação (fato, acontecimento)”*. (HOUAISS e VILLAR 2001 p. 2433)

Josué Montello trabalha o imaginário, transveste valores, harmoniza conceitos, incita ou ameniza verdades, aproxima o individual e o coletivo, enxerta o factual no ficcional e o ficcional no factual, deixando a loucura e a lucidez transitarem livremente, o que dá ao leitor o direito a mobilidades interpretativas, para desfazer ou refazer o intercâmbio de prazeres e de saberes, confirmando assim que “*A literatura assume muitos saberes*” (BARTHES, 2002: 18).

E estas formas de saberes que a narrativa ficcional espalha deverão conduzir o leitor a vários sentidos e espelhamentos do real, desmistificando outras aparências que ilusoriamente separam estas formas de narrar, pois, como nos mostra Roberto Reis⁹:

“...todo este intercâmbio de saberes – e saber é uma forma de domesticar pelo conhecimento a realidade – está mediado pela linguagem. Entre o sujeito humano e o que chamamos de real se interpõe a linguagem, que me permite falar de coisas do mundo (realia): mediante os signos verbais me aproprio do objeto de que falo e, ao mesmo tempo, recrio este objeto numa outra dimensão, simbólica, humana, social, cultural.”

Assim sendo, podemos duvidar da ausência mimética dos discursos factuais, porque sempre haverá uma fenda no fluxo do cotidiano, mimetizando o real, e este corte na realidade impossibilitará a confirmação da credibilidade, da neutralidade e da imparcialidade tão decantadas dentro do processo e das estratégias das narrativas factuais, que almejam se resguardar pela força de suas fontes, ao narrar o real.

Assim, ainda que o narrador pretenda “escrever somente sobre a verdade, nada mais que a verdade”, não acontecerá a preponderância do real sobre o ficcional ou do real sobre o imaginário. Ao contrário, ambos se unirão para reproduzir os estados mentais e as sensações e, em *O Baile da Despedida*, as estórias são formadas a partir da história de todos, da estória de cada um, de vivências, lembranças e percepções dos sujeitos – personagens desta estória, sobre o passado e sobre o presente a fazerem parte de uma narrativa plural.

Sendo assim, o diálogo entre a literatura e a história ratifica propriedades discursivas fundamentais, permitindo que a linha narrativa seja intercambiável,

⁹ Roberto Reis . Cânon [pp65 a 92] . In: Jobim, José Luís (org.) et ali. Palavras da Crítica. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Coleção Pierre Menard)

evitando, desta forma, a antropofagia discursiva, pois, na obra em estudo: *“Indiferente a toda verdade, a realidade torna-se uma espécie de esfinge, enigmática em sua hiperconformidade, simulando a si própria como virtualidade ou espetáculo de realidade.”* (BAUDRILLARD: 2001: 83)

1.1 - O Real e o Imaginário – Principais Vias do Romance

Segundo Duarte Júnior, “*A linguagem é mais que um inventário das coisas: é um instrumento de ordenação da vida humana, num contexto espaço-temporal*” (DUARTE JÚNIOR, 1991: 39), assim, ao retratar o que é episódico, o cotidiano, a fantasia, o sonho ou a ideologia, por meio das muitas configurações da linguagem, os que comandam as formas de narrar, numa tentativa de aprisionar o real, impingem-lhe versões e interpretações pessoais da realidade, criam ou recriam verdades essenciais, informam e registram fatos e boatos, enfim, transformam o real, uma vez que este passa a ser visto somente como representação textual da realidade.

Construídas pela ficção do imaginário ou pela factuação da realidade, as formas narrativas parecem estar sob controle, pois existe sempre um olhar que as governa, este olhar pode ser o do autor, do redator, do jornalista, do historiador, do pesquisador, da testemunha, do narrador ou do leitor, a cada escolha que é feita, a cada caminho que é seguido.

Ao colocar o fato histórico em seu lugar, ao abrir as portas do passado ao leitor e ao dar às personagens e ao leitor aquela sensação de *déjà-vu*, para que o texto, mesmo novo, mesmo na primeira leitura, traga o sabor do contato com o passado, a ficção dá vez ao imaginário, aquele que tem o poder de criar na imaginação e de só nela existir, mantendo, porém, o caráter inextirpável das realidades ônticas e ontológicas, as quais permitem as travessias do real textual pelos desvios do imaginário.

Então, ao entrar neste labirinto narrativo pelas mãos da ficção, o leitor recebe o fio de Ariadne¹⁰, que o ajudará a chegar ao final, quando afinal, o segredo será libertado.

Habilmente, a narrativa ficcional deixa para o final do último capítulo do romance a descoberta de uma prova, a tão desejada prova, o que dá à obra a dramaticidade necessária para a simplificação do fato histórico, livrando o leitor de procurar na estória qualquer significado oculto, pois tanto o real quanto o imaginário seguiram seus caminhos e seus desvios, com a liberdade que só a ficção permite.

¹⁰ “*A jovem lhe deu, então, uma espada, para enfrentar o Minotauro, e um novelo de linha, graças ao qual poderia encontrar o caminho.*” (BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2001) A expressão fio de Ariadne - fio condutor, que auxilia a sair de local ou de situação problemática - tem como referência esta passagem ligada às narrativas mitológicas.

Segundo White, antes da Revolução Francesa, a historiografia era considerada arte literária, pertencia ao ramo da retórica, tinha sua natureza “fictícia” geralmente confirmada; retóricos reconheciam o uso de técnicas ficcionais na representação de eventos reais no discurso histórico, e, neste tempo, a oposição era feita mais entre verdade e erro que entre fato e fantasia, ele prossegue dizendo que, somente no século XIX, convencionou-se:

“ pelo menos entre os historiadores, identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade, portanto um obstáculo ao entendimento da realidade, não um meio de apreendê-la.”

(White, 2001:139)

Foi a partir daí que “a história passou a ser contraposta à ficção, e sobretudo ao romance, como a representação do “ real” em contraste com a representação do “ possível” apenas do “ imaginável”.” (White: 2001: 139)¹¹, e a marca da ficção, do imaginável na narrativa histórica começa a ser negada pelo discurso histórico do ocidente, ou, pelo menos, esta era a pretensão dos que apontavam os caminhos da narrativa histórica da época.

Porém, como é impossível a qualquer forma narrativa retratar o real na íntegra, porque algo sempre irá escapar à sua representação simbólica, o propósito de (des) ficcionalização da escrita histórica e de seu entendimento, também só alcançou seu objetivo aparentemente, tornando-se, assim, uma ficção conceitual.

Ainda que se considere a narrativa histórica uma representação do real objetivado e a narrativa ficcional como a representação do real imaginado, dentro de qualquer universo lingüístico, por meio do qual o real venha a ser retomado, uma espécie de enigma será criado para falar deste real, por isso, tanto a história¹² quanto a estória, na verdade, sempre serão, apenas a transfiguração do real.

¹¹ Colocar a ficção como o oposto da verdade, contrapondo-se, portanto, história e ficção, foi uma tentativa de apagar todo traço ficcional da narrativa histórica, o que não aconteceu, porque, sendo a palavra a base escultora de qualquer forma narrativa, como apagar a marcas operadas pelos recursos lingüísticos, na construção discursiva? E, como apagar as marcas ideológicas e sua relação com o real da história, que se dá por meio da linguagem?

¹² Baseado no que disse Aristóteles, em *A Poética Clássica*, que define a literatura como a narrativa dos episódios que poderiam acontecer e a história como a narrativa dos fatos que já aconteceram, e, por entendermos que, em ambos os casos, o tempo, o evento e o real só podem ser captados através da palavra (modificada ou não) e da ficção, isto é, por uma narrativa artística, consideramos a narrativa histórica como arte, quando, para falar sobre o real distante e sobre uma imagem da realidade que está ausente, e que serão trazidos para o presente, forçosamente, esta narrativa buscará apoio nas ficções

Então, mesmo que se coloque na narrativa toda a objetividade possível, esta não será o real, e nem deixará de apresentar traços de subjetividade, pois, mesmo o texto “anônimo” tem sua autoria, e, é esta autoria que lhe confere a particularidade dentro da pluralidade, levando o texto a ser a representação particular do real plural.

White sustenta que, as formas da narrativa histórica têm mais em comum com suas contrapartidas na literatura que na ciência, portanto, para o historiador fazer da história uma representação do real, mesmo obedecendo a critérios historiograficamente determinados, ele acaba por estabelecer critérios próprios, sua seleção de dados, a organização que dará ao texto, a reconstrução do acontecimento e do passado, deixando fluir a marca da personalidade, ou seja, cria uma versão própria do acontecimento narrador, por isto é que, no dizer de Jenkins, “ *A história sempre dá nova feição às coisas. Ela muda ou exagera aspectos do passado.*” (JENKINS, 2004: 34).

Podemos dizer que também a estória sempre dá nova feição às coisas, e, igual à história ela pode escorçar o tempo, mas, diferentemente desta ela lida com todos os tempos: o presente, o passado e, até mesmo com o futuro, só não espera controlá-lo, a ação pode ser ampliada (romance) ou resumida (conto), já as relações intra -textuais ou extra-textuais, dependendo do interesse narrativo, podem ser as mais simples ou as mais complexas.

Uma vez que qualquer narração sobre um fato verdadeiro sempre irá depender de uma complexa contextualização social, conclui-se que o que é verdadeiro, real hoje, poderá não ser assim considerado amanhã.

No século XX a ciência moderna, afirma ser impossível chegar-se à verdade absoluta e ainda, segundo Gritti,¹³ (p.164) como “*A narrativa ficcional emana de uma criação fabuladora.*”, muitas vezes, também, esta forma narrativa pode ter ou não o desejo de alterar os fatos, o que interessa a ela é ampliar para quem lê o leque das interpretações e dos desejos, justamente por atribuir novos significados ao fato, como é o caso do romance em questão, em que o novo se imiscui no evento histórico consagrado.

Mesmo sendo considerados a base construtora do discurso factual, o documento e o registro histórico, a notícia, a reportagem ou qualquer artigo de jornal, podem ser

verbais, então seus textos apresentarão os toques imaginários da ficção discursiva, da qual o jogo e o burilar artístico da palavra e o uso de figuras fazem parte.

¹³ JULES GRITTI . “Uma Narrativa da Imprensa”[pp.163/173] In: BARTHES, Roland et alli. Análise Estrutural da Narrativa (Seleção de Ensaios da Revista “Comunicações”). – 3ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.

forjados por processos articuladores da linguagem, para que o real seja construído, desconstruído e/ou interpretado de acordo com ideologias, interesses ou necessidades de cada grupo ou de cada época pela narrativa histórica ou jornalística.

Por outro lado, quando a narrativa literária é posta em cena para criar categorias de realidades temporais, espaciais e situacionais, camuflando ou apontando ideologias, nivelando o real e o irreal da história e da estória, a arte literária, com sua infinita possibilidade de imitação da realidade, [re] inventa o real pela linguagem, para que se possa vivenciar uma nova realidade¹⁴.

Assim, fazendo uso da arte como imitação da realidade e por meio de um relato não conflitante com outras narrativas, o romance *O Baile da Despedida* raconta o evento histórico, sem fragmentá-lo, sem isolá-lo ou desmontá-lo, ainda que em determinadas passagens, mesmo que de forma sutil, ponha em cheque o que a história e o jornal registraram como comprovação de que, qualquer forma de se narrar uma estória ou uma história, pode ser construída ou mesmo manipulada por quem a conta, escreve ou lê. Observemos as palavras de Jobim:

“ ... Mas como poderia a realidade tal qual ela existiu mostrar-se na linguagem, abolindo a diferença entre aquela realidade e esta linguagem? Teria a realidade existido tal qual a linguagem a mostra? Não estaríamos nós, quando pensamos que mostramos a realidade tal qual ela existiu, pagando um tributo à idéia de uma reduplicação substancial da presença do passado através da linguagem? Como poderia uma construção de linguagem, a que chamamos de História, mostrar tais quais existiram as coisas que, hoje ausentes, mortas, destruídas ou transformadas, no passado eram realidade viva? (JOBIM, 2002: 153/154)

Em *O Baile da Despedida*, o estatuto do narrador é o de um construtor de uma narrativa supra-real, por unir história e ficção, num texto onde a personagem principal permitirá ao narrador penetrar em seus labirintos feitos de sonhos, de realidades, de verdades e de loucuras, no meio dos quais, à luz da verdade, tenta-se chegar a um outro real imaginado, e, aquilo que já foi dito sobre o real histórico ganhará novos ares.

¹⁴ Tratando-se do uso da linguagem, da interpretação e da conjunção entre estas e as influências ideológicas, as quais não se afastam de qualquer discurso, factual ou ficcional, amparamo-nos na seguinte proposição de White: *“O problema da ideologia ressalta o fato de que não há qualquer modo de valor neutro de urdidura de enredo, explicação ou até mesmo a descrição de qualquer campo de eventos, quer imaginários quer reais, e sugere que o próprio uso da linguagem implica ou acarreta uma postura específica perante o mundo que é ética, ideológica, ou política de um modo mais geral: não apenas toda a interpretação, mas também toda linguagem, é contaminada politicamente.” (WHITE: 2001: 145)*

Seguindo o que aponta a proposição de Barthes, o real não é um significado que se suporta no referente, mas no discurso que tem efeito de real -, em *O Baile de Despedida*, o narrador [re] apresenta e expõe o referente (fato histórico), e parte dele serve para restituir ao coletivo (baile) e ao individual (D.Catarina), unindo-os e dando à estória o seu valor e o seu lugar na história, e, pelo entroncamento das formas narrativas e pelo desejo de captura do real nasce um texto que mostra a fragilidade discursiva para reprisar o real ou ainda para reafirmar uma realidade histórica.

A presença dos dados historiográficos, a junção do evento público (o baile) e do momento particular (a participação de dona Catarina na grande noite da ilha Fiscal) estimula a ficção a tentar recuperar o tempo, mantendo a transparência histórica dentro da ficção.

Por outro lado, esta retomada da história, pelo universo ficcional, unindo no mesmo discurso o evento público e o momento particular, estimula a ficção a criar o acontecido possível, referenciado essencialmente por imagens e valores expressivos, alargados pela sugestão da metáfora do baile, do vestido, da loucura e da própria narrativa, como perspectiva de possíveis “desvios” dentro do registro histórico, confirmando o que afirma White:

“ Na realidade, a história – o mundo real ao longo de sua evolução no tempo- adquire sentido da mesma forma que o poeta ou o romancista tentam provê-lo de sentido, isto é, conferindo ao que originariamente se afigura problemático e obscuro o aspecto de uma forma reconhecível, porque familiar. Não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado; a maneira de dar-lhe sentido é a mesma.”

(WHITE, 2001: 115)

Ao lermos o mundo como texto, tudo é narrativizado e recebemos as estórias e as histórias sobre o mundo como narrativas verdadeiras, “reais”, assim sendo, os historiadores também podem ser considerados ficcionistas, pois ao escreverem uma história sua interpretação dos fatos, criará, certamente, uma nova estória, pois, efetivamente, seu texto se apresentará dentro de uma rede de transferências metafóricas, onde o que é narrado será definido pela simetria que se estabelece pelas múltiplas presenças do real e do imaginado.

Hayden White, em *Trópicos do Discurso*, capítulo 5, “As ficções da representação factual”, diz que, tanto aquele que escreve sob a égide da narrativa factual

como o que escreve sob a égide da narrativa ficcional, ambos “*desejam oferecer uma imagem verbal da realidade*”.

Com esta afirmativa White traça o caminho para que se possa perceber como são frágeis as barreiras que separam o texto do historiador e o texto do “escritor imaginativo”, mostrando que no campo da construção discursiva, um e outro empregarão técnicas e estratégias semelhantes, ainda que possam “parecer diferentes”.

Comprovando não haver diferenciação integral entre estas formas narrativas, White completa dizendo: “*a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica.*”.e nos alerta para o fato de que, desde os retóricos clássicos já se empregavam técnicas ficcionais para a criação de um discurso histórico.

Assim, será também impossível a qualquer narrador falar sobre o tempo, o evento e sobre as figuras da história ou sobre as personagens da estória, sem transitar pelos caminhos das inversões, dos deslocamentos e das intercalações lingüísticas, já que toda narrativa tem por intento dar conhecimento ao leitor sobre uma realidade que é caracterizada objetivamente através das imagens produzidas pela subjetividade da linguagem, como se pode ver em White: “*... a linguagem comum tem suas próprias formas de determinismo terminológico, representado pelas figuras de linguagem sem as quais o discurso em si é impossível.*”. (WHITE: 2001: 151)

Neste romance, cada narrativa dialoga ou provoca o diálogo sobre o real da história dentro de uma circularidade, na qual efeitos de continuidade do real são apresentados pelos poderes conferidos à linguagem, mas no máximo o que se consegue, através da supremacia da narrativa ficcional, é rerepresentá-lo ou representá-lo.

Seria o real da história provocado pelo distanciamento temporal em que se encontra o narrador? Ou seria porque no romance é a estória que comanda o jogo discursivo pelo jogo ficcional, com suas figuras, funções, provocações? Estaria o real da história escondido entre os desencontros da “verdade histórica”? ou seria a “incompletude”, causada pela falta de comprovação do fato, freneticamente buscada pelo jornalista narrador que não deixa aparecer o real da história?

2 - Arte e Fatos - componentes narrativos

“... porque todos os deuses são símbolos e artifícios de poeta.”

(Friedrich Nietzsche)

Apesar de somente à Literatura ser atribuído o poder “divino” da arte, e, no dizer de Umberto Eco, ser a Literatura quase uma religião, enquanto para Paul Ricoeur à História caiba o papel de conferir uma ordem ao passado, ordem essa dada expressamente pela teoria, a narrativa literária e a narrativa histórica têm funções coletivas, representadas pela língua, pela questão da identidade, pela aceitação ou recusa ao que é narrado. Ambas exercem a função educativa, quando nos ensinam a lidar com a realidade, ambas são modelo de vida e espalham valores, pois ambas são construídas por meio de arte e de fatos.

Por isso, na contemporaneidade, a crise dos paradigmas sobre a análise da realidade, além do destronamento das verdades absolutas como legitimadoras da ordem social, levam as relações entre Literatura e História para o centro dos debates, promovendo uma série de constatações que só ratificam que, embora a caminhada dessas narrativas seja feita por percursos superficialmente diferenciados, em muitos momentos suas estratégias e suas técnicas discursivas se encontram pelo caminho, como nos fala White:

“Embora os historiadores e os escritores de ficção possam interessar-se por tipos diferentes de eventos, tanto as formas dos seus respectivos discursos como os seus objetivos na escrita são amiúde os mesmos. Além disso, a nosso ver, pode-se mostrar que as técnicas ou estratégias de que se valem na composição dos seus discursos são substancialmente as mesmas, por diferentes que possam parecer num nível puramente superficial.”

(WHITE, 2001: 137)

Desse modo, admitindo-se que o narrador ficcional produz seus textos sem ter como referência imediata, obrigatória, o que aí está, pois sua narrativa não se obriga a reduplicar o referencial e nem se propõe a espelhar a realidade como algo construído, o discurso do historiador, também um narrador, busca reproduzir fatos, recontar a realidade, falar do mundo pré-existente, propondo-se a descrever o que é “palpável”, o que se considera realidade.

O que se pode observar é que ambos são propagadores de vivências e de experiências, confirmando o que nos mostra Hayden White, em *Trópicos do Discurso*, p.100, ao citar as palavras de Collingwood: “*O historiador era sobretudo um contador de estórias e afirmava que a sensibilidade histórica se manifestava na capacidade de criar uma estória plausível*”. Para tal, ainda segundo Collingwood, os historiadores precisam fazer uso da “*imaginação construtiva*”, tal e qual os escritores ficcionais precisam fazer uso de sua imaginação criativa, mostrando, mais uma vez, a união das artes e dos fatos para essas duas formas discursivas.

Então, sem correr o risco de fazer com que essas duas narrativas pareçam ser reedições umas das outras, por apresentarem particularidades e especificidades muito próximas, o que se pode deduzir é que os discursos da História e da Literatura são a reprodução de verdades paralelas. Assim, no dizer de White: “*(...) A história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica*” (WHITE, 2001: 138)

Em torno das conexões entre a narrativa histórica e a narrativa literária e dos desafios teóricos e metodológicos que compõem essas formas discursivas, ambas categorizadas como representações que registram significados da realidade, destacaremos que tanto a narrativa histórica quanto a narrativa literária são manifestações culturais; portanto, são uma possibilidade de registro do movimento que realiza o homem na sua historicidade, seus anseios e suas visões do mundo.

2.1 – Lei e Ordem na Narrativa?

Antes de nos voltarmos para as questões literárias, referentes à expressão *lei e ordem*, cabe-nos ressaltar que esta é uma expressão especial no campo jurídico, e, neste campo, esta expressão denomina uma tendência político-jurídica, mais especificamente de política penal, que se manifesta, na prática, pelas propostas de tolerância zero. Em poucas palavras, caracteriza-se pelo acirramento do rigor no trato das condutas transgressoras da lei.

No Brasil, tal tendência tem-se manifestado com vigor em alguns dos diplomas legais mais recentes. Podemos citar como exemplo da presença dessa corrente jurídica, as leis penais referentes aos chamados crimes hediondos e ao tráfico de substâncias entorpecentes e similares. Terá tal corrente jurídica alguma relação com a análise teórica da narrativa literária e da narrativa histórica?

Os conceitos de lei e de ordem perpassam a apreciação que Hayden White formula quanto à natureza do fato narrativo, a narratividade. Não se trata, é claro, dos conceitos imediatos de lei e de ordem, pois o autor não lança mão de determinada lei em vigor em determinado país, nem do ordenamento social e político de uma determinada coletividade.

O que White faz é trabalhar com especial fineza os conceitos abstratos de lei e de moralidade, como fatores que deixam de ser exteriores à narrativa e passam a conferir ao discurso o *status* de texto narrativo.

Hayden White foi buscar, fora da narrativa, elementos que a constituem como tal. Em vez de se perder nas minudências teóricas da estrutura do texto narrativo, parte do reconhecimento de que as questões que envolvem a natureza da narrativa dizem respeito, mais do que à natureza da cultura, à natureza do homem.

Constata, então, que o impulso de narrar é extremamente natural e que a forma narrativa é inevitável para o registro de como as coisas aconteceram. Por essa razão, a narrativa só seria problemática em uma cultura em que ela estivesse ausente ou em algumas áreas artísticas e intelectuais que programaticamente a recusam.

Em outras palavras, as culturas humanas não se dão ao trabalho de problematizar o fato de seus registros (escritos ou orais) do passado se apresentarem sob a forma narrativa, porque esta lhes é absolutamente natural. Tal questionamento só seria cabível se houvesse cultura que não se valesse da narração como forma de registro, ou para correntes artísticas que inscrevessem em seu propósito, precisamente, o objetivo de banir a narração. A concepção é de que narrativa e narração seriam fatos universais e não restritos a determinadas culturas.

Apoiando-se em Roland Barthes, White defende a idéia de que a forma narrativa não tem caráter nacional, nem é própria de uma determinada época ou cultura, ao contrário, é internacional, trans-histórica e transcultural.

Por isso, a narrativa não seria um problema e sim uma solução para um problema de interesse humano em geral: a rigor, seria a solução para o problema de traduzir o *conhecer* em *contar*. Seria, deste modo, um esforço para conferir à experiência humana uma forma que seja dotada de estruturas de significação. Então, tais estruturas seriam mais propriamente humanas (de toda a espécie) do que culturais, ou seja, de um determinado segmento da espécie.

É por esse caráter universal, não marcado no tempo e no espaço cultural, um caráter mais humano que decorrente das criações de uma cultura, que a narrativa pode ser traduzida de uma língua para outra sem prejuízo fundamental. Ao contrário do que ocorre com o poema lírico, como já foi demonstrado tantas vezes e discutido por quase todos aqueles que se aventuraram à tradução de poetas. White reconhece tal caráter particularizante, que dificulta a tradução, também no discurso filosófico.

De fato, o ato de narrar é fundamentalmente humano, presente onde se façam presentes as sociedades, uma vez que, ao longo da história da humanidade, todas as culturas humanas desenvolveram formas narrativas, sobretudo para o registro do passado.

Que outra coisa é o Velho Testamento (da Bíblia) senão uma grande narração, ainda que vez por outra entrecortada por trechos líricos? Tal fato também pode ser constatado pela presença praticamente universal do mito, como narrativa fundadora e justificadora.

Para White, assim como as culturas humanas dispõem da linguagem como um aparelho universal de uso cultural, dispõem também, entre seus recursos, da possibilidade narrativa. E, ao contrário da língua, que se realiza como um código da

cultura, a narrativa não seria um código como os outros desenvolvidos pelas diferentes culturas, mas um metacódigo, um código humano universal, em cuja base, mensagens transculturais sobre a natureza de uma realidade compartilhada podem ser transmitidas. Isto quer dizer que a narratividade seria um código capaz de ser usado toda vez que qualquer cultura quisesse partilhar o conhecimento de uma realidade reportando acontecimentos.

Ainda com base em Roland Barthes, White afirma que a gênese da narrativa se encontra no espaço entre a experiência do mundo e os esforços para descrever tal experiência em linguagem. Por isso, a ausência de capacidade narrativa ou a recusa da narrativa indica uma ausência ou recusa da própria significação. Isto significaria que não resta ao historiador (que busca recuperar experiências humanas do passado e transformá-las em linguagem) outra alternativa senão valer-se da narração?

White responde negativamente, na medida em que reconhece que historiadores não têm obrigatoriamente que recorrer à forma narrativa, lembrando que há historiadores famosos que têm escolhido outras formas, não narrativas ou até mesmo antinarrativas, de representação, como a meditação, a anatomia, a epítome.

Tais autores, com toda a certeza, entendiam que o significado dos eventos não se prestava à representação pelo modo narrativo e por isso se recusaram a contar uma história sobre o passado, com início, meio e fim. Assim sendo, não impuseram aos processos que examinavam a forma usada para se contar uma história.

Nesse ponto, White insere uma distinção entre um discurso histórico que narra, aquele que adota uma perspectiva que examina o mundo e um discurso histórico que narrativiza, aquele que faz o mundo falar por si próprio e falar-se como estória. Num discurso narrativizador não há um narrador, os eventos são cronologicamente registrados, os eventos parecem contar-se a si próprios, como ele constata ao examinar um exemplo de anais da Idade Média.

A possibilidade de um discurso histórico que, em vez de narrar, narrativiza, isto é, faz os acontecimentos falarem por si, traz à discussão a questão de esta possibilidade ser real, isto é, de ser possível a eventos históricos falarem por si.

White lembra que tal questão é despicienda quando se trata de eventos manifestamente imaginários, pois, com estes, tudo é possível. Já os eventos realmente acontecidos, os eventos reais ou históricos, não poderiam falar por si próprios, uma vez que haveria uma certa artificialidade na noção de que os eventos reais poderiam falar

por si próprios, de que poderiam ser sujeitos de uma narrativa, isto seria uma pura ficção e não história.

Para White, deve ter havido, em cada cultura, um período em que não se fazia qualquer distinção entre eventos reais e eventos imaginários (ficção). Tal ficção, por isso, recorda White, não seria reconhecida assim, com um caráter ficcional, antes de ter existido a necessidade de estabelecer diferença entre eventos reais e eventos imaginários.

Entretanto, a partir de determinado momento, cada cultura passou a impor a necessidade de distinção entre eventos reais e eventos imaginários. Com isso, inferir, *contar* uma história passou a ser um problema, uma vez que se impôs ao narrador a separação entre duas ordens de eventos: reais e imaginários.

A esta dificuldade de distinção entre o real e o imaginário podemos destacar a consideração a seguir, formulada por Antônio Cândido, ao examinar o caráter confessional da obra de Graciliano Ramos, embora se deva levar em conta que, no caso da autobiografia citada pelo crítico Antonio Candido, houve a intenção de introduzir no real (eventos de fato acontecidos) o imaginário, ao passo que, na narrativa mítica não existe a consciência de que é necessário estabelecer tal distinção:

*“É claro que toda biografia de artista contém maior ou menor dose de romance, pois freqüentemente ele não consegue pôr-se em contato com a vida sem recriá-la. Mesmo assim, porém, sentimos sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos da fantasia. Na mentirada das Confissões de Rousseau, percebemos essa ossatura que não nos deixa confundi-la com um romance”.*¹⁵

É bem verdade que nem sempre é facilmente estabelecida tal diferença, assim como podemos notar que, no texto analisado, o próprio narrador, às vezes, cuida de tornar imprecisa a distinção.

Nas autobiografias, os eventos não falam por si, mas são falados pelo narrador. No entanto, problemática é a situação de, em se tratando de História, os eventos falarem por si. Como os eventos não se oferecem como estória, considera White que sua

¹⁵ CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. In: RAMOS, Graciliano. São Bernardo. 12. ed. São Paulo: Martins, 1970. p.41

narrativização é difícil, uma vez que tenderia a tornar os registros históricos um universo caótico, o que de fato deve ter acontecido.

Sob a ótica da realidade atual, acompanhar a distribuição das datas e dos relatos conforme apontados nos anais da Idade Média, causa sempre uma certa repugnância, dado o tipo de discurso caótico que se apresenta. Por isso, observa-se uma tendência a buscar-se nos registros históricos caóticos uma estória. Tal tendência, para White, demonstra a existência de um impulso psicológico que comanda a necessidade de narrar, de dar a eventos um aspecto de narrativa.

A partir desse ponto e com esta distinção estabelecida, White passa a examinar os principais tipos de representação histórica: os anais, a crônica e a história genuína, como a historiografia tem estabelecido. Desses três, nos dois primeiros, não se teria estabelecido plenamente a narratividade, ao passo que o último se mostraria genuinamente narrativo.

Para que um registro de eventos conte uma história genuína são necessários alguns requisitos. Este deve apresentar as características da narratividade, deve manifestar uma preocupação com o manuseio da evidência, deve respeitar a ordem cronológica e os eventos devem ser *narrados*, isto é, revelados como possuidores de uma estrutura, uma ordem de significado para além da mera seqüência.

Dentro dessa visão, os anais carecem inteiramente do componente narrativo e as crônicas seriam narrativas fracassadas, pois não alcançam um dos elementos da narrativa, isto é, terminam sua exposição sem dar a ela alguma conclusão esperada. A crônica, por não ter conseguido dar uma forma de história à realidade, permaneceria como algo menos que uma história genuína.

Para White, porém, não se trata de tentativas falhadas, anteriores ao discurso histórico plenamente realizado, mas de diferentes concepções da realidade histórica. Assim, insinuando que tal distinção é também uma ficção, White aproveita para destacar a questão existente na fronteira entre o real e o imaginário.

A partir desse ponto, White dedica especial atenção aos exemplos de anais e de crônicas, examinando os *Anais de Saint Gall* e a *História da França* de Richerus de Rheims, escrita por volta do ano 1000 AD.

Os *Anais de Saint Gall* se apresentam como um quadro sinótico¹⁶, com duas colunas: a da esquerda, registrando os números dos anos, e a da direita representando os eventos:

709. *Inverno rigoroso. Morreu o Duque Gottfried.*
710. *Ano duro e deficiente de colheitas.*
711.
712. *Enchentes em toda parte.*
713.
714. *Pippin, mordomo do paço, morreu.*
715. 716. 717.
718. *Carlos devastou a Saxônia com grande destruição.*
719.
720. *Carlos lutou contra os Saxões.*
721. *Theudo expulsou os Sarracenos da Aquitânia.*
722. *Grandes Colheitas*
723.
724.
725. *Os sarracenos vieram pela primeira vez.*
726. 727. 728. 729. 730.
731. *O abençoado Bede, o presbítero, morreu.*
732. *Carlos lutou contra os Sarracenos em Poitiers no sábado.*
733.
734.

Os *Anais* surpreendem por se apresentarem carregados de forte ingenuidade aparente. Esta aparente ingenuidade costuma ser atribuída a uma certa incapacidade de

¹⁶ APUD: WHITE, Hayden. O valor da narratividade na representação da realidade. [Trad. José Luís Jobim]. Niterói, RJ: Cadernos de Letras da UFF/Instituto de Letras, 1991, p. 11

conferir aos eventos registrados um caráter de história, isto é, a um certo fracasso em transformar os elementos da coluna vertical, os marcadores anuais, em elementos de um processo linear-horizontal, discursivo.

Por outro lado, as crônicas podem ser consideradas uma forma de conceitualização histórica mais alta e um modo de representação historiográfica superior à forma dos anais, em razão de sua maior abrangência, sua organização dos assuntos por tópicos ou por reinados, sua maior coerência narrativa. De fato, a crônica apresenta um tema central, geralmente a vida de um indivíduo, por exemplo – um rei, na maioria dos casos – ou uma cidade, ou uma região, além de um empreendimento ou instituição, como uma guerra, uma cruzada, uma monarquia, um episcopado, um monastério.

Entretanto, a crônica mantém um vínculo com os anais pela permanência da cronologia como princípio organizador do discurso, o que, na opinião de White, faz da crônica algo menos que uma “história plenamente realizada”. Por outro lado, a crônica se diferencia da história modernamente compreendida, porque, embora termine, não conclui, falta-lhe uma conclusão que dê significação à cadeia de eventos que registra. White diz que é como se a crônica promettesse a conclusão, mas não a fornecesse e, por essa razão, no Séc. XIX, os editores das crônicas, pertencentes ao período medieval, negavam-lhe o *status* de histórias genuínas.

Examinando o exemplo recolhido de anais, White questiona a afirmativa de que eles teriam falhado como narrativa histórica. A seu ver, os anais configuram uma outra noção de realidade, que recusa conferir ao registro dos eventos históricos um caráter de narrativa.

Os anais examinados constituem uma lista de eventos transcorridos durante os séculos VIII, IX, X e XI. Embora contenham uma representação da temporalidade – o registro dos anos na coluna da esquerda – e um referencial – a região e o reino onde ocorreram os eventos –, fatores considerados por Ducrot e Todorov como condições para se considerar um texto como narrativa, os anais não possuem nenhuma das características que normalmente se atribuem a uma estória, como o enredo, as peripécias, a voz narrativa, e, sobretudo, a conexão entre um evento e outro.

No caso dos anais examinados por White, todos os eventos registrados são situações limites, configuradas por necessidades básicas da comunidade e da ameaça de que tais necessidades talvez não venham a ser providas. White observa que na enumeração dos eventos não existe nenhuma distinção entre eventos sociais e eventos

naturais; além disso, não se verifica conexão entre as necessidades e as condições para sua satisfação. Aparentemente, aventa ele, a única importância de tais eventos consiste em terem sido registrados, pois, mesmo quando se insinua uma estória, não se instaura nenhum enredo.

É o que ocorre com o episódio da vinda dos sarracenos uma primeira vez, o que permitiria inferir que o registro foi feito após uma segunda vinda dos sarracenos, não havendo, porém, registro da expulsão dos sarracenos nem de uma segunda vinda.

Assim, no conjunto desses registros (Anais) há muita desordem, o que é frustrante e perturbador para o leitor moderno em razão de suas expectativas de estória narrada, pois, para este leitor, o texto deve-se apresentar dentro de uma linearidade temporal, onde não haja lacuna; também deve ligar-se a um tema e ainda deve apresentar os elementos fundamentais da narrativa: introdução, desenvolvimento e conclusão.

Como se pôde observar nos anais analisados por White, à semelhança dos quadros sinóticos, os eventos são organizados num quadro com duas colunas, em que o número dos anos é colocado na coluna da esquerda, enquanto o evento descrito é registrado na coluna da direita. Então, para ele, a presença do calendário coloca os eventos no tempo cronológico, o que afasta a possibilidade de tempo mítico.

Este é um tempo sem pontos altos ou baixos, de modo que a lista dos anos está completa, mesmo que a lista de eventos não esteja e essa regularidade do calendário assinala o “realismo” do registro, isto é, a intenção de lidar com eventos reais e não imaginários. Entretanto, os anais não concluem, não extraem qualquer consequência no domínio da lógica, simplesmente terminam e ainda não apresentam nenhum tema central, o que acaba por afastar os anais do conceito de narrativa.

A propósito, observe-se este quadro¹⁷ no qual estão registradas as últimas entradas constantes dos *Anais*:

1045. 1046. 1047. 1048.1049.1050.1051.1052.1053. 1054. 1055.

1056 O imperador Henrique morreu; e seu filho Henrique o sucedeu no poder.

¹⁷ APUD: WHITE, Hayden. O valor da narratividade na representação da realidade. [Trad. José Luís Jobim]. Niterói, RJ: Cadernos de Letras da UFF/Instituto de Letras, 1991, p. 12

1057. 1058. 1059. 1060. 1061. 1062. 1063. 1064. 1065. 1066. 1067. 1068.
1069. 1070. 1071. 1072.

O autor afirma, porém, que deve haver uma estória: existe um enredo, entendido como uma estrutura de relações que permitem serem os eventos identificados como parte de um todo integrado, e é a lista de datas (coluna da esquerda) que confere coerência e plenitude aos eventos. Esta lista pode ser compreendida como o *significado* de que os eventos (coluna da direita) seriam o *significante*. Assim, White vê como sentido dos eventos o seu registro, neste tipo de lista.

Talvez seja por isso que o autor dos anais não tenha padecido da mesma ansiedade do estudioso moderno em relação às lacunas, descontinuidades e falta de conexões causais entre os eventos registrados no texto. White diz que, enquanto o analista moderno procura completude e continuidade em uma ordem de eventos, o autor dos anais possui tanto a completude quanto a continuidade na simples seqüência dos anos.

A questão da completude e da continuidade é fundamental para o historiador moderno, porque seu texto fica perturbado quando se apresentam lacunas ou omissões. Esta questão, das lacunas e omissões, coloca outra questão fundamental para o historiador moderno, qual seja a da classificação hierárquica dos eventos e, certamente, percebe-se que tal não é a visão do autor dos anais examinados. Por exemplo, ele não se inibe em lançar na coluna da esquerda um ano sem registrar qualquer evento que lhe seja correspondente na coluna da direita e, da mesma forma, parece não se dar conta da maior ou menor importância de determinado evento em relação aos demais.

Como o autor dos anais, embora tivesse registrado a batalha de Poitiers, de 732, tenha omitido a batalha de Tours, do mesmo ano e muito mais importante, White interpreta que o autor dos anais não poderia ter essa concepção de importância relativa dos fatos contemporâneos, pois somente porque os modernos conhecem a história subsequente da Europa Ocidental é que podem operar uma classificação dos eventos em razão de sua importância, o que seria impossível para os contemporâneos.

Além disso, a tendência dos modernos historiadores de classificar os eventos hierarquicamente se realiza sob uma perspectiva culturalmente específica e não universal, razão por que não é de estranhar que tal atitude não seja perceptível no registro dos anais.

Entretanto, é de se ver que, apesar dessas considerações, na realidade, o autor dos anais opera uma classificação hierárquica na medida em que registra um fato e não outro. Trata-se, evidentemente, de uma suposição, uma vez que não é possível determinar, com o texto que se examinou, se os anais de *Saint Gall* corresponderiam a um modelo geral dos anais medievais, se tais anais teriam um único autor e, finalmente, o que é mais importante, se os anais não seriam registros não contemporâneos, mas correspondentes a uma memória posterior. A resposta a tais questões poderia conduzir a outras inferências no que diz respeito aos aspectos da completude e da continuidade e que obrigaria os estudiosos a examinarem a questão das lacunas por outra perspectiva.

Entretanto, White não considera que a existência de lacunas seja característica específica dos anais; ao contrário, aceita que toda narrativa, apesar da aparência de completude, é construída por uma série de eventos que poderiam ter sido incluídos, mas não o foram. Então, indaga qual seria o tipo de noção de realidade que cria um discurso baseado na continuidade e, poder-se-ia acrescentar, em sentido contrário, qual seria o tipo de noção de realidade que dispensa a continuidade.

Para White, o tipo de noção de realidade do autor dos anais é fornecido por um sistema social baseado na desordem natural e humana, sob as forças da violência e da destruição, que ocupam o primeiro plano da atenção. Ele observa que o registro lida apenas com atributos e não com agentes.

Talvez White não tenha dado maior importância a este item, mas a verdade é que os agentes figuram (veja-se, por exemplo, os sarracenos) e até com relativo destaque, como é o caso dos reis Carlos e Theudo. Pode-se depreender então que o autor dá mais atenção aos atributos naturais, como a dureza do inverno, a dificuldade de um ano, a deficiência das colheitas, a presença iminente da morte. Por esse motivo, embora White não reconheça a atribuição de valor aos eventos por parte do autor dos anais, pela ausência de um princípio valorativo, infere como princípio unificador dos anais a necessidade, a escassez, a iminência da morte.

O analista só registra os anos marcados pela necessidade, pela escassez e pela iminência da morte, o que conferiria continuidade e completude aos registros, enquanto os anos sem registro de eventos, estes seriam anos não marcados pela presença da necessidade, da escassez ou da iminência da morte, seriam anos de felicidade e segurança, o que, para Hegel seriam páginas vazias na história.

White retoma a questão da classificação hierárquica dos eventos, introduzindo a noção de ordem. Para ele, o autor dos anais não faz uma classificação dos eventos

porque em seus registros não se mostra a existência de nenhum centro social, que conferisse regularidade e completude aos registros.

Assim, essa ausência do centro social impede que se instaure qualquer forma de narrativa. Pela ausência de um núcleo unificador das relações sociais que sirva de referência, os fatos registrados carecem de significação. Por exemplo, as campanhas de Carlos contra os saxões permanecem como simples pelejas, a invasão dos sarracenos não vai além de uma simples vinda, o fato de a batalha de Poitiers ter ocorrido num sábado figura com a mesma importância com que figuraria se o fato tivesse ocorrido em qualquer outro dia da semana.

Nesse ponto, White recorre a Hegel, que introduz na discussão da historicidade e da narrativa a noção de Estado. É com Hegel que entra em cena a questão da ordem e da lei, pois, para ele, um registro genuinamente histórico deve apresentar uma certa forma (narrativa) e um certo conteúdo (uma ordem político-social), uma vez que Hegel identifica um conflito entre sentimentos profundos e ordenamento jurídico-consuetudinário, enquanto sentimentos profundos (amor, intuição religiosa, etc.) constituiriam um presente imperfeito e não poderiam ser compreendidos sem um conhecimento do passado.

O ordenamento jurídico-consuetudinário seria a constituição política, as leis, os costumes racionais, numa palavra, o Estado. Para Hegel, os períodos em que não há registro não decorrem de um desaparecimento acidental, mas decorrem do fato de não serem possíveis os registros, porque somente em um Estado, com leis (com ordenamento jurídico), com uma consciência clara de tais leis, é que surge a necessidade de um registro duradouro.

Trata-se, como outras afirmações de discurso filosófico, de uma hipótese e não de uma proposição empírica, verificável. No caso dos anais da Idade Média, o que se sabe é que eles, de um modo geral, não eram contemporâneos dos eventos, mas quase sempre posteriores. Eram poucos os letrados que poderiam ser escribas e, assim, a existência do feudo, não raro era interrompida por conquistas, e, por vezes, todos os homens válidos estavam envolvidos com guerra etc.

Hegel argumenta que o sujeito do registro histórico é o Estado e a realidade que se presta à representação narrativa é o conflito entre o desejo e a lei. Por esse motivo, onde não existe o poder da lei, não pode haver nem um sujeito nem um tipo de evento que se preste à representação narrativa.

Assim, nem a historicidade nem a narratividade seriam possíveis sem a noção de um sujeito legal que possa servir como agente, como instrumento e sujeito da narrativa histórica em qualquer de suas manifestações, sejam anais, sejam crônicas, seja a narrativa histórica (discurso histórico moderno).

Nos anais, a questão da lei, pelo menos da lei humana, não é levantada; por isso, a invasão dos sarracenos não representaria qualquer transgressão à lei humana, isto é, ao Estado, mas se encontraria no âmbito da vontade divina.

Então, segundo a argumentação desenvolvida, é por esse motivo que não se instaura qualquer narrativa, bastando o simples registro do evento. Por outro lado, outros poderiam argumentar que não é fato que só se tenha narrativa em relação a um padrão legal, à lei, de modo que na ausência desse paradigma legal não haveria narrativa, pois, defendem a idéia de que não é possível deixar de existir padrão legal, ou, como diziam os romanos: *Ubi societas, ibi jus* – “Onde há sociedade, há direito”.

Apesar disso, não é possível deixar de constatar a grande incidência de narrativas, tanto ficcionais como históricas, que pressupõem a existência de um sistema legal contra o qual (ou a favor do qual) os agentes típicos de um registro narrativo militam. Por isso, é possível inferir que a narrativa, em qualquer forma, conto folclórico, romance, anais, discurso histórico, tem íntima relação com a idéia de lei, de legalidade, de legitimidade, ou, mais genericamente, da autoridade.

Para White, o interesse social, sempre vinculado a um sistema legal, cria a possibilidade de se imaginarem os tipos de tensões, conflitos e lutas, além de seus vários tipos de resolução que se vêem com frequência na representação histórica.

Em razão disso, argumenta ele que, se toda história plenamente realizada é um tipo de alegoria que aponta para uma moral ou dota os eventos (reais ou imaginários) de um significado, que estes não possuem enquanto mera seqüência, então, toda narrativa histórica tem como propósito latente ou manifesto o desejo de moralizar os eventos de que trata. É como se estivesse explícita a afirmação de que é o Estado que permite a criação de um sentido para os eventos, possibilitando que se instaure a narrativa, ou seja, a narrativa só se instaura se houver um sentido.

Mas seria plenamente possível argumentar em sentido inverso, afirmando que é o ato de narrar que confere sentido à eventualidade factual e até à simples sucessão de eventos. Dessa forma, inverter-se-ia a proposição, argumentando-se que não houve sentido nos anais porque, com os eventos registrados, não se produziu uma narrativa.

Segundo White, a narratividade, com histórias factuais e talvez até com estórias ficcionais, pode estar intimamente relacionada com o impulso para moralizar a realidade, para identificá-la com o sistema social, que é a fonte da moralidade. O autor dos anais de *Saint Gall* não mostra nenhuma preocupação com um sistema de moralidade ou lei e talvez seja por isso que o responsável por tais registros resumiu os eventos do ano de 1056 em apenas dois fatos: Henrique morreu e seu filho, também Henrique, o sucedeu no poder.

Reconhece White que tal seqüência contém o embrião de uma narrativa, apesar de a conexão entre o primeiro e o segundo evento ter sido modalizada por uma conjunção algo ambígua ou pelo menos não marcada. Assim, a causa (a morte do primeiro rei) traria uma conseqüência natural e lógica (a sucessão por seu filho), o que, segundo White, caracterizaria uma invocação tácita do sistema legal do poder da sucessão genealógica, que o analista teria pressuposto como sendo um princípio correto de governo.

Deste modo, para White, haveria narrativa, não por causa da seqüência (causa e efeito), mas por causa da remissão tácita ao sistema legal da sucessão. É claro que se pode entender de outra forma: não seria o sistema legal que, criando sentido, instalaria a narratividade, mas a narratividade é que teria gerado o sentido invocado de sucessão genealógica legal.

Divergimos, em parte, da análise apresentada por White, uma vez que tal raciocínio levaria à conclusão de que não é apenas pela moralidade ou moralização que se configura uma narrativa, mas pela instauração de sentido, pela atribuição de sentido aos fatos através de sua ordenação, uma vez que a narrativa está ligada à tentativa humana de conferir sentido, pela linguagem, ao mundo caótico.

White indaga o que estaria ausente do registro do analista que, se estivesse presente, teria permitido transformar sua cronologia em uma narrativa histórica. Tomando os conceitos de Jakobson, White entende que o analista não padeceria de distúrbio da similaridade, ou seja, da impossibilidade de trabalhar semelhanças e diferenças dentro do paradigma, e, por isso, teria consciência metafórica e paradigmática.

Em atenção a esse conceito, White considera os registros da coluna da esquerda (seqüência de anos) como metáfora da plenitude do tempo (*Anno Domine*), enquanto os eventos listados à direita das datas configurariam metonímias da condição geral de escassez ou abundância que o analista está registrando, princípio geral ordenador.

Então, se por um lado o autor dos anais não manifesta distúrbio da similaridade, por outro lado manifestaria distúrbio da contigüidade, porque é no nível metonímico que se encontram as lacunas e a incompletude.

Trata-se de uma falta de capacidade de investir os eventos (coluna da direita) com o mesmo tipo de propositura que está implicitamente presente em sua representação temporal, as datas. Os distúrbios da contigüidade se manifestam de forma agramatical, isto é, por uma dissolução dos vínculos de coordenação e subordinação gramaticais. Tal falha do uso da linguagem manifesta-se como uma incapacidade de substituir uma significação por outra em cadeias de metonímias semânticas, ou seja, transformar a lista de eventos em um discurso ou em uma narrativa.

Se é possível aceitar a visão divergente acima manifestada, também é possível aqui uma visão divergente em parte. Não seria a incapacidade para usar os modalizadores do discurso (ele os usa dentro das frases que compõem a coluna da direita) que teria impedido o apontador dos anais de tecer uma narrativa, mas o contrário: por não ter tecido uma narrativa, tais modalizadores não se manifestaram.

Seguindo seu raciocínio (a partir de sua premissa exposta anteriormente), White identifica uma incapacidade de imaginar um universo de eventos como pertencentes à mesma ordem de significados, o que seria a compreensão de um sistema paradigmático, em que se assinalariam similitudes e, a partir destas, as diferenças.

A imaginação de uma ordem coletiva de eventos dotados do mesmo significado demanda a presença de algum princípio metafísico que permita traduzir a diferença em similaridade, ou seja, estabelecer o paradigma, pois é preciso haver um sujeito comum a todos os referentes das várias frases que registram eventos como tendo ocorrido.

Nos anais, tal sujeito é o Senhor (presente na expressão *Anno Domine*), enquanto os anos são tratados como manifestação do Seu poder de causar os eventos que neles ocorrem. Tal sujeito não existe no tempo e, portanto, não pode funcionar como sujeito da narrativa, pois, para haver uma narrativa, diz White, deveria haver algum equivalente do Senhor, algum ser sagrado investido da autoridade e poder do Senhor, existindo no tempo.

Tal ser, capaz de servir como princípio organizador da significação de um discurso ao mesmo tempo realista e narrativo, está presente na chamada crônica. Embora a crônica tenha sido apresentada com uma narrativa imperfeita por apenas terminar sem concluir, White trabalha com a hipótese de a crônica não ser uma forma de representação da realidade mais alta ou mais sofisticada que os anais, mas apenas um

tipo diferente de representação, marcado por um desejo de uma representação de ordem e completude em um registro da realidade que permanece teoricamente gratuito. Para exemplificar suas afirmativas, White toma como exemplo de crônica a *História da França*, de Richerus de Rheims, escrita por volta do ano 1000.

O texto tem todas as características de uma narrativa: um tema central (os conflitos da França), um centro geográfico (a Gália), um centro social próprio (o arcebispado de Rheims) envolvido na disputa sobre qual dos dois pretendentes ao cargo de arcebispo é legítimo, e um início adequado no tempo.

A obra, porém, fracassa como genuíno registro histórico, porque, embora se apresente dentro de uma ordem da cronologia, o registro antes termina do que conclui: ele se interrompe com a partida de um dos pretendentes e deixa ao leitor a tarefa de refletir sobre os vínculos entre o começo do registro e o fim, deixando insatisfeitas todas as expectativas narratológicas normais do leitor.

O autor da crônica (Richerus) é um narrador autoconsciente, uma vez que explicitamente declara o propósito de seu registro, procura escrevê-lo de maneira superior à de outros registros, localiza-se numa tradição de escrita histórica e toma suas próprias observações pessoais para discernir sobre os fatos que está contando.

Tais características faltam ao analista dos *Anais de Saint Gall*. Paradoxalmente, porém, é essa autoconsciência do narrador que diminui a objetividade enquanto registro histórico. Esta é a visão de seu editor moderno, que considera que o cronista fracassou em escrever uma genuína história e que esse fracasso se deveu ao fato de não se interessar tanto pelo assunto quanto pela forma.

White concorda com a primeira afirmativa, a de que o cronista fracassou em escrever um discurso histórico, mas discorda que o motivo tenha sido a sobrevalorização da forma. Ao contrário, para ele, Richerus estava interessado apenas no conteúdo (*matière*), porque o seu próprio futuro estava comprometido por esse conflito. Logo, conclui ele, o impulso de Richerus foi tanto o de escrever sobre o conflito, como o de agir sobre ele.

Nessa crônica de Richerus aparece, de forma patente, a figura da autoridade. Então, a aspiração quanto à verdade e o próprio direito de narrar dependem de uma relação com a autoridade *per se*. São autoridades na crônica: o patrono de Richerus, Gebert (o arcebispo), os clássicos citados (César, Orsius, Jerônimo), o seu predecessor, no qual se baseia (Flodard), ele próprio, Richerus, e a autoridade divina (o Pai Celeste).

O problema da autoridade permeia o texto de Richerus, enquanto para o autor dos anais não há necessidade de invocar a autoridade, porque não há o que contestar; e, uma vez que o registro é a manifestação de uma realidade, como não há contestação, não há necessidade de narrar. Então, não havendo controvérsia, não há estória, basta o registro na ordem cronológica; porém, já nos fatos narrados na crônica, há controvérsia e, por isso, há algo a narrar.

Assim sendo, o que faltaria à crônica para uma genuína resolução discursiva, uma resolução narrativizante, seria o princípio moral à luz do qual o cronista poderia ter julgado a resolução como justa ou injusta.

Para White, a resolução foi julgada pela realidade e não pelo cronista, o fim do discurso não esclarece os eventos originalmente registrados, de maneira a redistribuir a força de um significado que era imanente a todos os eventos desde o princípio. E, finalmente, não há justiça, apenas força, ou uma autoridade que se apresenta como diferentes tipos de força.

Antes de examinar um exemplo de narrativa histórica moderna, White se detém na discussão das distinções entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional, destacando que, para o senso comum, embora o enredo da narrativa imponha um significado aos elementos, no final, na narrativa histórica, revela-se uma estrutura que era imanente aos eventos todo o tempo, isto é, desde antes da narrativa.

Essa imanência seria o “real” que articula o narrativo e este sobressairia, ainda que a organização narrativa fosse outra, desde que a narrativa fosse verdadeira, isto é, fiel ao real.

A partir desse conceito, White formula três exigências para que os eventos possam ser considerados reais, afora o fato de terem acontecido, ou independentemente do fato de os eventos terem acontecido: 1º. - Os eventos foram lembrados; 2º. - Eles são capazes de encontrar um lugar numa seqüência cronológica ordenada; 3º. - O fato de poderem ser registrados de outra maneira, em outra ordem narrativa. Devemos salientar que o último fator permite, simultaneamente, que tais eventos sejam considerados sinais da realidade e questionáveis quanto a uma autenticidade.

Em síntese, para se qualificar como histórico, um evento deve ser suscetível a pelo menos duas narrações de sua ocorrência. Não é o autor que detém a autoridade para afirmar que o registro é verdadeiro, mas, uma vez que o registro histórico apenas confere forma à realidade e lhe impõe uma coerência formal que é própria das estórias, então, é a própria realidade a autoridade da narrativa histórica.

Com tais elementos, White contrapõe a história à ficção, isto é, enquanto a história é o discurso do real, a ficção é o discurso do imaginário ou o discurso do desejo. Desse modo, é possível identificar o objetivo final do discurso histórico: ele faz o real desejável, transforma o real em objeto de desejo e o faz através da imposição da coerência formal que as histórias possuem, coerência, diga-se de passagem, que foi buscada precisamente na esfera das narrativas de ficção.

Dessa forma, depois de estabelecer distinção entre o discurso histórico e o discurso ficcional, White retoma a íntima vinculação entre os dois tipos de discurso, na medida que é no discurso ficcional que o discurso histórico vai buscar os elementos que lhe garantem verossimilhança: a ordenação, a coerência formal, o elemento desejo, que muito se aproxima do imaginário.

White destaca ainda que a narrativa histórica se comporta de forma diferente dos anais, na medida que contempla um “falar por si própria”, ao modo da ficção. Por esse motivo, a narrativa histórica fala a nós, fazendo um apelo, novamente à semelhança do discurso ficcional, que provém das formas observadas, formas que garantem a coerência formal, a que os leitores aspiram.

Em contrapartida, a narrativa histórica se distingue da crônica, pois, enquanto a crônica apenas termina sem concluir, termina no presente do cronista, a narrativa histórica (história genuína) apresenta um mundo com um aspecto conclusivo, um mundo “acabado”, terminado, findo, mas não dissolvido nem desintegrado.

É como se a realidade vestisse uma máscara que vai dotá-la de significação, o que permitirá ao leitor perceber esse grau de completude, e, exatamente por terem uma conclusão, as narrativas históricas (histórias genuínas), apresentam um enredo, que lhes confere um “aroma do ideal”, uma vez que o enredo de uma narrativa histórica é sempre um embaraço, talvez por apresentar um caráter de imaginário, de inventado, de irreal, com a realidade muito organizada.

Portanto, tal enredo deve ser apresentado ao leitor como “encontrado” nos eventos e não criado pelo narrador ou, na expressão de White, colocado lá pelas técnicas narrativas.

É esse embaraço diante do enredo que levou os historiadores modernos a dedicarem invariável desdém à Filosofia da História. Assim, a Filosofia da História seria uma explicitação do processo de criação do enredo, de sua introdução, de fora, na narrativa histórica.

A história – argumentam – não teria sentido, qualquer sentido seria criação artificial através de um enredo emprestado à narrativa ficcional. White sugere que a Filosofia da História seria uma quarta forma de representação histórica – as outras três representações apontadas por ele são os anais, as crônicas e as narrativas históricas (histórias genuínas).

Essa forma de representação é condenada pelos historiadores modernos porque consistiria apenas num enredo, isto é, um significado e os elementos históricos (os eventos) seriam epifenômenos da estrutura do enredo. Em outras palavras, os eventos teriam sido juntados apenas para dar corpo ao enredo, que teria uma existência prévia no filósofo, anterior a seu discurso.

Na Filosofia da História, a realidade usa uma máscara de tal regularidade, ordem e coerência (conferidas pelo enredo), que não deixa espaço para a mediação humana, apresentando um aspecto de tal totalidade e completude, que antes intimida do que convida à identificação imaginativa.

No enredo da Filosofia da História, os vários enredos das várias estórias (os eventos) são revelados pelo que realmente são e/ou representam, a saber, são imagens daquela autoridade que nos conclama à participação em um universo moral que, a não ser por sua forma de estória, não teria qualquer apelo.

Desta forma, está de volta, ao lado da autoridade, a moral, pois a demanda por conclusão na história é uma demanda por significação moral, é uma demanda no sentido de que as seqüências de eventos reais sejam avaliadas por sua significação como elementos de um drama moral, ou seja, o caráter bem arrumado, o ponto de partida filosófico etc.

Então, White sugere que toda narrativa é escrita com base em uma percepção moral e com base na autoridade moral do narrador, pois, para ele, toda narrativa histórica do Séc. XIX, a época de ouro da narrativa histórica, deu força a um julgamento moral sobre os eventos que registrou.

Para reforçar suas proposições, White apresenta exemplo de consciência moral extraído da historiografia medieval (do final da Idade Média), a obra *Crônica*, de Dino Compagni, que, apesar de ser narrativa medieval, é geralmente reconhecida como narrativa histórica genuína, porque ele preenche as “lacunas”, que poderiam ter sido deixadas por um autor de anais, e porque organiza a história de acordo com uma estrutura ternária de enredo bem marcada, evocando, explicitamente, a idéia de um

sistema social para servir como ponto fixo de referência e, também, porque o fluxo de eventos pode ser revestido de um significado moral.

Por isso, a *Crônica* de Dino Campagni apresenta a extensão em que a crônica se aproxima da alegoria moral ou anagógica, para realizar tanto a narrativa quanto a história.

Considera White que na transição da crônica para a história genuína desaparecem alguns traços tradicionais da crônica: por exemplo, desaparece a figura de um patrono, sob cuja autoridade a crônica se coloca e também o cronista não se dirige a um leitor específico, mas a um grupo que partilha suas convicções, público este que é a sua audiência prospectiva.

A *Crônica*, de Dino Campagni, é de um período anterior à eclosão da narrativa genuína, marcada pela objetividade, e isto pode explicar o tom de lamúria do final da obra. Nela, Dino Campagni fala a dois grupos de cidadãos: os bons cidadãos, capazes de reconhecer “os benefícios de Deus”, e os maus cidadãos, os depravados, responsáveis pela ruína da cidade de Florença. Para os primeiros, a narrativa oferece a esperança de se livrarem dos conflitos, que são a razão da ruína da cidade; para os últimos, a narrativa se apresenta como uma advertência, uma ameaça de punição, e é isso que pode ser denominado “peso da significação”, segundo Kermode¹⁸.

Para White, a narrativa carregada de plenitude não seria possível sem a invocação implícita de um padrão moral, que o orienta na escolha dos eventos reais que merecem ser registrados, ao passo que a aparência de reais dos eventos registrados decorre do fato de pertencerem tais eventos a uma ordem de existência moral.

Logo, para ele, é a inserção nessa ordem que gera a significação da narrativa e, uma vez que os eventos registrados conduzem ou fracassam em conduzir ao sistema de ordem social, é em relação a essa ordem moral que os eventos são selecionados para serem objeto de registro.

A *Crônica* de Dino Campagni apresenta um tom apocalíptico que só pode ser justificado pelo contraste entre o governo e norma divina, de um lado, e a anarquia da situação social corrente em Florença, de outro. Somente uma autoridade moral poderia

¹⁸ APUD: WHITE, Hayden. O Valor da Narratividade na Representação da Realidade. In: Cadernos da UFF, Niterói, 3, 1991. [Tradução e Apresentação de José Luís Jobim].

justificar a transformação na narrativa que a permite chegar a um final, isto é, conferir-lhe um conclusão.

Este final moralista impede que a *Crônica* tenha o padrão de um registro histórico moderno “objetivo”, e, apesar de tal fato impedir um caráter de modernidade, é o moralismo que permite que a obra termine, que se conclua.

White indaga também se poderia o fim ser atingido por outro recurso que não fosse o tom moralizante na escolha dos eventos. Aparentemente, ele entende que não possa haver outro padrão capaz de conferir uma conclusão à narrativa, que não seja uma ordem moral, ao afirmar:

“Confesso que não posso pensar em qualquer outra maneira de ‘concluir’ um registro de eventos reais, porque não podemos dizer, seguramente, que qualquer seqüência de eventos reais realmente chega a um fim, que a própria realidade desaparece, que eventos da ordem do real cessaram de acontecer”.
(p.29)

White defende ainda a idéia de que tais eventos cessam de acontecer aparentemente quando a narração é deslocada, por meio de recursos narrativos, de um espaço (físico ou social) para outro.

Entende ele que, onde não há sensibilidade moral, como a apresentada nos anais, ou onde ela está apenas potencialmente presente, como nas crônicas, parecem faltar também a significação e os meios de rastrear tais deslocamentos de significações, ou seja, a narratividade, portanto, o valor atribuído à narratividade.

A historiografia teria sido tornada uma disciplina “objetiva” quando a narratividade do discurso foi celebrada como um dos signos de sua maturação, como disciplina completamente objetiva.

E foram os próprios historiadores que elevaram a narratividade de uma maneira de falar para um paradigma da forma, com que a própria realidade se apresenta a uma consciência “realista”, transformando, assim, a narratividade em um valor, cuja presença, em um discurso que lida com eventos “reais”, assinala imediatamente sua objetividade, sua seriedade e seu realismo.

O valor atribuído à narratividade, para White, nasce de um desejo de que os eventos reais apresentem a coerência, integridade, plenitude e conclusão de uma imagem da vida que é e só pode ser imaginária. A noção de que seqüências de eventos

reais possuem os atributos formais das estórias que se contam sobre eventos imaginários só poderia ter sua origem em desejos, fantasias e devaneios.

White conclui seu texto com uma série de indagações, tais como, se o mundo se mostra à percepção na forma de estórias bem feitas, com assuntos centrais, inícios, meios e fins genuínos, e uma coerência que nos permite ver o “fim” em cada começo (como história genuína).

Ou será que o mundo se apresenta mais nas formas sugeridas pelos anais (mera seqüência, aparentemente, sem começo e sem fim) e pela crônica (seqüência de começos que terminam e nunca concluem), ou será possível o mundo social chegar a nós já narrativizado, já se “expondo”?

White indaga, por fim, se será a ficção da existência de tal mundo capaz de se expor e de se mostrar como uma forma de estória, sem a qual a noção de uma realidade especificamente social seria impensável.

Talvez, por enquanto, não haja respostas conclusivas e objetivas para alguns questionamentos apresentados por White, como, por exemplo, se o sentido de mundo, construído pela narrativa, é uma exigência moral e este somente se realiza quando no universo de uma ordem e de uma legalidade.

No entanto, o que o texto de White mostra com clareza, não deixando nenhuma margem de dúvida, é que é pela narração do mundo que se confere sentido ao mundo.

2.2 – Ficção e História – conferindo sentido ao mundo

A tese central do ensaio *O Texto Histórico como Artefato Literário*, de Hayden White, é a de que a narrativa histórica procura dar sentido a conjuntos de acontecimentos passados, utilizando como instrumentos os mesmos recursos retóricos da narrativa literária.

White inicia seu texto comentando a grande dificuldade para o historiador de uma disciplina científica no exame da história dessa disciplina: se ele é da área que está examinando, encontra-se comprometido com uma corrente em detrimento das demais, e, se não é da área, não deve ter a prática necessária para efetuar uma adequada distinção entre os fatos significativos e os fatos não significativos da área.

A chamada *metahistória*, exposta por White, tenta escapar a esse impasse, procurando exatamente formular sobre a história da história perguntas que normalmente não são articuladas no exercício da atividade de historiador.

O metahistoriador expõe questões como: qual a estrutura de uma consciência histórica? Qual o *status* epistemológico das explicações históricas? Quais as formas e quais as bases possíveis de representação histórica? Que autoridade têm os relatos históricos, que os torne aptos a contribuir para um conhecimento adequado da realidade em geral e das ciências humanas em particular?

White vai procurar nos teóricos da literatura uma contribuição para o exame dessas questões fundamentais para a historiografia, por entender que filósofos e historiadores não têm dado importância a um problema ligado à narrativa histórica, ao qual os teóricos da literatura têm dedicado atenção especial, isto é, o exame da narrativa histórica como um “artefato verbal”, que modela a representação de fatos há muito ocorridos.

É bem verdade que os historiadores têm demonstrado consciência da natureza provisória de suas narrativas, apesar dessa pouca importância conferida ao caráter verbal da narrativa histórica. Porém, enquanto os teóricos da literatura já têm dedicado seu tempo ao exame do aspecto literário do texto histórico, raramente se admitiu, por parte dos historiadores, abertamente, o caráter ficcional que marca a narrativa histórica.

Apesar dessa relutância geral, White não hesita em afirmar que as narrativas históricas são ficções, com conteúdos inventados e com conteúdos descobertos, e que

suas formas apresentam mais proximidade em relação às formas literárias do que em relação a outros discursos científicos. É como se houvesse uma fusão da consciência mítica (que funciona como um substrato da consciência narrativa) com a consciência histórica, o que, reconhece White, não será aceito sem resistência pelos historiadores.

White referencia o pensamento de Northrop Frye, para quem, se por um lado o sentido histórico é o oposto do mítico, por outro lado, quando a narrativa histórica alcança certo nível de abrangência, torna-se mítica na forma e se aproxima do poético na estrutura.

White aponta que, para Northrop Frye, existem mesmo certos mitos históricos: os mitos românticos, os mitos cômicos, os mitos trágicos e os mitos irônicos e que, por outro lado, Northrop Frye assinala uma diferença fundamental de atitude entre o trabalho do poeta e o trabalho do historiador, mostrando que aquele trabalha a partir de uma “forma unificadora”, já o historiador não parte da “forma unificadora”, mas tem essa forma em mira, como resultado desejado do trabalho de coleta dos fatos, no que seu trabalho se assemelha ao de qualquer outro profissional que se valha da prosa discursiva.

Trata-se, para White, do ideal que inspirou a escrita histórica desde suas origens, o ideal de deixar que o texto assumira a forma que lhe é intrínseca. Tal ideal pressupunha uma oposição entre mito e história, oposição que White considera pelo menos problemática.

Esta oposição é interessante para a perspectiva de Northrop Frye, uma vez que este procura identificar um *locus* da ficção no espaço entre o mítico e o histórico. Também, para Frye, as estruturas da ficção partem de estruturas míticas arquetípicas, que passaram a estar presentes nos artefatos verbais, conferindo-lhes um sentido latente, de modo que os sentidos fundamentais de todas as narrativas ficcionais estariam nas estruturas de enredos anteriores à fixação dos gêneros narrativos.

O leitor, porém, trabalha com um outro referencial, o tema, de modo que Frye entende que toda obra literária tem ao mesmo tempo um aspecto ficcional e um aspecto temático. Assim, quando o aspecto temático é acentuado em relação ao aspecto ficcional, escapa-se do domínio literário e cai-se na escrita discursiva.

Para Frye, a narrativa histórica tem esse aspecto de escrita discursiva e, quando nele se insere de modo ostensivo o traço ficcional, ganha um caráter híbrido, pelo qual deixa de ser história, como se fosse um filho bastardo da história com a poesia.

Para White, porém, as histórias (narrativas históricas) criam estórias a partir de simples crônicas, através de uma operação que ele denominou “urdidura de enredo”, que é a codificação dos fatos contidos numa crônica, em forma de componentes típicos da estrutura de enredo.

Neste ponto, White se espelha na visão de R. G. Collingwood, para quem o historiador é um contador de estórias, ou seja, tem a capacidade especial de conferir sentido a elementos extraídos de uma massa informe de fatos, que, em si, não portam sentido algum.

Estamos aqui tangenciando a concepção de que a narrativa é um recurso trans-histórico e transcultural de engendramento de sentido para o discurso, uma vez que Collingwood entendia que os historiadores trabalham com uma dupla consciência, a consciência do possível e a do impossível em termos sociais.

Desse modo, os historiadores vão selecionando os fatos “históricos” a partir das formas tidas como possíveis, que os diferentes tipos de situação podem assumir, ou seja, os historiadores trabalham com os dados, que podem conferir sentido ao narrado.

Ainda para Collingwood, os historiadores oferecem explicações que o coletivo toma como possíveis, e são eficientes como narradores, na medida que conseguem descobrir a estória ou o conjunto de estórias que estão contidos implicitamente em sua narrativa.

Para White, porém, os conjuntos de fatos históricos não constituem, por si sós, uma estória, são o que em outro espaço ele denomina de *elementos históricos*. Entende ele que o historiador converte os acontecimentos em estória pela utilização dos processos narrativos próprios da narrativa literária, como a supressão de alguns acontecimentos, o realce de alguns outros, a repetição de motivo, a variação de tom e de ponto de vista e as estratégias descritivas.

Assim, segundo White, o historiador elabora, enfim, uma *urdidura de enredo*, da mesma forma que o narrador literário (ficcionalista, romancista) elabora uma urdidura de enredo para seu romance ou peça. Por isso, para White, nenhum acontecimento histórico é em si mesmo trágico, pois, segundo sua teoria, o acontecimento é sentido

como trágico dentro de um contexto organizado por um conjunto estruturado de eventos, em que o trágico ocupa um plano privilegiado.

Dessa forma, o mesmo conjunto de eventos pode servir como componente de estória trágica ou cômica, dependendo exclusivamente da estrutura de enredo que o autor (historiador) lhe confira, portanto, se o historiador trabalha com tipos de configurações (gêneros na série literária), ele trabalha com formas que o leitor pode identificar como históricas. É como se houvesse um determinador do gênero.

O professor José Luís Jobim enfrenta a questão em trabalho que tem título muito parecido com o de Hayden White, apenas substituindo a afirmação por uma indagação (*O texto histórico: um artefato literário?*). Para ele, a questão é que elementos históricos não têm existência autônoma, mas aparecem enraizados em determinados enredos.

Por isso, voltando à narrativa histórica, entende ele que o historiador não trabalha exatamente com elementos históricos, mas com enredos históricos, de modo que além de haver formas possíveis de enredo, haveria também formas impossíveis.

Apesar de tudo, não parece sustentável a hipótese de uma história, como, por exemplo, a de Kennedy, ser irreduzível à forma cômica. Os próprios autores lembram a relatividade dos palcos culturais. A tragédia das torres gêmeas dos Estados Unidos, no famoso 11 de setembro, deve ter tido leitura bem diversa para os aliados e simpatizantes da causa dos terroristas islâmicos.

O próprio White reconhece que os acontecimentos históricos podem ser narrativamente organizados de formas diferentes, que serão responsáveis por sentidos diferentes, e exemplifica com as diferentes interpretações da Revolução Francesa, feitas por Michelet e por Tocqueville: um drama romântico para o primeiro, uma tragédia irônica para o segundo.

Para White, estes verdadeiros clássicos da narrativa histórica não contaram histórias diferentes porque descobriram tipos diferentes de fatos, mas, ao contrário, procuraram tipos diferentes de fatos porque já traziam consigo histórias diferentes para contar. Essas duas narrativas, que uma a outra se excluem, foram recebidas ambas como plausíveis porque cada um dos historiadores tinha um público específico, com o qual partilhava certas concepções prévias sobre o modo como a Revolução Francesa deveria ser contado.

Esse caráter específico do público a quem se dirige o historiador é discutido, ao observar White, amparando-se em Collingwood, que nem é possível explicar o que é uma tragédia a quem não tivesse familiaridade com situações que consideramos trágicas, uma vez que, para White, se não tivermos alguma idéia dos atributos genéricos de uma situação trágica, ou cômica, ou romântica ou irônica, não seremos capazes de reconhecê-las dessa forma.

Desse modo, quando o historiador quer apresentar uma situação como trágica, tudo o que precisa fazer é alterar o seu ponto de vista ou modificar o propósito de suas percepções. White afirma peremptoriamente que só conhecemos situações como trágicas ou cômicas porque tais conceitos fazem parte de nossa cultura.

Isto pode parecer bastante óbvio, mas vale reforçar que só reconhecemos algo quando inserimos esse algo nas estruturas de conhecimentos que já possuímos. No entanto, a grande questão seria então identificar como se puderam formar tais conceitos no leitor e na cultura?

Correndo o risco da tautologia, pode-se dizer que foram exatamente as estruturas da narrativa trágica e da narrativa cômica que deram a conhecer o trágico e o cômico. Para White (que não se perde nessa ordem de indagação, já que esta pode não conduzir a nada), é o historiador que confere um tom trágico ou outro qualquer à sua narração, pela habilidade maior ou menor com que manipula a estrutura de enredo que quer utilizar, integrando nela o conjunto de acontecimentos a que quer conferir um determinado significado.

Este procedimento é exatamente o do ficcionista, e, portanto, a elaboração do texto histórico é inteiramente uma operação literária. White avança dizendo que a narração histórica é criadora de ficção.

Para ele, tal constatação não diminui o *status* do historiador. Não teria ele outra saída, pois a codificação dos eventos em função da estrutura de enredo que deve portar a narrativa histórica é uma das maneiras de que a cultura dispõe para tornar inteligível o passado, seja o passado pessoal, seja o passado público.

Como se pode ver, toda essa discussão tangencia a questão da formação do sentido. White reconhece esse fato e exemplifica formas de se conferir sentido a conjuntos de acontecimentos. A primeira seria reunir os acontecimentos por uma lógica de causa e consequência. É como se os eventos estivessem à mercê de forças mecânicas

e não se pode negar que há toda uma corrente historiográfica que sobrevaloriza as forças e suas correlações em detrimento do papel dos indivíduos. É o modelo do discurso científico e uma certa nostalgia do cientificismo que orientou historiadores durante muito tempo.

Outra forma é codificar o conjunto de acontecimentos em função de categorias culturalmente fornecidas, como conceitos metafísicos, crenças religiosas, formas de estória. O resultado dessa codificação é sempre familiarizar o leitor, isto é, tornar familiar o não familiar.

A partir desta reflexão, White procura examinar as relações entre o historiador e o público, que devem possuir um domínio comum das formas gerais significativas, que ambos partilham.

Por seu lado, o historiador, ao colecionar os fatos, vai percebendo a forma que os acontecimentos podem configurar, vai tramando, em seu relato, a urdidura de enredo que dá forma ao que está sendo relatado.

Por outro lado, o leitor, na medida em que acompanha o relato, vai compreendendo não apenas a estória, mas o fato de que a estória pertence a um tipo específico e não a outro. Então, depois de identificar o tipo de história, ele percebe uma explicação dos eventos. Se tal aconteceu, o leitor entendeu a estória, captou o principal dela e o que era estranho e misterioso tornou-se conhecido. Assim, o não familiar tornou-se familiar.

Nesse ponto, White traça uma analogia com a psicoterapia, observando que o paciente submetido à psicoterapia tem plena consciência dos acontecimentos – reais ou imaginários – que formam o seu círculo de dor. Ele conferiu a tais acontecimentos um sentido (conferiu-lhes uma trama), um sentido tão intenso que esses acontecimentos moldam inteiramente as percepções do paciente e suas respostas ao mundo, quando, na verdade, já deveriam há muito ter se transformado em matéria do passado.

Logo, o trabalho do terapeuta não é dar consciência ao paciente desses eventos, mas levá-lo a *retramar* (dar outra trama) a história da sua vida, de modo que possa mudar o sentido que sempre deu àqueles acontecimentos.

Da mesma forma operariam os historiadores, eles procurariam refamiliarizar o público com acontecimentos que foram esquecidos por acidente, desatenção ou recalque. De modo particular, os historiadores se preocuparam sempre com os eventos

considerados traumáticos por natureza e cujo sentido, de certa forma, ainda comanda comportamentos atuais da vida social e política.

Os historiadores refamiliarizam o público com esses acontecimentos fulcrais, assinalando a relação deles com o presente e conformando o sentido que os integrantes do público conferem a sua própria vida e isto, de certa forma, configura o efeito explicativo da narrativa histórica.

Por outro lado, além do efeito explicativo, a narrativa histórica teria um efeito mimético, ela se identificaria a um modelo verbal de um conjunto de acontecimentos que não estão no interior do historiador. Trata-se de um mimetismo especial, em que não é possível olhar os acontecimentos históricos para verificar se o historiador foi mais ou menos fiel a tais acontecimentos.

Por isso, White conclui que as narrativas históricas não são apenas modelos de acontecimentos e processos passados, mas são, sobretudo, metáforas, que sugerem uma semelhança entre os acontecimentos e processos, de um lado, e os tipos de estória que são culturalmente significativas, de outro.

Assim, a narrativa histórica não seria uma reprodução verbal dos acontecimentos, mas um complexo de símbolos que fornece direções para se encontrar um ícone dos acontecimentos na tradição literária. É como se o público, em outra dimensão, procurasse refamiliarizar a narrativa, aproximando-a do modelo dominado.

White procura, então identificar o que é fictício nas representações realistas (como a História) e o que é realista nas representações fictícias. Na realidade, não chega a explicitar tal identificação, mas infere que a narrativa histórica aponta simultaneamente para duas direções: os acontecimentos e o tipo de estória ou *mythos* (como modelo de narrativa) que o historiador escolheu como ícone da estrutura dos acontecimentos.

A partir daí infere também aproximações e distanciamentos em relação ao discurso científico (das ciências naturais) e em relação ao discurso literário. Assim, em relação ao discurso científico, pode-se entender que a narrativa literária não alcança o rigor conceitual do discurso científico, nem é capaz de criar leis universais que as ciências não apenas criam, mas que são tomadas como a marca do próprio *status* científico.

Por outro lado, a narrativa histórica está mais interessada no real do que o discurso literário; este se apresenta mais interessado no possível, segundo White.

Contudo, aponta White: as semelhanças entre o discurso científico e o texto literário são muito maiores do que à primeira vista se mostram, uma vez que o próprio formato concreto do texto histórico é fruto da capacidade fictícia do historiador (sua capacidade de valer-se de recursos da narrativa literária). Assim agindo, o historiador renuncia a uma propalada transparência do discurso histórico, realçando o papel da linguagem, de modo que o texto histórico acaba se tornando tão “opaco” quanto o texto literário.

Outra aproximação que White faz entre a narrativa histórica (a historiografia) e a narrativa literária (a literatura) é que em ambas surge a figura dos clássicos. Entende ele que a história se desenvolve através de clássicos, da mesma forma que a literatura. Tais clássicos da historiografia não podem ser invalidados nem negados e esta impossibilidade de invalidação caracteriza a natureza literária dos clássicos históricos. No caso, o algo mais na obra-prima de história que não se pode negar é a sua forma, o seu caráter de ficção.

Com base em Lévi-Strauss, que discute a coerência da série histórica, argumentando que tal coerência é fruto de uma espécie de fraude, uma abstração, um meio de escapar à regressão ao infinito, White passa a discutir uma possível natureza mítica da narrativa histórica e, em particular, o aspecto da coerência.

Para Lévi-Strauss, só é possível organizar uma narrativa compreensível do passado, se for tomada a decisão de abandonar um ou mais dos fatos que se ofereceriam para inclusão nos relatos.

Assim, quem conta uma história do passado, ao mesmo tempo em que combina os fatos para conferir-lhes coerência pelo menos sintática, seleciona entre os muitos fatos somente aqueles que colaboram para garantir a coerência. Todos os demais, em número muito maior que os selecionados, são deixados de fora, não conseguem espaço no discurso narrativo histórico.

As explicações das estruturas e processos históricos são mais determinadas pelo que se deixa fora do que pelo que se inclui. White concorda, afirmando que é na capacidade de excluir certos fatos para poder conferir a outros o caráter de história que

o historiador exibe seu talento e a coerência de uma série de fatos históricos só é alcançada mediante a adaptação dos fatos às exigências da forma da história.

Ainda para Lévi-Strauss, a história jamais escapa inteiramente à natureza do mito; por isso, White conclui que a narrativa histórica é uma metáfora de longo alcance e não reproduz os eventos, mas aponta a direção em que se deve pensar acerca de tais eventos. A história não imagina as coisas que indica, mas traz à mente imagens das coisas que indica, exatamente como uma metáfora.

Portanto, as narrativas históricas não devem ser lidas como signos inequívocos dos eventos, mas como estruturas simbólicas, como metáforas, e, para White, a metáfora não imagina a coisa que ela caracteriza, mas fornece diretrizes que facultam encontrar o conjunto de imagens que se podem associar àquela coisa. Ainda, para White, a metáfora não fornece uma descrição (um ícone), mas diz que imagens é possível encontrar na experiência cultural.

As narrativas históricas, portanto, cumprem o mesmo papel da metáfora e, em vez de descrever (traçar um ícone) dos eventos, estas procuram dar sentido aos acontecimentos passados. Então, ainda que os historiadores não queiram admitir, o efeito de suas narrativas é traduzir o fato em ficção.

Esse caráter de ficção torna-se ainda mais claro quando se imagina a rigorosa obediência à ordem cronológica em diferentes obras, pois, mesmo obedecendo rigorosamente à cronologia, as diferentes narrativas apresentam diferentes visões do passado, na medida em que não apenas se selecionaram os eventos representativos, como, sobretudo, conferem a cada evento da série cronológica um peso diferente. É como se cada historiador conferisse um diferente *status* de privilégio a cada evento.

Com base em interessante esquema, White propõe uma classificação das narrativas históricas em *deterministas* e *escatológicas* ou *apocalípticas*. Portanto, se é conferido maior relevo ao evento que é termo inicial da série e os demais serão conseqüências lógicas, tal organização configura uma visão determinista da história; em sentido contrário, se é conferido maior relevo ao termo final da série, de tal modo que este adquire uma força explicativa, tem-se uma visão escatológica ou apocalíptica. Observe-se, contudo, que essas duas configurações são apenas as situações extremas, podendo haver um sem número de possibilidades intermediárias.

Conclui White a este respeito que as histórias não falam apenas sobre os eventos, mas também sobre os conjuntos de relações possíveis que esses eventos figuram e ele observa, com pertinência, que tais conjuntos de relações não são iminentes aos eventos, existem apenas na mente do historiador. Desse modo, ao organizá-los e explicitar suas relações, o historiador lhes confere sentido.

White discute a seguir o fato de a historiografia não ter desenvolvido uma linguagem técnica como as demais ciências, uma vez que o historiador geralmente se vale da língua habitual, e ele vê como natural esse fato, pois o objetivo do historiador é familiarizar o público com o não familiar, por isso deve lançar mão de uma linguagem figurativa e não técnica. Então, não dispondo de uma linguagem técnica, resta ao historiador valer-se do figurativo para tornar compreensível o passado.

Partindo dessa compreensão do caráter não técnico da linguagem do historiador, White avança pelas concepções de Vico, de que a sabedoria poética estaria contida nas relações que a linguagem apresentava nos quatro modos de representação figurativa: a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia.

Se é assim, a grande diferença entre as diversas visões da história (como as várias interpretações da Revolução Francesa, de Michelet, de Tocqueville e de Taine), seria, não exatamente a interpretação, mas a figuração criada pelo tipo de linguagem que utilizam.

White retoma um binômio clássico elaborado (ou explicitado) por Roman Jakobson, de que a metáfora opera no eixo da seleção (paradigmático) ao passo que a metonímia opera no eixo da combinação (sintagmático).

Jakobson apóia nesse binômio a oposição entre a poesia romântica (baseada no eixo paradigmático) e a prosa realista (baseada no eixo sintagmático), de modo que a poesia romântica teria uma característica metafórica, ao passo que a prosa realista teria uma característica metonímica. Não parece absurdo, sobretudo quando se compara a lírica de Castro Alves, por exemplo, à prosa de Aluísio Azevedo, principalmente de *O mulato* e *O cortiço*.

Entretanto, aparentemente, Jakobson leva mais longe o binômio, associando a lírica em geral ao eixo das seleções e a prosa ao eixo das combinações. É altamente questionável que o modelo de Jakobson possa explicar toda a extrema complexidade dos gêneros literários. White tem consciência disso, na medida em que observa que

ficam fora do esquema do grande lingüista uma poesia metonímica e uma prosa metafórica.

No entanto, ampliando o esquema original, White propõe uma taxinomia das narrativas históricas com base no tropo que as organiza a partir de grandes modelos, os clássicos da narrativa histórica: Burke (ironia), Michelet (sinédoque), Tocqueville (metonímia), dos quais resultaria uma visão da Revolução Francesa, respectivamente: satírica, romântica e trágica. Com isso, White aproxima ainda mais a narrativa histórica da narrativa literária.

White inflete decididamente nesse sentido, ao observar que há sempre um elemento de poesia em todo relato histórico do mundo, se bem que, simetricamente, haja um pouco de história em toda poesia. Por isso, não pode mais prosperar a distinção entre ficção e história que via na primeira a representação do imaginável e na segunda a representação do real.

Para White, esta visão deve ser substituída por outra em que o real só é compreensível comparando-se ou equiparando-se ao imaginável. Em síntese, nas narrativas históricas, o mundo da experiência existe de dois modos: um, que é codificado como real, e outro, que se revela como ilusório.

Nas palavras de White, esta distinção, porém, decorre do arbítrio do historiador, de sua ficção, pois é ele que organiza os acontecimentos com começo, meio e fim e os supõe, bem como a essa ordem, verdadeiros.

Para White, porém, tanto o termo inicial quanto o termo final são construções poéticas, dependentes da linguagem figurativa (metafórica, metonímica, irônica...) utilizada para dar a tais eventos um aspecto de coerência. Assim, a narrativa não seria, vistas as coisas por esta perspectiva, o simples registro dos fatos, mas uma redescrição progressiva de conjuntos de eventos.

Novamente White se depara com a questão que a cada momento aflora: a do sentido. Para ele, a evolução do mundo real no tempo – a história – adquire sentido da mesma forma que o mundo adquire sentido na língua do poeta ou do romancista; um e outro, tentando tornar familiar o que é estranho, lançam luz sobre o mundo e, de forma radical, White assevera que, não importa se esse mundo é concebido como real ou como imaginário, em ambas as hipóteses, a maneira de lhe conferir sentido é rigorosamente a mesma.

Para completar, White explicita seu entendimento de que se vivencia a ficcionalização da história como uma explicação, pela mesma razão em função da qual a civilização vivenciou a grande ficção como uma iluminação do mundo.

2.3 - O Historiador como Ficcionalista

O eixo central do Capítulo VI da obra *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*, do Prof. José Luís Jobim, capítulo intitulado *Narrativa e História*, é examinar as relações entre a ficção e a narrativa histórica.

Jobim baseia suas argumentações no fato de que o narrador histórico se vale de técnicas narrativas próprias da ficção para organizar seu texto e que, em razão dessas relações, a própria narrativa histórica poderia ser tomada como uma obra de ficção.

Jobim aponta, também, que a principal diferença entre o narrador literário e o narrador histórico seria precisamente uma recusa deste último a transgredir os padrões narrativos de sua comunidade, por serem estes absolutamente indispensáveis, tanto em relação à articulação textual quanto para a decodificação por parte dos leitores.

Em seu texto, Jobim busca afastar a pretensão de subjetividade autônoma de qualquer criação textual, partindo do princípio de que todo narrador lança mão de recursos e normas já existentes na sociedade e vale-se também de possibilidades normativas socialmente disponíveis, com a finalidade de alcançar o seu objetivo maior, a saber, tornar o que narra compreensível e aceito pelo outro, o leitor implícito.

Jobim, nesse ponto, não se concentra somente na narrativa literária ou na narrativa histórica, pois examina a narrativa sob seus aspectos mais gerais e mais universais, inclusive no que diz respeito às pequenas narrativas com que as pessoas comuns, mesmo não sendo romancistas ou historiadores, criam a cada momento em suas vidas.

Assim, Jobim ressalta que todos são igualmente levados a se valer de um arsenal coletivo de limitadas formas narrativas. É por isso, diz ele, que a criação de uma narrativa não se circunscreve apenas à esfera privada, da subjetividade autônoma do autor, uma vez que o texto se enraíza na herança coletiva de padrões narrativos de que dispõe uma comunidade.

Ao destacar que toda narrativa se dirige a uma outra pessoa – o seu leitor implícito – e, por isso, esta traz consigo um desejo de ser compreendida, legitimada, avaliada e reconhecida inclusive em seu aspecto básico, ou seja, como narrativa, Jobim

deixa claro que esse leitor implícito é o outro lado da moeda, sem o qual a narrativa não vinga.

Desta forma, percebe-se que é a existência do leitor implícito que leva o narrador a recolher as formas sociais, disponibilizadas pela cultura, para organizar seu discurso narrativo, pois, ao serem manipulados pelos códigos lingüísticos, estas fontes pretendem aproximar o leitor ao narrado, ajudando-o a romper limites da linguagem, do tempo, da cultura, da forma e da fonte: “(...) *Entender a narrativa envolve também, em larga medida, o desenvolvimento no leitor de uma habilidade para manipular códigos, valores, crenças, normas, alguns dos quais podem ser até pouco familiares a ele.*” (pp. 150/151).

Roland Barthes já assinalara que a narrativa seria uma forma universal (internacional, transistórica e transcultural) de moldar a experiência pela recordação dos fatos acontecidos. Logo, a presença desse leitor implícito encontra-se ainda mais clara naquelas narrativas em que o narrador tem em mira um leitor específico.

Neste caso, não se trata da figura retórica de um leitor que permite ao narrador demorar-se em considerações para além do relato factual, como se vê claramente nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Cabe ressaltar que, em algumas formas narrativas, o autor dirige-se a um leitor específico. Como exemplo, podemos citar as narrativas que advogados fazem em suas petições, que têm como leitor específico o juiz que examinará a demanda. Assim, esta e outras narrativas se organizam em razão de um leitor específico; ainda assim, estas narrativas não podem se afastar do que defende Jobim, pois seus autores terão que “... *lançar mão de recursos e possibilidades normatizadas e socialmente disponíveis, para que possa(m) atingir sua finalidade...*” (p.149).

Porém, como na maior parte das narrativas, o narrador se dirige (ainda que veladamente) a um leitor implícito, ele deverá organizar os eventos que narra em função de certa comunidade e não somente em função de um grupo de indivíduos ou para um indivíduo, comprovando o que diz Jobim: para alcançar o leitor, o autor está sujeito às convenções sócio-culturais e lingüísticas, inserindo, de forma radical, qualquer narrativa no contexto cultural.

O contexto social não dispõe de uma narrativa única, ao contrário, carrega-se de um imenso conjunto de narrativas disponíveis, como um patrimônio público que pode ser, nas palavras de Jobim, “*reproduzido, citado, emulado, repetido, erigido como*

modelo ou norma de uma tradição eleita; ou negado, rejeitado, denegado até, por quem pensa ser contra esse patrimônio público” (p.149). Narrativas essas que estão à disposição de todos para que sejam feitas leituras e releituras de seus conteúdos, ainda que se deseje transgredir normas e regras, tornando o patrimônio público em *modelo negativo*.

É claro que é sempre possível a transgressão da herança cultural, porque o modelo negativo também é uma referência, faz parte da construção, faz parte de todos, ainda que seja pela desconstrução do modelo. No entanto, o preço dessa transgressão levará, certamente, à redução da capacidade de acesso dos leitores aos fatos narrados.

O espanto e a resistência são marcas do estranhamento que uma narrativa transgressora geralmente consegue provocar em seus leitores, levando-os a repelirem esta narrativa. No entanto, ainda que remota e limitadamente, podem vir a ser um recurso de atração.

O mais provável é que a restrição do acesso aconteça, por uma razão: é como se esse patrimônio, já marcado por um conjunto de narrativas modelares, constituísse uma herança canônica, em cujo seio se integram as diferentes formas narrativas, porém, em todas elas existe um determinado conjunto de normas e valores, marcas essenciais da escrituração, e estes quase sempre farão parte de qualquer estrutura narrativa.

Em razão da canonização sócio-cultural, existe uma relação direta entre a obediência ao cânon narrativo e a acessibilidade do público ao texto narrativo. Assim sendo, a compreensão do texto demanda o que Jobim denomina “estado de competência dos leitores”, o que implica uma certa estabilidade dos códigos, e, ao mesmo tempo, promove uma reação da herança narrativa às tentativas de ruptura.

Lembra Jobim que a pretensão de transgredir essa herança se circunscreve àqueles que desejam reprogramar as convenções, substituí-las, e esta é uma atitude que se propõe à inovação, à qual, pelo menos aparentemente, se mostram infensas as narrativas históricas, embora estas tragam em seu bojo conteudístico, o próprio fermento da evolução literária, salientando, assim, que o narrador, ainda que se mostre com nome de historiador, é, na verdade, apenas e tão-somente um narrador, que se apresenta com a pretensão de escrever sobre fatos “verdadeiros”.

Assim sendo, dentro da visão da cultura moderna, que vê a arte como sinônimo de inovação (condenando as repetições, imitações, obediências a modelos etc.), apesar de ter igual compromisso com o leitor implícito, atizado por tais convicções, o

ficcionista inclui entre os seus propósitos o de renovação das convenções, o que possivelmente redundará uma ruptura (maior ou menor) com a série literária.

Neste ponto, cabe ressaltar que, embora o discurso histórico empregue as mesmas técnicas do discurso literário, o narrador histórico se mantém mais próximo do cânon que o narrador literário, uma vez que o discurso histórico, por uma questão de critérios, precisa referir-se a algo, precisa ter evidência, ancoradouro, comprovação, logo, o propósito da narrativa histórica não será, objetivamente pelo menos, a fruição do texto, e sim, o registro da informação .

É claro que os caminhos da narrativa histórica e da narrativa ficcional se encontram em alguns pontos, porém uma das diferenças explícitas é aquela que destaca que o discurso ficcional não tem como proposta ser um discurso reduplicador, no sentido de espelhar a realidade como algo construído. Assim sendo, a narrativa ficcional é construída sem ter como referência imediata e obrigatória o que está aí, o “visível”, permitindo-se falar até do que está “invisível” e/ou do “indizível”.

Portanto, como os procedimentos regrados facilitam aos membros da comunidade alcançar o sentido atribuído às narrativas, os narradores ficcionais que rompem com a herança narrativa pagam um preço em compreensão, pois existe uma relação entre a inovação e a inteligibilidade.

Trata-se de uma proporção inversa: quanto mais inteligível é uma narrativa, menos terá inovado, quanto mais é inovadora uma narrativa, menos será inteligível. Por isso, lembra Jobim, é pouco provável a aceitação de uma invenção muito radical, que produza um texto completamente diverso das convenções institucionalizadas na herança vigente em determinado momento, porque tal texto não seria entendido e, por ser absolutamente novo, por exemplo, na forma, seria ininteligível.

Embora defenda a literatura – e em especial a poesia – como ruptura, e, ainda que por outros caminhos, esta é, também, a constatação à qual chega Haroldo de Campos, em sua obra *A arte no horizonte do provável*¹⁹, confirmando, assim, que, na maioria das vezes, a quebra do óbvio, do rotineiro, traz à tona estranhamentos. É estranho porque a narrativa transgressora afasta-se do socialmente estabelecido, do culturalmente assimilado e vivenciado, como aponta Jobim:

¹⁹ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1977.

“Contar uma estória, ou compreendê-la, é sempre ir além da suposta individualidade pessoal do escritor ou do leitor: é fazer uso da herança cultural em que se enraíza a própria existência da narrativa, como uma forma possível de dar sentido ao real.”

(JOBIM: 2001: 150)

Constata-se, então, que a forma de selecionar elementos, de ordenar sentidos, de falar sobre tempo, espaço e cenário ou de traçar ações, na tentativa de reduplicar o referencial, não pode ser considerada papel privativo, nem exclusividade, de qualquer forma discursiva, pois, no emprego de todas estas técnicas produtoras de sentidos, existe a marca de um conjunto cultural, como podemos observar neste comentário de Jobim:

“Estas “técnicas” estão virtualmente à disposição de todos os membros da cultura ocidental, como uma forma possível de produção de sentido, compartilhada tanto por quem vai contar a estória, quanto por quem vai ouvi-la.” (JOBIM, 2002 p. 154)

Assim sendo, se o narrador utiliza-se de meios e modos de produzir sentido em uma comunidade, para organizar sua narrativa, tem ele a necessidade de dominar a informação cultural disponível em tal comunidade e, por outro lado, o leitor da narrativa tem a necessidade de conhecer os códigos narrativos, códigos esses que o levarão a entender a narrativa.

Esta cumplicidade forçada entre o narrador e o leitor faz com que tanto o contar uma história quanto o compreendê-la avancem para além da individualidade pessoal do escritor e do leitor.

Faz-se necessário que a estória esteja mergulhada na herança cultural em que se enraíza a narrativa. Por isso, o ato de narrar não é apenas uma ação individual do narrador, mas insere-se num espaço social, na medida em que é preciso fazer uso da herança cultural, daquele patrimônio público de narrativas.

A questão, porém, não se limita à identificação dos códigos narrativos, porque tanto a elaboração de uma narrativa quanto a leitura de um texto narrativo pressupõem um conhecimento dos meios de produzir sentido em determinada cultura e a principal razão, para além do patrimônio comum, é que é precisamente pela narração que o sentido de mundo é produzido. Consciente disto, Jobim dedica três parágrafos ao exame da questão da produção do sentido.

No primeiro deles, destaca o papel simultaneamente de codificador e de decodificador do narrador, mostrando que um narrador necessita de dominar a informação cultural que cerca o processo de produção e de decodificação das narrativas. No segundo, examina a necessidade de conhecimento prévio dos modelos discursivos, isto é, aquilo que pode ser entendido como estória pelo público a que se dirige o narrador.

Afirma Jobim que, para se ser narrador, é necessário o domínio dos meios e modos de produzir sentido naquela cultura. Tais modos se revelam nos modelos discursivos em vigor na sociedade, sob os quais sua narração será construída. É claro que não lhe basta dominar tais modelos, sendo-lhe necessário também o domínio de um uso particular da língua, pois, afinal, narrar é produzir sentido.

Por fim, no terceiro parágrafo, Jobim examina o trabalho do narrador com a maneira pela qual as normas, as funções e os valores sociais são representados e afirma, então, que o narrador não trabalha apenas com normas, funções e valores sociais, mas também com a maneira como tais normas, funções e valores são representados na obra e aponta ainda que os próprios processos de representação são prescritos culturalmente, transformando-se em regra geral de objetividade.

A partir deste ponto, Jobim passa a examinar, com maior grau de aproximação, as relações entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica. Em primeiro lugar, afirma que não são apenas os romancistas (ficcionalistas) que criam enredos; todos criam suas narrativas, todos transformam em discurso as ações e os enredos. Assim, todos se transformam também em narradores-personagens, ao contarem as suas próprias histórias ou ao reprisarem histórias de outrem.

Jobim examina a seguir os papéis do narrador (de qualquer narrador) e de seu leitor/ouvinte. Neste ponto, destaca que o narrador, como é o detentor da palavra, é quem impõe o padrão de narrativa, enquanto o leitor/ouvinte não vai apreendendo diretamente os eventos e as ações, mas a narrativa que enforma os eventos.

O trabalho de selecionar está ligado ao trabalho de se decidir o que será considerado significativo e digno de registro e o que será considerado insignificante, não merecendo figurar explicitamente na narrativa. Portanto, é exatamente no selecionar e dar ordem aos eventos que o historiador confere sentido a esses eventos.

Mas por que será que o historiador não se dá conta desse seu trabalho de organização? Jobim sugere que o historiador se vale de quadros de referência, alguns dos quais usados por muito tempo, o que faz com que cheguem a parecer naturais,

precisamente porque se perdeu a noção de seu processo de construção. Assim, confirma que da mesma forma que os demais narradores, o narrador histórico também impõe um padrão narrativo aos eventos da História, quando elabora sua narrativa, pois é ele que seleciona e ordena os fatos, conferindo-lhes, dessa forma, um sentido. Estabelecida esta identidade, Jobim passa a examinar a possibilidade de o texto histórico ser considerado ou analisado como um “artefato literário”.

Jobim começa destacando que os historiadores não têm, de um modo geral, noção de seu trabalho narrativo, uma vez que julgam que estão apenas colocando os fatos à disposição do público e também que estão usando uma linguagem absolutamente transparente, a qual deixa ver limpidamente o passado, e, ao mesmo tempo, porque este trabalho narrativo dá, de fato, aos eventos históricos narrados, sentidos e valores.

Para eles, estas estratégias narrativas deixam o narrado longe de qualquer ideologia, (quase) como se fora um discurso desinteressado. Também, estes historiadores, em sua maioria, falam do passado como se lá estivessem, tamanha é a certeza do real da história. Observemos as palavras de Jobim:

“ ...Como poderia uma construção de linguagem, a que chamamos de História, mostrar tais quais existiram as coisas que, hoje ausentes, mortas, destruídas ou transformadas, no passado eram realidade viva? (p.154)

Assim, até mesmo as relações da linguagem com a história costumam ser desprezadas pelos historiadores: na maioria dos casos, estes agem como se não houvesse diferença entre a realidade e a linguagem. Jobim demonstra, assim, o que se poderia denominar como uma visão ingênua dos historiadores.

Tal visão ingênua se manifesta na convicção de que seu papel se resume a revelar fatos, na suposição de que os historiadores usam uma linguagem transparente, no desprezo às relações entre a realidade e a linguagem.

Na verdade, as narrativas são o produto de elementos articulados. Assim sendo, qualquer forma de se narrar uma estória ou uma história pode ser construída ou mesmo manipulada por quem a conta, escreve ou lê.

E como, de um modo geral, os historiadores não estão atentos a tais fatos, para Jobim, uma das poucas exceções é Hayden White, o qual considera que um conjunto de eventos históricos registrados não constitui por si só uma estória, ou seja, estes eventos não seriam uma narração, não teriam sentido. Podemos tomar como exemplo para esta

discussão os *Anais de Saint Gall* que, diferente da narrativa que conhecemos, não apresenta explicitação verbal de nexos para os elementos que se articulam dentro do sentido.

Ao destacar White como a exceção à regra, em meio a historiadores que supõem consistir seu ofício “...colocar os fatos, tais quais ocorrem, à disposição do público”(p.153), Jobim dissecou afirmativas de White, entre elas a que descarta a possibilidade de que qualquer conjunto de eventos históricos possa constituir uma história. No máximo, o que esse conjunto poderá oferecer ao historiador são meros elementos históricos, confirmando, então, que é pelo trabalho escritural do historiador que os eventos são transformados em história.

É neste ponto exato que se encontra o fato mais importante para o que aqui se procura distinguir, quando White diz que o historiador faz uso de técnicas narrativas como supressão ou subordinação de eventos, ou seja, de estratégias narrativas que integram o discurso narrativo do Ocidente.

Ao mesmo tempo, porém, White deixa claro que estas não são características ou estratégias exclusivamente pertencentes às narrativas literárias. Avança aqui para a tese de que a narrativa histórica pode ser vista como uma ficção verbal, cujo conteúdo não é inventado, mas “achado”²⁰.

Tais técnicas são utilizadas sempre que se conta uma história (sempre que se narra), ainda que sem qualquer propósito literário e/ou fora de qualquer contexto literário, uma vez que elas configuram o que Jobim denominou como patrimônio público, e estão à disposição de todos os membros da cultura ocidental.

Para White, as narrativas históricas são “...*ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências.*” (WHITE, 2001: 98), reconhecimento que dificilmente um historiador faz. Ele entende, com base em Barthes, que a narrativa é uma forma universal (internacional, transistórica e transcultural) de moldar a experiência em forma assimilável a estruturas de significação mais humanas que culturais.

²⁰ A título de enriquecimento, devemos ressaltar que, já há muitos anos, o Prof. Afrânio Coutinho defendia a tese, escandalosa para muitos, de que - *Os sertões*, de Euclides da Cunha - seria uma obra de ficção, baseando sua teoria em pressupostos teóricos que, por vezes, se aproximam de algumas afirmativas defendidas por Hayden White.

E, segundo Jobim, White ainda considera que a organização da narrativa histórica é uma operação literária e não historiográfica, pois depende da habilidade do historiador de combinar uma estrutura específica de enredo com determinado conjunto de elementos históricos.

Isso quer dizer que as estruturas de enredo são (literariamente) limitadas, de modo que a utilização de determinada estrutura já seria uma maneira de conferir sentido ao passado e, teoricamente, segundo este, seria possível uma série de associações infinitas entre os elementos históricos, embora ele afirme também que há elementos que são valorativamente neutros, ressaltando o papel que desempenha o historiador em transformar os eventos em algo palatável para o público ao qual se dirige o texto, a estória.

Ao exemplificar sua afirmativa sobre a questão dos elementos *dissociáveis de ou associáveis a*, tomando como modelo a morte do Presidente Kennedy, mesmo colocando ser este um enredo que, possivelmente, não se enquadraria no gênero comédia, e embora deixe a decisão como “uma questão aberta”, White encaminha sua proposta para o lado da dúvida, pois, como lembra Jobim, os elementos nunca aparecem sós, em si ou por si, mas em contextos discursivos sempre determinados, o que poderia limitar as possibilidades de combinação.

O historiador se vale das mesmas formas que seu público para caracterizar situações humanas como significantes, e é sob essas formas (narrativas) que as situações humanas ganham sentido. Esse compartilhamento se manifesta mais vivo quando historiador e público são contemporâneos, é bem verdade que, mesmo nesse caso, não de forma absoluta.

Na medida, porém, que o tempo do historiador se distancie do tempo de seu público, começa a haver discrepância entre as dotações culturais de um e de outro, de modo que o historiador pode deixar de ser compreendido, os elementos por ele selecionados podem passar a ser considerados insignificantes, o sentido buscado pelo historiador pode ser perdido.

Há, portanto, uma normatividade que circunscreve a produção e a recepção do texto histórico, e essas normas explicitam o direcionamento da noção de objetividade, a partir da qual se delimitam os “objetos históricos”.

Tal normatividade estaria voltada para um determinado fim, uma teleologia, que seria variável de acordo com a concepção de mundo de cada cultura. Jobim exemplifica esta variação com a diferença entre o *telos* da perspectiva hebraico-cristã e o *telos* da

perspectiva greco-romana: Na primeira, o passado é um vetor para um determinado futuro (o juízo final); na segunda a História é vista como uma sucessão de ciclos que se repetem.

Em síntese, a narrativa histórica partilha um grande número de virtualidades próprias da narrativa não técnica. Como a narrativa literária, ela transforma a experiência humana em linguagem, reporta-se a um referente (no seu caso, o evento histórico) e, ao se valer do modo de produzir sentido que a cultura disponibiliza; partilha assim a mesma origem da narrativa literária.

3 - A História do Baile e Outras Estórias

“Se você descrever o mundo exatamente como ele é, em suas palavras haverá muitas mentiras e nenhuma verdade” (Leon Tolstoi)

A unicidade histórica está ligada ao fato, a sua pluralidade apresenta-se através do relato, portanto é preciso ver a pluralidade histórica, sobre a qual muitos sujeitos abrem diversos caminhos por enfoques, métodos e procedimentos diferenciados para narrar o mesmo acontecimento, dando ao sujeito-leitor uma história com vários rostos, advindos das diferentes formas de produção narrativa sobre o acontecimento e sobre o conhecimento histórico, uma vez que “ *...existe uma multiplicidade de tipos de história, cujo único traço comum é que pretendem investigar o passado.*” (JENKINS, 2004 : 20)

Entende-se que o discurso histórico é um entre os vários discursos sobre o mundo, e uma vez que há uma gama de formas investigativas e interpretativas sobre um mesmo passado, conduzido pelas muitas leituras feitas pelos historiadores, e, como existe uma distância considerável entre o passado e a história, para que se possa fazer a leitura do mundo, será sempre necessário unir a história e o passado?

O baile da ilha Fiscal, o último acontecimento histórico de grande relevo durante o período Monarquista, ocorreu a 09 de novembro de 1889, foi oferecido pelo Império brasileiro à oficialidade do encouraçado Almirante Cochrane, em visita à cidade do Rio de Janeiro. A bem da verdade, a festa deveria ter acontecido no dia 19 de outubro, mas, com a morte do rei de Portugal, D. Luíz, a família imperial resolveu adiar o evento.

Meses antes, por conta da primeira data agendada para a festa, a história sobre o baile da ilha Fiscal, ia sendo construída pela imprensa. Os fatos e os boatos já circulavam, em colunas dos noticiários sobre as festas da corte.

Jornais e revistas da época, dependendo da linha editorial do veículo de comunicação e de suas inclinações político- partidárias, enalteciam o acontecimento ou, por meio de seus artigos ironizavam, criticavam o governo, caricaturas zombeteiras e versos satíricos apequenavam a proposta sobre o evento, a ser realizado no palácio, que

hoje é conhecido como castelo ou castelinho da ilha Fiscal²¹ inaugurado em abril de 1889 e definido pelo Imperador D. Pedro II como “*Um estojo delicado digno de uma brilhante jóia.*”

Como forma de doação e sob a denominação “*Folhetos*”, sem quaisquer referências, encontramos, na Biblioteca da Marinha – RJ, duas narrativas acopladas- a narrativa histórica e a narrativa jornalística: a primeira parte – sob o título Festa à Oficialidade do Navio Chileno Almirante Cochrane – é uma narrativa histórica, extraída dos subsídios para a História Marítima do Brasil – Volume XVI; a segunda parte sob o título Festas Chilenas foi extraída do *Jornal do Commercio*, anteriormente publicada na coluna jornalística, deste mesmo jornal em 11 de novembro de 1889, é reeditada como edição comemorativa do centenário da Independência do Brasil, em 07 de setembro de 1922.

Uma vez que à época (1889), no Brasil, pouco se registrava sobre a história nacional²² e, considerando-se a diferença na estrutura e forma de apresentação do discurso histórico, muito do que encontramos nos livros de história de hoje ou de ontem, sobre o baile, foi captado dos jornais da época, por exemplo, a primeira parte de *Folhetos*, destacado como texto historiográfico, pouco apresenta como narrativa própria, excetuando-se uma pequena introdução na qual aparecem os principais elementos do evento narrado e, ao final da introdução, o historiador declara: “*A imprensa da época noticiou os detalhes dessa festa, inclusive o Diário Oficial...*”.

A partir daí, a narrativa histórica complementa-se com o que foi descrito pela imprensa, especialmente *O Diário Oficial* de 11 de novembro de 1889, enquanto a

²¹ Embora não tenhamos encontrado esta versão em jornais ou revistas da época ou em qualquer livro de história pesquisado, o professor e historiador João Lourenço da Silva Netto, dá a seguinte explicação para a realização do baile ter sido na ilha Fiscal: “*A Ilha Fiscal não foi escolhida por acaso para festança do Imperador. Se a festa acontecesse no Paço de São Cristóvão os militares do Exército poderiam proclamar a República sendo o imperador e seu ministério uma presa fácil para os militares da força terrestre. O mesmo poderia acontecer se a festança fosse realizada em Petrópolis, os revoltosos poderiam destruir as pontes dos trens deixando com isso o governo isolado*”.

[www.paginas.terra.com.br/educacao/lourenco]

²² Foi com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, na primeira década do século XIX, que o Brasil, possivelmente, começou a dar os seus primeiros passos para uma produção historiográfica brasileira. No entanto, somente com a criação do Instituto Histórico e Geográfico, em 21 de outubro de 1838, que textos históricos e geográficos passam a ter maior relevância, embora muito pouco tenha sido produzido à época sobre a história nacional. Alguns escritos ficam por conta de olhares distanciados de nossa realidade, como Francisco Adolfo de Varnhagen que escreveu e publicou, em 1850, a *História Geral do Brasil*, enquanto o primeiro livro didático só aparece em 1860 -*Lições de história do Brasil*, de Joaquim Manuel de Macedo foi escrito para o ensino de História no Colégio Pedro II.

segunda parte é exclusivamente compilada do *Jornal do Commercio* de 11 de novembro de 1889.

Além de usar como exemplo partes do que foi publicado pelos principais jornais da época, os textos historiográficos que contam a história do último baile do Império, pouco diferem entre si em forma e conteúdo, e também, a condução de suas narrativas (que muito se aproximam da forma de narrar da imprensa de época), se regem pela mesma cartilha, ainda que publicados em épocas diferentes.

No trabalho do historiador e ensaísta Francisco Marques dos Santos - As duas últimas festas da Monarquia: as Bodas de Prata de Suas Altezas Imperiais, a 15 de outubro de 1889 e o Baile da ilha Fiscal, a 9 de novembro de 1889²³, além das notas gerais, o historiador usa, também, como fontes de consulta, informes, notícias e referências retiradas de periódicos, circulantes à época do baile, entre eles, o *Jornal do Commercio* de 27 e 28 de abril de 1889 e a *Revista dos Construtores* de fevereiro de 1886 e abril de 1889; além de citar as *Memórias* (inéditas) do engenheiro Adolfo José Del Vecchio, construtor da ilha Fiscal.

Misturando descrição e dissertação, a narrativa de Francisco Marques dos Santos apresenta a história das duas últimas festas da Monarquia em capítulos, (assim como num livro de ficção), além de descrições minuciosas e registros dos principais elementos sobre o baile: local, data, hora, lista de convidados, lista de presentes oferecidos a Suas Altezas Imperiais, destaca o buffet servido durante o evento, as toilettes das senhoras, a música e os salões nos quais “*Senhoras da mais elevada sociedade animavam as novas quadrilhas, com marcas graciosíssimas e arrebatadoras figurações, ou em valsas de Boston, com seus volteios rápidos e constantes, no dizer das crônicas do tempo*”. Verifica-se que este mesmo modo de organização narrativa é apresentado por jornais e revistas da época do baile imperial.

No final da exposição, escrita num tom poético, o historiador usa metáforas, como nestes trechos: “*anunciar uma outra aurora e acordar-nos de um sonho fantástico*” (a aurora é o amanhecer ou o autor está-se referindo à República que nasce? Seria então a Monarquia um *sonho fantástico* e a República *a outra aurora* e *o ciclo de ouro*, a Monarquia?). Observemos o trecho final do trabalho do historiador Francisco Marques dos Santos:

²³ Documento (cópia) cedido pelo Arquivo do **Museu Imperial de Petrópolis**, sob o número A_1941

*“ Pesadas nuvens pardacentas envolviam a atmosfera. Fora, não obstante, realizada a última festa da Monarquia. O encantamento daquele sábado velou o indício da borrasca em perspectiva; ela viria depois dos esplendores da festa maravilhosa, anunciar uma outra aurora e acordar-nos de um sonho fantástico. Que sonho! Que encerramento para um ciclo de ouro foi aquele baile que ainda nos assombra com o seu esplendor grandioso”!*²⁴

Destacamos também que em outros escritos historiográficos, além de citações publicadas pela imprensa, os historiadores citam caricaturistas e/ou mostram suas caricaturas, além de usarem trechos de obras de ficção, especialmente de romances, como contraponto para a narrativa histórica.

Participando da construção textual histórica, os textos extraídos de narrativas ficcionais, além de auxiliarem na construção narrativa do registro histórico, fragmentários e incompletos, servem também para confirmar dados históricos e ajudam ao historiador a usar a “imaginação construtiva”, para entender como “deve ter sido o caso”, como afirma White, citando Collingwood:

“ No seu empenho em compreender o registro histórico que é fragmentário e sempre incompleto, os historiadores precisam fazer uso do que Collingwood chama “imaginação construtiva”, que dizia ao historiador – como o faz ao detetive competente – qual “deve ter sido o caso”, dados o testemunho disponível e as propriedades formais que ela revelou à consciência capaz de formular a questão com relação a ela”.

(WHITE: 2001: 100)

Além de transcrever muitas passagens dos principais jornais da época do Império, Lília Schwarcz, no seu livro *As Barbas do Imperador – um monarca nos trópicos*. (Companhia das Letras, 1999), mostra caricaturas da época do Império, que, com senso crítico e humor, próprios desta forma de linguagem, dão aos leitores a imagem de uma monarquia fatigada e fragilizada.

A seguir, referindo-se ao baile da ilha Fiscal como a encenação que viria a acontecer, começa a falar sobre o evento e toma emprestado de Machado de Assis, passagens de Esaú e Jacó (cap. 48)²⁵ para discorrer sobre o baile.

²⁴ Ibidem

²⁵ Op Cit.

Pedro Calmon, em sua obra *História de Pedro II*, (Cia. Editora Nacional, 1939) faz referências a artigos de jornais, escritos por Rui Barbosa - *Diário de Notícias*, 09/11/1889 e por Quintino Bocaiúva, que, segundo ele, praticamente “repetiu” o discurso de Rui Barbosa, em o *O País*, pois ambos falavam sobre um possível “*plano contra a pátria*”²⁶, plano este que segundo o historiador era apenas um boato e, ainda cita *A Gazeta de Notícias*, a qual dava detalhes sobre o traje do imperador²⁷, além da carta de Conde D’Eu ao amigo Barral²⁸, e a publicação de outros artigos escritos por Rui Barbosa, no *Diário de Notícias*²⁹.

Calmon recorre a muitas citações de textos ficcionais e memoriais entre elas: Esaú e Jacó (Machado de Assis)³⁰; Fogo Fátuo (Coelho Neto)³¹; Minhas Memórias dos Outros (Rodrigo Otávio)³²; Mis Memórias Diplomáticas (Vicente G. Quesada)³³; além de contos publicados na Revista Kosmos por Pedro Rabelo – “Último conto” e também fala sobre as caricaturas de Raul Pederneiras.

Para falar do grande palco teatral em que foi transformada a ilha Fiscal, cuja grande peça não se sabia se era o baile que transcorria entre luzes e pompas, em que os presentes tentavam demonstrar que estavam ao lado do governo imperial, ou se era o que a Monarquia via e/ou fingia não ver que bem próximo dali se conspirava contra o governo, ou a grande peça a ser pregada era a Proclamação da República, acontecida a seis dias após a data do baile, em 15 de novembro de 1889.

Calmon toma por empréstimo o início da descrição feita por Coelho Neto em “Fogo Fátuo” (uma referência à iluminação feérica do grande baile), começando sua narrativa histórica com o título “Num Sábado de Sol”, em seguida, sob outro título, “Feérico”, emprestado dos noticiários jornalísticos, que assim classificaram a festa, especialmente pelo esplendor das luzes, e termina sua descrição sobre o baile com o irônico título “*La Poudre Aux Yeux*”, dizendo: “*Podia o crítico ir buscar comparações ao teatro: novos-ricos de La Famille Benoiton, de Sardou, “leaos*

²⁶ Segundo o historiador Antonio Luiz Porto Albuquerque, em **História do Brasil**, s/d, p.159, a divulgação do “plano” era apenas um boato que “*o jornal republicano O País inventou que o governo tratava de dissolver o exército. Era uma mentira calculada para exaltar os ânimos...*” [grifo nosso]

²⁷ Tanto em relação ao exemplo extraído da obra machadiana, quanto à descrição da vestimenta do Imperador [e de outros convidados], quanto ao possível “plano contra a pátria” são descritos também por Lília Schwarcz, em *As Barbas do Imperador*, com os mesmos exemplos.

²⁸ Carta de 11 de novembro de 1889. *Anuário do Museu Imperial*, XV, p.224

²⁹ Rui Barbosa. *Obras* XVI, t. VIII, p.79 (*Diário de Notícias*, 09 de novembro de 1889)

³⁰ Idem, p. 956

³¹ Coelho Neto. *Fogo Fátuo*. pp. 218, 223, 234.

³² Rodrigo Otávio. *Minhas Memórias dos Outros*. 1ª. série, pp.33 e 34.

³³ Vicente G. Quesada. *Mis Memórias Diplomáticas*, p. 459

pobres” (ó dois de dezembro de 1862!) de Augier...E “La poudre aux yeux”, de Labiche: que a tinha o governo, nos olhos cegos para a revolução!” (CALMON: 1939, 1563)

O uso repetitivo das mesmas citações para referenciar um determinado evento que está sendo narrado por historiadores diversificados, acaba por criar textos polifônicos e intertextuais, e, ao mesmo tempo, converte o narrador- historiador em investigador da realidade, e este, em um interminável vai e vem, irá percorrer as profundezas de um tempo e de um espaço escondidos nas linhas do que já foi escrito, nos testemunhos, nos registros e documentos, para transformá-los em discurso, sem desfazer a unicidade da história, como nos mostra Jobim (2002: 160):

“ A narrativa é um tipo de discurso entre outros, cujo referente, e horizonte é o mundo. Contudo, embora possa ser modelizadora de outros eventos, é sempre importante lembrar que, sem sua própria gênese, ela também é um evento. E, visto que este evento insere-se em determinada cultura , não há como fugir de sua ordem do discurso, que, ao transformar a narrativa em um dispositivo utilizável, explicita um programa de possibilidades de uma comunidade produtora de sentido, e também submete o narrador a operações recorrentes e a uma certa prática geral de objetividade, historicamente delimitada.”

(JOBIM, 2002 : 160)

Afastando-se dos outros discursos sobre o último baile do império, Wanderley Pinho dá novo rumo à sua narrativa, dizendo que, se os governantes prestassem atenção, perceberiam que a música tocada nos salões era um réquiem, pela morte do Império. A seguir, transfigura a metáfora da luz, usada por ficcionistas, jornalistas e historiadores para falar da beleza e da grandeza do baile, transformando-a em presságio, pois a luz estaria ofuscando (e não iluminando) o horizonte, o futuro, enquanto o seu brilho intenso estaria ocultando as sombras que rondavam a Monarquia. Atentemos para a sua descrição:

“ Há na história, coincidências trágicas e esquisitas, simultaneidades. Aqueles que, entre focos elétricos, flores e sedas, nos terraços da ilha gótica(...) ou nos salões repletos de graça feminina(...). se apurassem mais os ouvidos talvez percebessem (...)os tons cavos de um cantochão de requiem e se mirasse no horizonte ofuscado por aquelas luminárias, perceberiam porventura sombras presagas, como espessas nuvens do ocaso próximo da monarquia no Brasil” (PINHO: 1942: 122/123)

Pinho fala sobre o baile, sem ir buscar citações feitas pela imprensa ou buscar respaldo em narrativas ficcionais, para embasar seu texto usa a comparação entre a festa realizada na ilha Fiscal, em 1889, com o baile realizado em 1848, em que o Duque de Orléans oferecia a Carlos X e ao rei de Nápoles, Francisco I, que foi a *última festa oficial da restauração*, em Paris, no Palais Royal, quando o ambiente político, assim como no Brasil, era preocupante, e o futuro incerto, e cita a frase profética do ministro Salvandy: *o que seria daquela sociedade e daqueles príncipes dali a seis meses, “c’est bien une fête napolitaine, car nous dansos sur um volcan”*. E termina seu texto dizendo: *“E, todavia, na Ilha Fiscal, “ dansava-se sobre um vulcão”.*”

Desse modo, apresentando uma síntese da realidade, as narrativas históricas e literárias sobre o baile são conduzidas principalmente por meio do que já foi escrito por outros, aliando-se a cada nova narrativa registros, documentos históricos e jornalísticos, sobre o último baile do Império, fazendo o evento do passado materializar-se por meio das palavras de muitos, de seus pontos de vista, de suas ideologias e de seus momentos históricos, como podemos ver nestas passagens:

“ O movimento na rua do Ouvidor começara cedo. Eram os alfaiates, as costureiras, os sapateiros, os armarinhos e perfumistas expedindo encomendas; eram os cabelleireiros em azáfama; eram caixeiros e negros de ganho com embrulhos e pacotes. (...)“ E não se falava senão no baile – nas casas, nos bondes, nas ruas, em volta dos kiosques, nos engraxates, desde os mais remotos subúrbios até o cães...”³⁴

“ – O baile da ilha Fiscal tinha endoidecido o Rio de Janeiro. Era só no que se falava. Nas casas, nas ruas, nas lojas, nos teatros, não havia outro assunto. O baile. Só o baile. Quem tinha sido convidado. Quem não tinha. E que ia haver muita iguaria, muitas danças, a presença da família imperial, o Ministério, o Senado, a Câmara dos Deputados, e toda a aristocracia da época.” (BD: 81)

“ - Era eu a trabalhar, aflita, sem saber como resolver o meu problema, e o rei, em Lisboa, a piorar. De repente, na véspera do baile, quando eu já me dispunha a ir de qualquer jeito, mesmo só, sem convite, morre o rei e o baile é adiado.” (BD: 82)

³⁴ NETO, Coelho, Henrique. **Fogo Fátuo**. Porto: Chardon, 1929 p.218.

3.1 – Jornalismo e Literatura – verdades paralelas

Segundo Nilson Lage (1987: 8/13), as notícias e as informações, na Idade Média, circulavam camufladas, misturadas, embutidas em textos dos decretos, das proclamações, em exortações e nos sermões das igrejas, assim, circulavam entre boatos, e também se apoiavam em testemunhos, verdadeiros ou não, pois a distribuição da informação seguia comandada por círculos políticos e religiosos.

A divulgação dos acontecimentos só escapava de qualquer comando, quando os trovadores, com suas cantigas e suas fábulas, espalhavam a informação, narrando feitos notáveis e eventos picarescos, agora transformados em contos ou falavam do cotidiano por meio de crônicas. Em ambos os casos, de forma oficial ou artística, o real da notícia sempre viria transfigurado; no primeiro caso, camuflado, no segundo, artificioso.

A circulação da informação era lenta e as notícias demoravam, no mínimo, décadas para atravessar continentes. Foi, somente no século XIII, com a expansão da atividade comercial, que novas técnicas e modos de fazer circular a informação começaram a apresentar novas feições de transferência do conhecimento e do saber, alargando-se, no século XV, com o aparecimento da imprensa.

Após a Idade Média, mesmo antes do surgimento da imprensa, surge uma outra forma de ligação entre a distribuição da informação e o poder, as notícias eram elaboradas e distribuídas por ordem dos banqueiros e comerciantes, os avisos, feitos em cópias manuscritas, eram lidos em voz alta em praças públicas, e, com o advento da imprensa, os avisos passam a ser pregados nos muros, dispensando-se o leitor oficial, a circulação da informação continua dirigida pelo poder.

Desta forma, mercado, mercadoria, troca de informações e aquisição de conhecimentos encontram-se, ligados, até os dias de hoje, pelas muitas faces do poder, inclusive o poder exercido dentro da própria redação, como mostra esta passagem irônica do romance de Lima Barreto, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. “ *Na redação era assim: escrevia-se, mediante ordem do diretor, hoje contra e amanhã a favor.*”³⁵

No meio do caldeirão cultural dos séculos XVIII e XIX, com as revoluções Francesa e Industrial, nasce o jornalismo moderno, é quando o interesse pelo jornalismo se multiplica, e também há um aumento substancial do número de jornais publicados,

³⁵ BARRETO, Lima. **Recordações do Escrivão Isaías Caminha**. São Paulo: Ática, 2002, p.102

agora o jornal aparece em grande escala, pois a criação das impressoras a vapor e a presença da publicidade, cobrindo parte das despesas com o jornal, permitiram a diminuição do preço e o acesso de um maior número de pessoas ao impresso, mudando não só a quantidade de leitores, como também o perfil do público leitor.

O modo de circulação da informação tem suas bases fundeadas na história do jornalismo, e está também ligado à evolução do próprio conceito de jornalismo, e a partir dos meados do século XIX, assim, a distribuição da informação e a apreensão do cotidiano estarão definitivamente atreladas ao desenvolvimento da sociedade.

Além da evolução natural da prática jornalística, as muitas inovações tecnológicas propiciaram o aumento da produção de jornais, o acesso às notícias em “tempo real”, assim como a mobilidade espacial. O jornalismo passa a ser cada vez mais uma prática profissional e comercial, apresentando estilo próprio e código de ética e até os dias atuais estes são os pilares do jornalismo: periodicidade, atualidade, universalidade, publicidade.

Segundo Rabaça³⁶ o jornal, impresso ou eletrônico, é objeto, produto ou mercadoria, vinculando em seu espaço narrativo notícias informativas, interpretativas e/ou opinativas, nos quais os assuntos podem ser de ordem geral e específica, e, especialmente no meio da comunicação escrita, o jornal deu origem à moderna publicidade, à literatura de massa (por meio dos folhetins) e às histórias em quadrinhos.

Atualmente, dada a concorrência com outros meios de comunicação, o jornal muda seu formato e a forma de apresentação da notícia, detalhando cada vez mais o que informa.

Um bom exemplo desta mudança podemos ver nas páginas das revistas semanais, mesmo que o texto seja curto, a boa articulação das palavras, os adjetivos bem escolhidos, o enfoque bem direcionado, além do recurso imagético (foto, ilustração, gráfico ou mesmo a caricatura, estes são alguns dos recursos empregados para chamar a atenção do leitor, e, dentro de limites estabelecidos por normas internas de cada periódico, também será permitido ao repórter a usar mais um pouco de sua imaginação.

Com base em sua história e na história das sociedades, a escrita jornalística torna-se, assim, responsável tanto pela amplitude quanto pela superficialidade do que

³⁶ RABAÇA, Carlos Alberto e BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de comunicação**. Rio de Janeiro : Codecri, 1978, pp. 255, 266, 267, 344 e 345.

está sendo dado ao leitor como informação ou como forma de conhecimento, uma vez que sua narrativa terá como objetivo a leitura imediata, e circulará através de um veículo [revista, jornal] facilmente descartável, pois no dia seguinte [jornal] ou na próxima semana, quinzena ou mês [revista].

Assim, o que foi publicado só terá interesse se apresentar alguma novidade, então a retomada desta e conseqüente prolongamento de um assunto, só acontecerá se houver interesse da imprensa em alimentar o desejo do público ou se houver a possibilidade de um bom retorno financeiro, como a estória da velha senhora de São Luís do Maranhão.

Divulgar fatos ou espalhar boatos, o que o homem deseja mesmo é contar estórias e histórias, porque ao contá-las, eterniza-as, multiplica-as, e, ao mesmo tempo, informa, diverte, emociona, dá a conhecer aos outros os fatos que possivelmente morreriam com ele, e nem deixariam sequer rastros.

Para dar maior credibilidade e reforçar o valor da narrativa, os homens sempre hão de se apoiar em testemunhas e em testemunhos ao contar suas estórias ou histórias. Seguindo no tempo ou seguindo rastros, quem narra deixará gravado de qualquer modo que a estória de um, sempre poderá fazer parte da história de muitos.

Este é percurso histórico traçado por toda e qualquer narrativa, cada qual buscando o seu melhor ângulo, cada qual ocupando seu território, cada qual sustentada em suas estruturas, em suas forças e em suas levezas, reforçando a idéia de que todas têm como finalidade primordial retratar a vida, fazendo parte de uma corrente cujos elos são as palavras.

O texto jornalístico é basicamente informativo, sendo esta a sua característica fundamental e imprescindível, então o primeiro interesse desta narrativa liga-se à objetividade, por isto o narrador precisa ir direto ao assunto a ser narrado, mantendo o equilíbrio entre a estruturação de uma matéria, o espaço físico do jornal ou revista, o tempo e os interesses imediatos.

No texto literário o grande destaque é dado à função estética, à questão artística, pois é a partir delas que o tom poético irá se destacar, para que o plano das expressões, amplamente articulado com o plano de conteúdo, contribua para a significação global deste tipo de texto, em que a conotação prevalece, auxiliando o autor a desautomatizar a linguagem e a desarticular significações, tornando sua escrita e sua leitura plurissignificativas.

Estes são caminhos e definições teóricas sobre estas formas narrativas, mas que não devem apartá-las e nem às suas importâncias, uma vez que as narrativas ficcionais como as narrativas factuais falam sobre o mundo e sobre o universo social, e, mesmo sofrendo interferências e inferências do mundo, o qual é passível de muitas leituras, de muitos olhares, de vivências, caberá a quem escreve ou narra os fatos fazer nascer uma narrativa cheia de impressões verdadeiras ou ilusórias, dando-lhes sempre o efeito de novas perspectivas, emoções, delimitações, dando sempre o contorno do real ao que é descrito.

Embora a narrativa factual não consiga atingir o mesmo real que é construído pela narrativa ficcional, porque sua narrativa não pode romper abertamente com o conhecido, sendo difícil para o narrador romper com o real aparente, ainda assim, [quase] todos irão ler o que está escrito sem [quase] nunca desviar o olhar interpretativo, e é este [quase] que se coloca entre estes dois mundos escriturais, com suas naturezas e funções diferenciadas em dois de escrita: a escrita jornalística é claramente utilitária, enquanto a narrativa literária é basicamente estética.

Assim, enquanto a literatura pode deleitar-se com o canto da sereia, para narrar aquilo que é informação, que faz parte de um registro ou tem valor documental, o narrador factual deverá esconder o que inventa, camuflar a criatividade, até mesmo esconder verdades, abafando o canto da sereia, e o leitor [quase] sempre achará que nesta forma de narrativa não dá para inventar nada, entendendo o que lê [quase] sempre como verdadeiro.

Algumas conceituações teóricas imprimem ao relato jornalístico a divisão bem definida de informar ao público leitor e de apresentar a imprensa em geral como formadora de opinião³⁷, cabendo a esta escrever sobre o objetivo, o real e o verdadeiro e ao texto ficcional, ficará reservado apenas, escrever sobre o subjetivo e o inventado.

E é neste ponto que precisamos cortar este nó górdio.³⁸, que causa tantos embaraços, preservando os elementos comuns e os prolongamentos que ambos,

³⁷ A divisão do relato jornalístico entre informação e opinião foi estabelecida por Samuel Buckley, diretor do *The Daily Courant*, primeiro diário de que se tem notícia no mundo, nascido em maio de 1702, na Inglaterra.

³⁸ **I)Nó górdio** (fig) “ *dificuldade que parece não ter solução. /Cortar o nó górdio (fig) usar um meio decisivo, rápido e inesperado para vencer um empecilho que parecia insuperável* ”. **II)**Também empregamos o vocábulo **nó** na acepção figurada: “ *aquilo que causa dificuldade, embaraços, estorvo, empecilho.*” (HOUAISS, 2001:2021).

literatura e jornalismo, mantêm entre si. Ainda que não se confundam estruturalmente e fundamentem -se em diferentes formações discursivas, jornalismo e literatura fazem parte do mesmo sistema de escrita, portanto, são intercomunicáveis.

Outras definições, como a de Chaparro (1998: 100): "...o jornalismo não se divide, mas constrói-se com informações e opiniões". e a definição de Nilson Lage (1987: 16) que aponta o jornalismo contemporâneo como sendo, ;: "...o relato de uma série de fatos a partir do fato mais importante ou interessante; e de cada fato, a partir do aspecto mais importante ou interessante", defendem a idéia de que a apuração e o relato de um fato são intervenções valorativas de quem escreve, pois sempre há uma seleção daquilo que é relevante no arredo do real e, como não se pode construir uma opinião sem basear-se em fatos ditos objetivos.

Concluimos que este é o conceito perseguido pelo narrador – personagem do romance em questão, que deseja, deste o início, construir seu texto captando e selecionando informações e opiniões, para escrever sobre a verdade dos fatos.

Em *O Baile da Despedida*, além das junções entre verdades e entre o real e o imaginado, há, também, o cruzamento destas duas linhas, a informação e o registro (documentação), somados à emoção (envolvimento afetivo, psicológico e interpretativo, normalmente consideradas prerrogativas do texto literário).

E, como a recepção e aceitação do discurso jornalístico estão sempre presas ao que se considera como “a notícia verdadeira”, e é o tom de verdade que torna esta narrativa atraente, para que o real, seja retomado tanto pela mente curiosa daquele que escreve quanto daquele que lê e possa materializar-se em realidades maiores, menores, diferentes, dependendo das versões e interpretações que lhe são atribuídas.

Falando sobre jornalismo investigativo, o repórter Carlos Uchoa, em entrevista ao Canal da Imprensa diz que a curiosidade leva o indivíduo a investigar, a ser um repórter investigativo e, para concluir diz:

“ E quem opta por essa carreira, quem traça esse caminho, lá no fundo é aquele cidadão ávido por contar histórias, louco por contar novidades. Pode ser boas notícias, coisas de cultura, esportes, economia, enfim. Na verdade, o nosso papel é informar da melhor maneira possível”³⁹.

³⁹ Capturado em 20/12/2006 : [http://www.canaldaimprensa.com.br]

É este cidadão ávido por contar histórias que segura as pontas para fechar o círculo em torno das verdades paralelas entre o jornalismo e a literatura.

Assim, no romance em questão, movido, inicialmente, pelo dever do ofício, o personagem- narrador, passará a maior parte da travessia narrativa entre muitos mundos informativos, descritivos, documentais e testemunhais, advindos de diversos tempos, de várias leituras e de muitas conversas, fazendo suas investigações.

Porém, a cada nova descoberta, a cada dúvida, a cada suspeita ou após ouvir diversos e desconhecidos depoimentos sobre o assunto a ser escrito, a curiosidade do repórter fica mais aguçada, também o seu faro de repórter e o seu faro de contador de estórias ficam mais aguçados, o que o fará perseguir em seu intento e a prosseguir na composição de seu texto:

“ Assim, por mais que eu revolvesse velhos papéis, e ouvisse testemunhas, e acumulasse depoimentos, nunca haveria de harmonizar as duas realidades⁴⁰. Mas, a despeito dessa conclusão, uma curiosidade viva teimava agora em mim, levando-me a insistir na minha busca obstinada. “ (BD: 226)

Outra estratégia textual fundamental para a aproximação das narrativas, usada em *O Baile da Despedida*, foi a de colocar em cena um narrador- jornalista, para que o ato de contar os fatos e as verdades factuais não esbarrasse na problemática da enunciação, uma vez que, por seu caráter dinâmico e social, a narrativa jornalística exige legitimidade, o que lega ao jornalista – narrador a missão de procurar desvelar a verdade, para que ela se revele no texto.

O desvelamento e a revelação da verdade, unidos à tentativa da descrição fiel do real, é atributo legado à narrativa factual, deixando o texto jornalístico preso ao fluxo dos acontecimentos, da atualidade, do imediatismo e da transitoriedade.

Por outro lado, a narrativa ficcional, por apresentar uma dimensão permanente, não perecível, alimenta-se de fatos e relatos de todas as épocas, e, ao falar do real, mesmo que seja o real inventado, também busca, a seu modo, torná-lo fidedigno, descrevendo-o como a imagem de uma verdade, própria da criação artística, assim, o particulariza, dando-lhe feições de perenidade.

⁴⁰ Esta passagem exemplifica um dos muitos embates entre o real e o imaginado, que permeia todo o romance *O Baile da Despedida*.

Num lado da fronteira, estão o real jornalístico e o real histórico (assegurados pela documentação dos fatos), no outro lado está o real ficcional e no meio da encruzilhada está a estratégia composicional, derivada da articulação de vozes narrativas que circulam pela obra, por meio da qual uma viva demarcação se faz presente: o real recriado posiciona-se na fronteira da criação literária, para que o real documentado, reprisando-se em testemunho e em vivências, que, na obra ficcional, se fazem necessárias à construção da figura peregrina⁴¹ do real, se confirme e ajude a ficcionalidade a revelar a sua verdade essencial.

Em *O Baile da Despedida*, retomando registros históricos e aliando-os a marcas do imaginário, a presença do narrador - jornalista cria um universo oposto à realidade empírica, como um simulacro para que sejam feitos desdobramentos do real, os quais servirão como mediadoras entre o indivíduo e o mundo.

São estas revelações do real e do tempo que dão à arte, especialmente, à arte literária, ares da verdade, mesmo se o que está sendo narrado seja apenas verossímil, porque, segundo BARTHES (2004: 188): “...a verossimilhança nunca é mais do que o opinável; está inteiramente sujeita à opinião (do público) ..., em seguida, porque ela é geral, não particular...”

A relação entre o homem e o mundo, entre o pensamento desejoso de unidades e verdades e a riqueza da criação das múltiplas verdades que habitam as mentes e todas as suas fronteiras e margens, circulando por todas as estradas dramáticas das narrativas.

E são estas múltiplas verdades que vão [des] comprimindo o real e servem para compensar nosso desapontamento com certas realidades ou com realidades tão certas, então procuramos os extremos, ora tentando sermos fiéis aos critérios de verdade, ora fazendo concessões e, sem limites, reivindicando o direito à fantasia, à ilusão, à ficção.

Um bom exemplo do embate entre a razão e a emoção, entre o real e o imaginário está no capítulo 12 (pp. 239/244), da segunda parte da obra, temos a seguinte epígrafe: “*Porque a loucura de Deus é mais sábia do que os homens.*” [Epístola aos coríntios –vers. 25] (BD: 153), e é neste capítulo que o narrador, após a visita que fizera à viúva do Dr. Juliano Moreira, e depois do que ouvira sobre dona Catarina, não confirmando ou negando seus relatos, suas viagens, sai da casa da viúva e, completamente atordoado, provoca um acidente.

⁴¹ Com estes significados: o que viaja; o que é estranho; o que é raro, especial, o que é poucas vezes visto.

Depois, já em casa, o narrador-protagonista recebe a visita das figuras mais ilustres de *Nossa Revista*, que, em comitiva, vêm cobrar-lhe a tão esperada reportagem: “E ao abrir a porta, dou com o Castrioto, o Justino e o Manhães, quase toda a redação...” (BD: 241), após confirmarem que as condições de saúde do acidentado eram boas, e que tudo acontecera por causa da confusão, da falta de certeza sobre a ida ao baile, sobre a dúvida em relação à loucura de dona Catarina e a existência do tal oficial chileno, o que impedia ao jornalista de escrever a almejada reportagem.

Ao longo do romance, outras (possíveis) provas sobre a ida de Catarina ao baile tinham sido descobertas, confirmando parte da estória da protagonista, mas, a rigor, faltava a prova definitiva para que o trabalho do jornalista fosse concluído.

A despeito da resistência do jornalista em entregar a reportagem para ser publicada, Castrioto, Justino e Manhães, a cúpula da *Nossa Revista*, no entanto, exigem que a reportagem seja entregue como está, ainda que sem a prova cabal.

Será que, assim como o delírio de Catarina ou de qualquer um não é redutível pela lógica aristotélica, a escritura jornalística não está (tão) presa à lógica da determinação do que é verdadeiro ou não?

Assim, tirando-se os arreios dos ombros da narrativa factual, todos os discursos, a bem da verdade, recontam histórias das vidas alheias, suas dúvidas, suas certezas, seus sofrimentos, seus desencantos, suas esperanças, seus medos, uma vez que todos acabam por escrever a história e a estória do homem.

3.2- Romance e Reportagem - verdades partilhadas

Analisando a relação do ser com o cotidiano, percebe-se que ele está em constantes processos dialógicos com o seu tempo, com o espaço em que vive e com os seus pares, e, a cada dia, “escreve” sua primeira página e outras páginas são escritas, porque todos precisam selecionar o grau de importância do seu dia. Ainda assim, muito do cotidiano real é perdido ou descartado e somente poderá ser relido, recordado, recontado, o que estiver registrado ou guardado na memória.

As informações são muitas, e como não somos onipresentes, oniscientes e onipotentes, muito se perde, nem tudo é registrado, nem mesmo pela memória, ainda assim, neste romance, auxiliada por outros símbolos,: fotografias, desenhos, vestidos, a palavra, especialmente a falada, irá costurar a narrativa romanesca, dando a quem lê o efeito de realidade.

Desta forma, informações são trazidas à baila por recuperações nem sempre exatas da história oficial ou da estória particular, a fim de que uma reportagem seja escrita pelo narrador- jornalista, que, por este motivo termina por escrever um romance, no qual a palavra aparecerá sempre (com) partilhada, dando ao leitor a sensação de decifração de real há muito camuflado, um real que pode ter sido refugado pela história oficial.

“ E dona Catarina feliz:

- Já conversei com ele sobre o baile da ilha Fiscal. Eu para ser franca , não sei o que pensar. Um grande jornalista, famoso no mundo inteiro, sair de seus cuidados, para ouvir uma velha senhora, longe do Rio, sobre uma festa que se realizou a quase sessenta anos! O mundo mudou muito, doutor Djalma. Hoje, indaga-se sobre tudo. Tudo se quer saber. E eu, que sempre me recusei a receber jornalistas, não me limitei a receber este nosso amigo em meu sobrado. Abri-lhe a alma. (BD:101)

A reportagem é uma modalidade jornalística que apresenta características específicas, tais como: tecer um relato humanizado dos fatos, basear-se em testemunhos, valer-se de fontes secundárias como documentos, livros, relatórios, cartas e outros, deixar aparente a subjetividade do sujeito do discurso, incluir a presença de

personagens (fontes, entrevistados, testemunhas, “protagonistas”), dar destaque à ação, à descrição do ambiente e exigir o alargamento do tempo e na obra em estudo.

Ao escrever uma reportagem, ainda é permitido ao jornalista narrar sua história como se fosse um conto ou um fragmento de romance, pois a reportagem apresenta um estilo menos rígido que a notícia, e, por não apresentar o caráter imediato da notícia, caminhos são abertos a esta forma narrativa para a confecção de um texto que poderá apresentar uma produção lingüística mais aprimorada, tendo a liberdade de mudar configurações de tempo e de espaço, retirando o caráter de imediatismo tão próprio da narrativa jornalística para a interpretação dos fatos.

A apresentação das características de uma reportagem⁴² nos mostra que, no âmbito da classificação de textos jornalísticos, o campo que melhor se aproxima da linguagem literária é a reportagem, pois, além de suas peculiaridades dentro da narrativa jornalística, esta permite também grande liberdade de experimentações formais, permite maior criatividade, estado ligada à subjetividade de quem a escreve.

Baseado em sua investigação e segundo o ângulo por ele escolhido, o jornalista pode contar a história a partir dos fatos selecionados, dando-lhe feitiço jornalístico, pois usará citações (testemunhais ou documentais) que referenciam, validam e comprovem o que será narrado, como se pode observar na seguinte passagem do romance em estudo:

“ - Sim, Castrioto, farei a reportagem – prometi.

Mas com estas condições: primeiro, nada de pressa; segundo, tempo prévio para que eu visse com estes olhos, e pisasse com estes pés, a famosa ilha Fiscal, que por fim refluía às minhas lembranças históricas, não apenas porque ali se dançara, comera e bebera, no último baile da Monarquia, mas também porque esse baile, com sua ostentação, com a dinheirama que lá se gastou numa só noite, havia contribuído também para a implantação da República. (BD: 8)

No âmbito dos gêneros da narrativa jornalística, alguns quesitos particularizam a reportagem, como a produção de texto jornalístico que mais se afasta do rigor estrutural desta modalidade discursiva, sem no entanto deixar de sustentar-se no teor informativo de sua matéria.

A diferença entre uma notícia e uma reportagem é que esta pode alterar o modo de construção textual (a hierarquia das informações) de acordo com as características do

⁴² Cf.: KOTSCHO, Ricardo. **A prática da reportagem**. São Paulo: Ática, 1995.

assunto tratado, desligando-se do modelo fixo, apresentando-se como uma narrativa expositiva e permitindo que a afetividade da comunicação conviva em harmonia com a transmissão de informações.

Por ter a estrutura narrativa jornalística suas bases calcadas na lógica, o caráter maleável e dinâmico da reportagem irá aproximá-la consideravelmente da narrativa ficcional.

A imparcialidade e neutralidade estão no cerne da objetividade jornalística, mas o pequeno desvio feito pela reportagem para falar do real, mostra o lado escorregadio da tentativa de aprisionamento deste, por qualquer forma de narrar, como aponta Sant'anna a este respeito:

“(...) começo a entender que tudo aquilo que se escreve ou fala, mesmo de fatos ou pessoas reais, sempre se torna mítico, escorregadio e arbitrário. É impossível abranger toda a complexidade do homem.” (SANT’ANNA, 1991: 205).

Estas características impróprias à narrativa de ficção, são conduzidas a desvios dentro deste romance, em que o narrador pretendia escrever uma reportagem. Observemos como, na passagem a seguir, o narrador-protagonista se vê entre a dúvida, e a certeza, entre o distanciamento e o sentimento o mítico, o que o faz mover-se e a sua narrativa entre o escorregadio e o arbitrário:

“(...) Ao fim da segunda página, reli tudo o que havia escrito, e acabei por tirar o papel da máquina, sem ânimo para prosseguir.

(...) Rasguei as duas páginas atirei os pedacinhos na cesta de papéis...”

(...) “ Nada de pôr na revista, com a sua fantasia, com a sua reclusão, com a sua boa fé, a pobre da dona Catarina. Deixá-la-ia no seu sobrado, obscura, retraída às voltas com o delírio que a fazia feliz, entre móveis antigos, na cadeia de braços, a um canto da sala, bordando o seu vestido.” (BD: 91)

Diferente da narrativa factual, que geralmente precisa de uma justificativa ou de interesses para retomar o que já foi por ela escrito, como a literatura simplesmente recria o mundo, mas não o copia, esta não está sujeita a limitações, pode se dar ao luxo de esgotar o assunto ao chegar à última página, para retornar ao mesmo assunto, em

outro tempo ou no mesmo tempo, por outras mãos e por outros olhos, ou talvez pelos mesmos olhos e mãos que já o narraram.

Algumas características do fazer literário, perfeitamente aplicáveis à reportagem jornalística promovem a aproximação existente entre a narrativa literária e a reportagem, podemos citar, entre elas, a que mais se destaca: a força narrativa de ambas e o seu poder de atrair a atenção do leitor.

Esta força de atração é obtida pela combinação de elementos textuais que ajudam a produzir a intensidade textual; a clareza, tão necessária à manutenção da objetividade jornalística e à subjetividade literária; a condensação de fatos, pela eliminação de detalhes irrelevantes e a tensão, a qual representa a dosagem certa de informações e de “provocações”, estas, geradoras do suspense ou da decifração de um enigma, até o momento do clímax, ponto máximo do interesse da história e gancho que ajudam a manter a curiosidade do leitor.

Neste compasso, o romance de Montello, propõe que a ocupação do espaço narrativo seja feita por meio de uma reportagem, permitindo que a relação entre o real anterior ligue-se a um real dividido entre o hoje: “*Os doidos de hoje não se parecem com os doidos de antigamente*” (BD:3), entre um outro tempo, remoto “- *Eu estava a me lembrar, com saudade, do nosso tempo no Liceu. Passou depressa. Parece que foi ontem.*” (BD: 33) que por sua vez levará o narrador a um tempo mais remoto ainda “... *velhos jornais maranhenses relativos a 1889...*” (BD: 41) .

O trunfo narrativo da retomada temporal deveria pertencer estritamente à narrativa literária, mas é abocanhado pela reportagem, como forma de aprofundamento da informação, quando esta cria uma realidade tão integrada entre as dimensões espaciais e temporais, que os elementos no nível referencial perdem sua força denotativa, adquirindo um caráter, por vezes, conotativo, embora não se pretenda anular a força da objetividade dos fatos narrados.

Assim, ao escolher o gênero jornalístico denominado reportagem, para dar forma à sua narrativa, o narrador – personagem de *O Baile da Despedida* irá contar a estória da testemunha remanescente do último baile da Monarquia, seguindo por caminhos, que aproximam a reportagem da narrativa literária, mais que qualquer outro modo do discurso jornalístico, como apontam Cremilda Medina e Paulo Roberto Leandro em seu trabalho *Interpretar fatos é reconstituir o real*” (Cadernos de

Jornalismo e comunicação,44 s/d pp.39-45)⁴³, ao dizerem que no jornalismo interpretativo:

“... as linhas de tempo e espaço se enriquecem: enquanto a notícia fixa o aqui, o já, o acontecer, a reportagem interpretativa determina um sentido desse aqui num circuito mais amplo, reconstitui o já no antes e no depois, deixa os limites do acontecer para um estar acontecendo atemporal, ou menos presente.”

Porém, cabe ressaltar que, mesmo quando na superfície de uma reportagem se encontre uma narrativa linear, plana, (des) simbolizada e na profundidade se possa perceber um universo livre da citação puramente de ocorrências, de atos, de objetividades, ali estará a marca que limita a aproximação total destas formas narrativas: a reportagem jornalística não pode fugir de seu compromisso com a objetividade da informação, como podemos observar nesta definição de Sodré e Ferrari:

“... é a reportagem – onde se contam, se narram as peripécias da atualidade– um gênero jornalístico privilegiado. Seja no jornal nosso de cada dia, na imprensa não-cotidiana ou na televisão, ela se afirma como o lugar por excelência da narração jornalística. E é mesmo, a justo título, uma narrativa– com personagens, ação dramática e descrições de ambiente – separada entretanto da literatura por seu compromisso com a objetividade informativa. (SODRÉ & FERRARI, 1986: 9)

Dentro dos parâmetros estabelecidos como função primordial das narrativas factuais, para os informativos jornalísticos ou para os registros historiográficos, a estória de dona Catarina seria um caso banal, possivelmente não mereceria estar inscrito pela narrativa factual para passar à posteridade. No entanto, no romance, este fato terá todo o destaque, ainda que disfarçado pela apresentação de uma reportagem⁴⁴, buscando elucidar fatos vividos e não registrados nos anais da história ou nas páginas dos jornais e revistas.

Como o narrador não consegue escrever a sua reportagem, a narrativa ficcional acaba por tomar o seu lugar pois para ela, todos os eventos, fatos, acontecimentos e

⁴³ APUD: Lima, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas**. Barueri, SP: Manole, 2004, p. 19-20

⁴⁴ Ao discorrer sobre o jornalismo interpretativo (reportagem), Luiz Beltrão diz que este tem como uma de suas finalidades não deixar o leitor sem esclarecimentos necessários sobre a elucidação dos fatos (ou de alguns de seus aspectos), pois a reportagem deseja preencher os *vazios informativos* existentes, esta é forma de o jornalismo interpretativo fazer a leitura da realidade. (BELTRÃO: 1976 pp.71/83)

personagens são colocados no mesmo balaio das importâncias, e o que vale é contar estórias, não importando se os personagens são excêntricos, loucos, comuns, heróis ou vilões, uma vez que todos, a rigor, compõem a história do homem, e, segundo Barthes: “... a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens. “ (BARTHES: 19, 2002)

A relação entre a narrativa jornalística e a literária não se constitui, no romance em questão, por uma ordem hierárquica, já que não há uma subordinação entre elas, embora, por ser uma obra ficcional, haja prevalência (não hierarquia) da primeira sobre a segunda, e a narrativa ficcional se mova no meio de expressivas polivalências, não permitindo que haja descompassos ou atritos entre as narrativas.

Os personagens, especialmente o narrador- protagonista, são os verdadeiros portavozes deste embricamento textual, não encarcerando qualquer uma delas; às vezes, o narrador consente que se esbarrem, porém não as torna incomunicáveis, corroborando com o que disse o mestre Machado de Assis, em seu artigo O Jornal e o Livro⁴⁵:

“O jornal, literatura quotidiana, no dito de um publicista contemporâneo, é reprodução diária do espírito do povo, o espelho comum a todos os fatos e de todos os talentos, onde se reflete, não a idéia de um homem, mas a idéia popular, esta fração popular da idéia humana.” (p. 946).

Esta definição de Machado de Assis, guardando-se as devidas proporções conceituais entre o ontem e o hoje e apartando-se -lhe a *reprodução diária*, estaria perfeita como definição para a Literatura [romance] e Reportagem, uma vez que ambos expõem tramas, dramas, tensões, ambos tiram suas idéias do dia –a - dia, do real, da vida.

Ao primeiro, alinham-se idéias tidas como irreais, fictícias, líricas, subjetivas; ao segundo alinham –se idéias que se dizem reais, narrações objetivas, contudo, mesmo com estas marcas diferenciadoras, as formas de narrar acabam por se contagiar, todas extraem o que escrevem do mundo real, tentam reprisar o real, por meio do qual o mundo flexibiliza sua existência.

⁴⁵ ASSIS, Machado. *O Jornal e o Livro (Miscelâneas)* In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985 [5ed.]. pp. 941 a 948

Tanto a narrativa literária quanto a narrativa jornalística expõem os acontecimentos sempre como perspectiva transformada em texto, por meio do qual se reprisam ou se forjam realidades, nascidas da criação ou como reprise do real, ficando no meio da ponte entre o imaginado e o reprisado, porque a rigor, toda narrativa guarda a esperança de romper as barreiras do real sem causar-lhe danos irreparáveis.

Em *O Baile da Despedida*, tanto a narrativa do acontecido [a reportagem, narrativa não explícita] quanto a narrativa do imaginado [o romance] são a representação textual de um real do passado e ambas recorrem a modos de percepção de um real já vivido ou inventado, para que o enunciado revele todos os pontos de vista possíveis sobre a estória de dona Catarina, ratificando o sentido literal do fato histórico, mas retificando-o pela inclusão do dado não registrado, o qual estava relegado ao esquecimento.

Então, o narrador procura estabelecer contato com outros textos já existentes, associados a acontecimentos considerados importantes para a construção de sua narrativa.

Uma vez que a reportagem a ser publicada deverá interpretar uma realidade já vivida e capturar o real do passado sob múltiplos ângulos temporais e espaciais, será por meio da palavra falada que o narrador tentará recuperar detalhes do fato particular, dando maior profundidade para a abordagem dos acontecimentos.

E, com a intenção de reavivar um fato já relatado, que a partir da reportagem estaria acrescido de um detalhe particularíssimo, restou-lhe, então, ouvir a palavra de todos que pudessem trazer algum detalhe que o levasse à prova tão desejada. Assim, no texto, serão ouvidas todas as vozes, pela fala de loucos, de velhos, deãos, de sábios, de artistas, todas elas dando voz ao passado, ratificando ou retificando a história e todas contando estórias, vividas ou não.

Segundo Roland Barthes (2004: 93) “*A palavra falada é irreversível, tal é a sua fatalidade. Não se pode retomar o que foi dito, a não ser que se aumente: corrigir é, nesse caso, estranhamente acrescentar*” (e a este acréscimo Barthes chamará “*balbucio*”), assim, se o que está escrito pode ser apagado, retirado, o que é falado, ao se tentar retirar, acrescenta-se sempre algo, ao ser retomado pelas narrativas, o real geralmente sofre modificações, então, qual será o real da história e qual será o real da estória?

Seguindo por esta trilha, durante o percurso narrativo, personagens comuns tomam a palavra para falar sobre acontecimentos da estória particular e da história

oficial, dão palpites, negam ou confirmam fatos e boatos, com a força que lhes é conferida, como testemunhas e herdeiros das narrativas orais de seus antepassados, reprisam o “soube por ouvir dizer”.

Desta forma, na reprodução da fala das testemunhas sempre haverá um vazio, uma lacuna, que as narrativas tentarão representar, reapresentar ou corrigir, acrescentando passagens ou colocando em dúvida o que é falado. No romance *O Baile da Despedida*, a estas falas, representações do já acontecido, a linguagem se esforçará para dar significados, tornando o texto plural.

Assim o registro dos anônimos é transformado pela narrativa ficcional em prova documental, mesmo não sendo o falante testemunha ocular da história, mas que a presentifica no instante em que esta é recontada e revivida pela memória social, histórica ou pela memória afetiva, como podemos observar nesta passagem, em que Ramiro, amigo do jornalista, testemunha:

“ E o Ramiro baixando a voz:

-Dona Catarina, desde cedo, riscou o casamento da vida dela. Não queria saber de ninguém. Chegou-se a fazer mau juízo dela. Sem razão. Pelo gosto de falar mal. Depois se soube que ela tivera um caso. Com um estrangeiro. Nunca apurei. Também se disse que o caso dela era um preto. Do hospício em que ela esteve. O próprio médico. O doutor Juliano Moreira. O que deu um jeito nela, consertando-lhe a cabeça. Tudo boato. Desde moça, ela dizia a quem quisesse ouvir aqui em São Luís (e eu sei disso porque foi minha mãe que me contou)⁴⁶, que era contra o casamento. Quando quisesse ser de um homem, seria.”

(BD: 50)

Na tentativa do desvendamento do mistério, o narrador jornalista, em determinadas passagens do romance, parece controlar falas e falados, presente e passado, uma vez que sua fala é o contraponto entre o ficcional e o factual. No entanto, percebe-se que a narrativa jornalística perde a sua força cedendo a vez à narrativa ficcional, na qual o jornalista é um escritor lutando desesperadamente para narrar fatos reais presos pelas fortíssimas malhas da factuação, fatos estes, que, no romance, estão a serviço da ficção, tirando do jornalismo e da história o estatuto de narrativas incondicionais sobre o real.

⁴⁶ Grifo nosso, para ressaltar o “soube por ouvir dizer”.

3.3 - Jornais de Ontem – os múltiplos reais

Para alguns, diferentemente dos escritores de ficção, os jornalistas não inventam, apenas registram os acontecimentos, ao produzirem notícias como construção social da realidade, seja esta uma realidade efetiva, uma realidade distorcida ou apenas um simulacro da realidade. Mas, quem escolhe o que é importante contar? Quem aponta como deve ser contado? Quem escolhe porque isto é para ser contado e quem irá narrar os fatos?

E, uma vez que a tendência do jornalista é divulgar informações de interesse público, por meio da linguagem utilitária, qual a realidade eleita para ser publicada, divulgada? Ou acabarão prevalecendo nos textos jornalísticos [re] produções de um real preso aos valores dominantes, aos interesses de cada grupo, de cada época?

Uma das particularidades do texto jornalístico de ontem e de hoje é que, amanhã, o que foi narrado hoje já pode estar esquecido, uma vez que o leitor tem diante de si a narrativa do *hic et nunc*, a que lida com o inesperado, o possível ou com o previsível.

Por outro lado, o texto literário, mesmo quando se considera a narrativa literária com uma cópia inventada do que se vivencia ou do que se imagina, apresenta um ponto de escape, que é sua representação artística do mundo, por isto, à narrativa literária se assujeitam o tempo e o espaço, não interessa se eles existem, existiram, existirão ou não, o que conta é a maneira singular como o autor entrega o real aos leitores, não importando de que modo o real é desenhado ou se dele são traçados perfis épicos, majestosos, comuns ou degradantes. Nada disto desassossega a narrativa literária.

Barthes nos diz que “ *Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido,(mais ou menos embasado, mais ou menos livre), é, ao contrário, estimar de que plural é feito*” (BARTHES, 1992: 39), do mesmo modo, interpretar a realidade, para depois descrevê-la, exige observação minuciosa de seus plurais, que, retomados por qualquer narrativa com o intuito de representar o real, cairá, certamente na teia dos seus múltiplos reais.

Assim, enquanto a palavra da ficção dá mil cambalhotas ardilosas à procura de um real mais profundo, chamado verossimilhança, e suas narrativas são resultantes de acrobacias lingüísticas, as quais criam “ (ir)realidades”, que lemos como se real fosse, a narrativa jornalística coleta as palavras em algum lugar [ou lugares], palavras estas que são produtos do recolhimento de dados, informações, depoimentos, testemunhos, para que, juntamente com aquelas acrescentadas pelo jornalista, formem, em outro momento, a

composição de uma a narrativa que é a narrativa da experiência alheia, por se tratar de interpretações de realidades por ele nem sempre vivenciadas⁴⁷ e sobre a qual versará seu texto.

Na obra em destaque, a literatura estende-se a outros domínios, no caso, aos domínios da história e do jornalismo, para captar a outra face do real histórico, e, para conseguir seu intento, dribla alguns determinismos da lógica narrativa, sem provocar efetivamente uma ruptura do sistematicamente estabelecido.

Para tal, Montello elabora um texto em que o espectro do factual (a história e o jornalismo) aparece no romance como guardião da memória comprovada, documentada, cabendo à ficção reviver o passado pela metáfora da história, fazendo do fato histórico seu principal significante, e, por meio da linguagem literária, mostrar que qualquer narrativa bem conduzida, pode nos levar a confundir o real com o discurso sobre ele.

Montello liga o novo ao já dito e à imprevisibilidade, retomando o acontecimento histórico pelo viés da novidade, fala do fato novo, mas sempre destacando o fato histórico, que agora se mostra facetado em múltiplos reais: o real de vários jornais, o real do registro histórico, o real das cartas, dos convites, dos bilhetes, dos vestidos, dos retratos, do calendário, o real das testemunhas, todos os reais presos ao real da ficção.

É por meio das notícias da época que o real histórico se pluraliza, uma vez que as notícias publicadas pelos jornais de 1889, se constituem no grande mural sobre o baile da ilha Fiscal, pois, em relação à importância dada ao fato pela historiografia, a narrativa histórica pouco registrou sobre o baile.

Em seu trabalho sobre artigos publicados em sete jornais parisienses, que relatavam a agonia e a morte de Sua Santidade João XXIII, Jules Gritti revela os muitos caminhos pelos quais percorre a narrativa jornalística, ao noticiar um mesmo evento.

Gritti aponta que, para falar sobre a agonia e a morte do velho pontífice a imprensa movia-se entre reduções, aumentos e prolongamentos do que estava sendo divulgado, e, com uma construção textual a qual alimentava a comoção do povo, enquanto remexia a fé e criava expectativas sobre o estado de saúde do Papa e sobre a possibilidade de sua recuperação ou sobre o quanto estaria próximo ou distante o

⁴⁷ Devemos ressaltar que, na atualidade, especialmente nas transmissões *ao vivo*, a simultaneidade temporal coloca o jornalista como sujeito partícipe do acontecimento, agregando a vivência, a experiência do narrador (jornalista), ao que está sendo por ele descrito, e este coloca sua experiência parcial ou total a serviço do que está sendo narrado, assim, a experiência passa a ser um dos elementos presentes nesta forma narrativa.

desenlace do santo padre, mostrando que: “...a narrativa jornalística desenvolve -se antes de tudo ao nível da transitividade ” natural” mas ela testemunha uma espantosa capacidade de “ingurgitar” rapidamente os mais variados narrantes culturais.” (Jules Gritti)⁴⁸, pois, enquanto, transita por falas tão diferentes, a imprensa mantém vívido o interesse pelo fato e dele se alimenta.

Por outro lado, ao falar sobre a captação do real pelas narrativas tanto factuais quanto ficcionais, Gritti mostra não haver um grande fosso entre estas formas narrativas, uma vez que tudo está ligado à transitividade discursiva, ressaltando:

“ À primeira vista, a diégese de um conto, de uma obra dramática, de um filme... parece diferir da de uma narrativa de jornal: a primeira emana de uma criação fabuladora, a segunda é comandada dia a dia pelo acontecimento: na primeira, “o suspense” é manipulado, na segunda aparece inteiramente dado. O acontecimento opor-se-ia à estrutura como a natureza ao “ artefato”, o acidental ao categorial. E entretanto “ seja a ação vivida ou representada , é suscetível das mesmas apreciações, cai sob as mesmas categorias”.⁴⁹ No instante em que o acontecimento é apresentado, o vivido transmuta-se em representado, o dado circunstancial é apreendido segundo as “categorias” da narrativa. (BARTHES e alli. Gritti p. 164)

Um dos itens citados por Gritti para mostrar que tanto a narrativa literária quanto a narrativa jornalística empregam praticamente os mesmos recursos na representação⁵⁰

⁴⁸ Jules Gritti em “Uma Narrativa da Imprensa – Os Últimos Dias de um “Grande Homem” faz uma análise minuciosa sobre os artigos que relatam a agonia a morte de Sua santidade João XXIII em sete diários de Paris, versando sobre a condução diferenciada, direcionada, “adequada” que os jornais dão às suas narrativas sobre o mesmo fato, com suas reduções ou generalizações, conforme o momento e os interesses em voga, levantando a seguinte questão: “ O “repórter” expedindo no dia a dia seus artigos em sua mesa de redação, acaso se reconhecerá em uma análise de impulsos dramáticos, de seqüências, de funções ativas e expressivas, etc.?” BARTHES, Roland et alli. Análise Estrutural da Narrativa (Seleção de Ensaios da Revista “Comunicações”). – 3ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.pp. 163/173. [Em nosso trabalho, analisamos diversos artigos sobre o último baile do Império, com este mesmo propósito, desenvolvido especialmente neste capítulo]

⁴⁹ Aqui Gritti cita: Henri Gouthier, *Théâtre et Existence*, Aubier, 1952, p.13

⁵⁰ Empregamos o termo representação com o sentido transcrito por Reis e Lopes: “...o conceito de representação remete, desde as suas postulações mais remotas, para diversas outras questões e domínios de teorização que com ele se conxionam: os gêneros literários, a problemática do realismo (ou mais genericamente da representação do real, no sentido consagrado por Auerbach, as pontualidades gnosiológicas da obra literária, etc. Em qualquer caso, no entanto, a representação deve ser entendida em termos dialéticos e não-dicotômicos; o que significa que entre representante e representado existe uma relação de interdependência ativa, de tal modo que o primeiro constitui uma entidade mediadora capaz de concretizar uma solução discursiva que, no plano da expressão artística, se firme como substituto do segundo que, entretanto, continua ausente: assim, “a representação ou imagem funciona adequada e eficientemente só quando é confundida com o seu objeto. A representação é uma entidade cuja eficiente atualidade, paradoxalmente, coincide com o seu colapso. Quando uma representação

do real é o suspense, e, numa demonstração de que a imprensa tem o tempo em suas mãos, na narrativa jornalística, o suspense é usado como uma provocação de desejo do que virá, pois assim, a vontade da descoberta do amanhã, anunciada hoje, mantém as expectativas do leitor em alerta e garante a venda do jornal do dia seguinte, pois haverá sempre algo a ser desvendado e que só amanhã será dito, como no exemplo estudado por Gritti.

Deste modo, a narrativa jornalística, bem aos moldes dos folhetins de outrora, das novelas radiofônicas de ontem e das novelas televisivas de agora vão contando as histórias por meio da sedução, da tensão, do suspense, pelo retardamento da intriga ou de proeminências sobre o fato narrado, para que as notícias sejam acompanhadas pelo leitor até o momento do clímax, de acordo com os interesses de cada jornal.

Com o passar do tempo, quando o interesse por aquele fato se esgota (ou é esgotado de acordo com as diversas conveniências), a imprensa dá o seu veredicto, simplesmente muda de assunto, colocando um ponto final naquele assunto e, ainda que alguns leitores tenham interesse em saber mais sobre o fato apartado do noticiário, logo o foco de seu interesse será desviado, pois uma nova manchete (prima-irmã dos títulos da ficção) irá chamar a sua atenção.

Os recursos empregados para maquilar as narrativas de ontem e de hoje são basicamente os mesmos, pois a determinação ideológica, mascarada pela linguagem, negligencia ou exalta o acontecimento priorizado, encaminhando a narração dos fatos por processos lingüísticos - discursivos, por negações ou afirmações contundentes sobre um acontecimento, pelo dito e pelo não – dito, pela valorização ou desvalorização de pessoas e de seus feitos.

Outros recursos são usados pela exposição da figuração: as fotos, a foto-montagem (atual), as caricaturas ou os desenhos, estes dois últimos, principalmente, servem para ironizar, satirizar ou satanizar o sujeito narrado ou o assunto em questão, tornando-os alvos do deboche e da desvalorização social.

Nos jornais datados de 1889, que dão notícias sobre o baile, os nomes dos autores do artigo ou da notícia estão, quase sempre, ocultos, quando muito, estes se apresentam por meio de pseudônimos.

funciona como representação, ela não é entendida como representação, mas como o próprio objeto representado." (Martinez Bonati, 1980: 24" APUD: REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de Teoria da Narrativa. São Paulo,:Ática, 1988, p. 88)

O mesmo acontece em *O Baile da Despedida* no qual vamos encontrar o narrador- jornalista inominado, apenas lhe é conferido um “pseudônimo”, ainda assim, para uso exclusivo de dona Catarina: “ *Não se importa que eu continue a chamá-lo de Benito?* (BD:68)

O baile da ilha Fiscal pode ter sido, segundo alguns, o acontecimento estrategicamente pensado para que a Monarquia mostrasse força e angariasse simpatias, mas neste embate de forças políticas, saiu vitoriosa a República, há tempos anunciada pelos jornais que deitavam em suas páginas a revolta do Exército, o descontentamento por parte de uma gama influente na política nacional.

O jornal republicano *O País*, chegou a noticiar e até mesmo conclamar revoltas em seus editoriais, antes do 15 de novembro de 1889, enquanto jornais monarquistas como a *Gazeta de Notícias* conclamavam o povo a resistir à mudança do regime político, alertando para todos os riscos a que o país e o povo estariam sujeitos.

Numa junção entre história, jornalismo e literatura, a narrativa prossegue discorrendo sobre a festa estupenda, tratada pelo jornalista Lopes como “*Uma esbórnia romana, como no tempo dos Césares*” (BD: 42). Ainda segundo Antônio Lopes, o país e o Império estavam mergulhados num caos e o perigo iminente rondava a Monarquia, mas, paradoxalmente, é a Monarquia que promove esta festa nababesca.

Em todos os jornais pesquisados, o tom poético adotado pelos jornalistas em muitas passagens, leva a função poética a sobressair-se em longos trechos sobre a função referencial, assim como o tom de galhofa, a crítica ou a grandiloquência, as quais aparecem, por vezes, em forma de poema.

Enquanto a narrativa exaltada, crítica, irônica de alguns, deixa o emocional sobrepujar o racional, e todos estes encaminhamentos narrativos acabam por aproximar estes textos à composição, forma e apresentação da narrativa literária, comprovando as raízes existentes entre jornal e o livro, e entre redatores e escritores, estes últimos, em sua grande maioria, passaram e passam pela redação de um jornal, como funcionário, escritor, autor ou redator.

Publicadas pelos jornais da época em que se realizou o último baile do período imperial, as notícias desencontram-se, não em relação ao fato em si, mas à forma como cada jornal produz sua narrativa sobre o mesmo fato.

Verifica-se, assim, que são as tendências políticas e as questões ideológicas que dão o tom da narrativa e que traçam as transitividades de cada discurso, pois estes estão

presos à linha editorial do jornal, isto é, à sua tendência política naquele momento histórico.

No entanto, o conflito aparente nas narrativas jornalísticas por ocasião do noticiário sobre o baile da ilha Fiscal, não é um confronto entre formas discursivas antagônicas, mas expõe, de modo bem claro, que os discursos não nascem livres, todos estão sujeitos a todo tipo de influência, de dominância e de predominância, que lhes apontam caminhos a serem seguidos.

É pela leitura de pormenores indicadores de tendências político- ideológicas, muitas vezes escondidos, que buscamos decifrar pistas da manipulação e multiplicação do mesmo real: a transição de um poder para o outro, e no meio dela, o baile da despedida.

Assim, quase todos deixam às claras para que lado irá se voltar a lâmina afiada da de seus discursos. Uns poucos jornais defendem o regime monárquico, entre eles, a *Gazeta de Notícias*, outros, defendem escancaradamente a República, como *O Paiz*, ferrenho opositor do regime monárquico; havia também os moderados (ou seriam os precavidos?), entre eles o *Jornal do Commercio*, podendo-se atribuir- lhes a mesma indecisão ou precaução com que se viu às voltas o personagem de Machado de Assis, o Sr. Custódio, nos capítulos “Pare no D” e “Tabuleta Nova”, em *Esaú e Jacó*⁵¹.

Ainda foram publicados por este e por outros jornais ou espalhados pelo boca a boca, boatos que contribuíram para o agravamento da crise político- militar, acirrando ânimos e culminando com a Proclamação da República.

As pegadas sobre as mudanças políticas no Brasil já aparecem assinaladas no *Diário de Notícias*, o qual alertava o exército *com o plano contra a pátria*, este consistiria no aniquilamento da força de linha (Deodoro avisara Mena Barreto); aniquilamento sistemático, para que (pretoriana) a Guarda Nacional lhe sucedesse⁵², ainda, segundo Leila Schwarcz (1999: 458), espalhou-se um boato, sobre a prisão do Marechal Deodoro da Fonseca, isto no dia 15/11/1889, esta balela ajuda na concretização imediata do movimento republicano.

Além dos boatos, *O País*, com a desculpa de fazer mais uma sátira sobre o baile, o que faz, de fato, é uma aberta propaganda republicana, que publica na coluna *Foguetes*, ainda no dia 10/11/1889. Com todos estes ingredientes, a tiragem, deste dia,

⁵¹ ASSIS, Machado. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1985 pp. 1027/1030

⁵² Rui Barbosa, *Obras*, XVI, t. VIII, p. 79 (*Diário de Notícias*, 09/11/1889) APUD: CALMON, Pedro. *História de Pedro II*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1939.

chegou a 62.500 exemplares e o jornal, àquela altura, era considerado o órgão da imprensa mais bem informado.

Ainda que não o seja por suas intenções, o boato, por sua natureza, assemelha-se à ficção, e esta, como diz Umberto Eco, dificilmente alguém irá questionar.

Então, se o jornal publicava (ou publicam) boatos e estes são definidos como ditos sem fundamento, como balelas, mentiras, como manter a aura de verdade atribuída à narrativa factual?

Desta forma, enquanto a imprensa de tendência abertamente republicana hasteava a bandeira do novo regime, e a imprensa monarquista insistia em dourar a pílula e tentar salvar o Império, havia os que não enxergavam (ou não queriam enxergar) a iminente chegada da República, como dona Catarina, a personagem central de *O Baile da Despedida* ou como os personagens - Batista e Cláudia, em *Esaú e Jacó* de Machado de Assis (cap.48)⁵³, os quais perdiam-se em delírios ou atavam-se a esperanças de que nada iria mudar, mas se mudasse, dançava-se de acordo com a música.

Seguindo os rastros do que foi noticiado nos jornais do Rio de Janeiro, sobre o baile, percebe-se que os registros jornalísticos da época silenciam ou transformam o real de acordo com interesses e tendências, seja pelo dito ou pelo não- dito.

E, nesta obra de Josué Montello, mesmo com a narrativa diluída entre o factual e o ficcional, ao juntar-se todos os dados garimpados da memória, de documentos ou registros, o romance acaba por particularizar um espaço de onde todos narram suas experiências, vividas ou ouvidas de outrem, sem deixar que as diversas interpretações sobre o real da a estória, venham a interferir no resgate do essencial da história.

Qualquer que seja a situação, é o olhar de hoje, somado ao distanciamento temporal e afastado dos acontecimentos, que retoma a história para contar uma estória. É o olhar que relê notícias, registros e livros, enquanto o narrador pesquisa, observa e ouve os relatos testemunhais, assim é este olhar que, no romance, permitirá a todos fazerem conjecturas e tomadas de posição, na interpretação dos mesmos fatos:

“... podemos ler hoje as obras do passado, materialmente disponíveis para nossos olhos, acreditando ter acesso imediato a elas, quando há sempre uma série de mediações: dos efeitos de temporalidades que se cruzam na própria leitura; da simultaneidade do não- contemporâneo; das diferenças do passado, vistas sob a ótica do presente. (JOBIM, 2002: 133)

⁵³ ASSIS, Machado. **Esaú e Jacó**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1985 pp. 1027/1030

Diante da posição do poder constituído e do poder a se constituir, tanto os jornais monarquistas, quanto os jornais republicanos organizam-se em torno de suas escrituras visando direcionar leituras e leitores, fazendo circular sentidos, colocando outros sentidos no desvio, tirando-os mesmo da estrada, sem tirar do leitor a ilusão de objetividade, aparentando transparecer marcas de neutralidade e de distanciamento, que constituem os elementos basilares da verdade absoluta, defendida por alguns segmentos da narrativa jornalística.

Por exemplo, em *A Gazeta da Tarde*, encontra-se o anúncio da festa das Bodas de Prata da Princesa Isabel e do Conde D’Eu, no Cassino Fluminense, fazendo uma calorosa saudação à princesa, tecendo elogios a esta por conta da libertação dos escravos e, na mesma página, lavra veemente protesto em relação à má distribuição dos convites para o baile, no dia seguinte, na 2ª página, está estampada a repercussão que a nota do dia anterior havia causado, com a seguinte nota:

*“Sabemos que a nossa justa e inocente reclamação de hontem contra o modo irregular com que tem sido feita a distribuição dos convites para o baile da ilha Fiscal só serviu para irritar ainda mais o ilioso commendador allemão * e o seu ajudante Berlecó,* dous igenuos beocios que acreditam que aquella festa é deles.”^{54 55}*

(A Gazeta da Tarde 15 e 16 de outubro de 1889) [* Comendador Adolfo Hasselmann e Luis Berquó]

Interessante é observar-se como o jornalista finaliza esta nota, dizendo que espera que isto sirva de exemplo e alertando ao comendador alemão e a seu ajudante Berlocó, que esta festa será dada à custa do contribuinte, porém o lugar de destaque desta nota ficará por conta da seguinte passagem: *“Em todo o caso, sirva isso de exemplo para que se houver festa semelhante, não se reproduzam incidentes tão desagradaveis...”*. (grifo nosso). (A Gazeta da Tarde 15 e 16 de outubro de 1889).

Estaria o jornalista ironizando ou discretamente apontando para o fim da Monarquia ou ainda, estaria fazendo uma crítica à enorme despesa a ser assumida pelo

⁵⁴ A fonte de pesquisa, referente aos todos os jornais citados neste trabalho, referentes ao ano 1889, é a **Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro**.

⁵⁵ Nas transcrições de alguns artigos jornalísticos (1889), optamos por manter a grafia original da época.

contribuinte? Ou seria este jogo ambíguo uma provocação ou uma forma de o jornal proteger-se?

Diferentemente de hoje, a primeira página dos jornais daquela época não apresentava divisões distintas, publicava-se ali de tudo um pouco, ainda estava longe o advento do *lead*, assim não havia resumo, nem seções diferenciadas, compartmentadas, nem cadernos especializados.

Porém, havia rubricas, quase sempre repetidas como: telegramas (notícias do exterior ou de províncias), boletim (crônica parlamentar), o folhetim do rodapé, o editorial, festas, *shake-hands* (que tratavam de anunciar os aniversariantes do dia) e isto, acresciam-se as notícias do dia.

Em todos os jornais havia, por aquela ocasião, uma coluna, a qual era dado um bom destaque, sempre ao lado do espaço reservado para anunciar-se ou comentar-se festas e eventos sociais da corte, esta coluna denominava-se Brasil e Chile ou Chile – Brasil, e, entre os jornais destacamos a *Gazeta de Notícias*, monarquista que nela publicou em 09/11/1889, detalhes sobre a recepção oferecida à oficialidade chilena, nestes termos:

“Hontem, ás 11 ½ horas da manhã, dirigiu-se a officialidade chilena, em bond especial, oferecida pela Companhia Carris Urbanos, á Typographia Nacional, onde foi recebida pelo administador, o Sr. Comendador Galvão, e por todos os empregados.” (Gazeta de Notícias 09/11/1889)

A seguir, na mesma página, onde estão desenhos da mesa do *buffet* e do interior de um dos salões de dança, sob o título *A Festa de Hoje*, inicia-se uma narrativa em que o narrador coloca-se como espectador privilegiado, descrevendo o desenrolar dos momentos que antecedem à grande noite do baile, poeticamente, no início à moda de uma missiva, e prossegue em tons de uma prosa poética, com características muito próximas da escrita literária.

“A horas em que estas linhas são scriptas, sob uma mesa em que há quatorze castiçais de prata, na última sala, face direita da ilha Fiscal, começa a sombra crepuscular. Batem vagarosamente as ondas, uma após outra...

Chove...Pingos d’água muito miudos como que penetrados, cahem sobre os folhados e vão formando, de espaço em espaço, pequenas peças. Quando a água angmenta n’uma d’ellas, procura o declive e corre tortuosamente, n’um fio que se avoluma no percurso, enriquecido por outros fios, corre até o beiral para cahir como uma grossa lagrima na areia do pateo.” (Gazeta de Notícias 09/11/1889)

Além da descrição detalhada sobre a festa, sobre a *toillets* das senhoras iriam usar, a casa que cuidaria do *buffet* é a forma como o redator anônimo justifica a sua presença na ilha com um bom tempo de antecedência, explicando que o novo leitor precisa saber de detalhes, por isto, o jornalista pergunta, pesquisa, observa.

Em alguns pontos desta explicação, pode-se perceber que ele se refere a elementos próprios do livro como prólogo, ação e epílogo, por exemplo, para falar do bom encaminhamento da narrativa jornalística e no final da narrativa, o redator diz que a “ *o Gazeta vai contar o que viu e o que não viu*” (*Gazeta de Notícias* 09/11/1889), além do “soube por ouvir dizer”, também presente em *O Baile da Despedida*.

Estas passagens ajudam a confirmar que a tão decantada narrativa da verdade, aqui vista como adequação do enunciado aos fatos, a testemunha ocular da história, a que trata apenas e a rigor das verdades do mundo, nem sempre está imune à picada da subjetividade e da criatividade ficcional, pois como nos fala Benjamin (1987: 221) “ *O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer*. Vejamos como se expressa o redator da *Gazeta de Notícias*:

“O jornalismo tem destas indiscrições. O leitor ...em saber do que se passa, já não se contenta hoje com a notícia de um facto consumado, quando este facto tem antecedentes. Elle quer ser informado das minudencias e dos detalhes d’esses antecedentes. Não permite um trabalho methodico de accumulacão de dados para que se lhe relate um acontecimento com prologo, acção e epilogo, e prefere na exigência de que se habituou a esforços de reportagem, que a gente lhes vá dando em pequenas doses o medicamento apto para debellar a sua gulodice de novidades.”

[O jornalista continua a descrição, acrescentando desenhos do rosto do comendador Hasselmann e do barão Sampaio, e para terminar...)

“Foi hontem posto em pratica este processo de informação, pelo qual o GAZETA habilitou-se a contar o que viu e o que não viu, mas que soube que há de acontecer, se a chuva não persistir pondo uma nota fria n’esta bellissima festa. (...)” [o grifo é nosso] (*Gazeta de Notícias* 09/11/1889)

Sendo este um jornal de tendências e perfil monarquistas, em contraste com a descrição cênica pomposa sobre o local do baile, posto ao lado direito desta mesma primeira página, encontra-se o editorial escrito em tom de forte apelo dramático, no qual o redator faz esta dupla interrogação: “ *Continuará a existir a monarquia? Continuará a existir unido o Brasil?*”.

O jornalista prossegue tecendo considerações sobre o regime monárquico como traço de união, como preservador da unidade nacional, em repúdio ao movimento republicano, em tom exaltado, atrela a mudança de regime aos males psicológicos de uma raça superficial e à idéia destrutiva que a mudança para um novo regime, a República, carrega.

O que está publicado ao lado, a descrição do ambiente do baile serve ao convencimento das verdades políticas, uma vez que, a espetacularização e o sensacionalismo com que o jornalista descreve o cenário são os mesmos com que este defende a monarquia.

Na primeira página de 10/10/1889, assinado por *Um Espectador Filosofo*, aparece uma crônica intitulada *O Baile da Ilha Fiscal* com o subtítulo (*Reverso da Medalha*) que fala sobre os que vão e os que não vão ao baile. Estaria o redator provocando colegas de jornais com tendência republicana, que não receberam o convite para o baile? Construída com muito humor, uma crítica sarcástica toma conta da crônica, assim:

“Desde manhã, no dia 9, grande reboição nas famílias fluminenses (...). Sobre os que não vão ao baile ...nota-se n’essas pessoas um indiferentismo forçado, um desprendimento artificial, um profundo desprezo pelo entusiasmo geral. Mas no intimo, oh! Quanto despeito!...(...) A`s 11 horas da noite, finalmente, dentada de quem não foi ao baile da ilha Fiscal produziria morte instantânea em quem a recebesse.”

(Gazeta de Notícias 10/10/1889)

No dia 11 de novembro, o *Gazeta de Notícias*, sob o título *A festa de sabbado*, assim começa sua narrativa: “*É melhor incluir na ephigrafe todo o dia, que dizer a festa da noite de sabbado.*”, prossegue a narrativa em meio a elogios ao baile, referências e deferências a autoridades, havendo também da representação de um [pseudo]- diálogo do qual participa o comendador Hasselmann, em que este não espera sequer o interlocutor terminar, deixa-o falando sozinho, mostrando assim toda a falta de traquejo social do referido comendador.

“Ouvida” pelo redator, esta conversa é reescrita em tom de pilhéria, e mais uma vez, o jornal ridiculariza a figura do comendador, deixando claro o litígio que há entre o jornal e o eminente cidadão, intentando, por meio da repetição discursiva, confirmar a incapacidade sócio- administrativa do comendador.

Em tudo o que se publicou sobre o baile da despedida, há referências sobre a iluminação: o nome do responsável, o nome da empresa, o número de lâmpadas, enfim, dizia-se que, no ambiente externo, luz era projetada em todas as direções e no interior do edifício, a colocação de pequenas lâmpadas em meio a flores que pendiam de festões era um deslumbramento.

Assim, nem mesmo a ocorrência (ou seria boato?) de um possível incidente, um princípio de incêndio, publicado pelo *Jornal do Comércio*, em 6 de novembro de 1889, que atribuíra o incidente a: “...duas centelhas elétricas produzidas por dois fios condutores, que os encarregados da ornamentação do teto inadvertidamente juntaram.”, e continua dizendo que nem mesmo este episódio conseguiu tirar o brilho do espetáculo feérico proporcionado pelas luzes.

Neste ponto, tanto os jornais monarquistas quanto os republicanos dão destaque igual ao espetáculo das luzes, diferindo, apenas no modo de tratar a matéria, os republicanos em tom objetivo, dando detalhes técnicos; os monarquistas em tom grandiloqüente, alvissareiro, o jornal *O País*(17/10/1889) comenta: “A luz expedida desse holofote tem por fim manter constante a projeção sobre a ilha na noite de amanhã⁵⁶, enquanto durar o baile que ali se realizará”.

O *Gazeta de Notícias* (09/11/1889), depois de enumerar a quantidade de lâmpadas, para o interior e para o exterior e destacar a qualidade da iluminação, aplaude:

“O edifício da ilha é exteriormente iluminado por muitos milhares de lâmpadas de força iluminativa de 800 velas. Seguem-se outros quatro focos iguais no saguão onde vão ser aramados dois quadros transparentes, um dos quais é a alegoria o Brasil recebendo o Chile.”

Metáfora - símbolo do último do baile monumental, a luz é o destaque pois, o Império precisava brilhar, precisava brilhar a ilha, precisava brilhar a festa, precisava

⁵⁶ Publicado a 17 de outubro de 1889, jornal *O País* – a primeira data do baile era, inicialmente, 18 de outubro. A data foi transferida, pois encontrava-se doente, o rei de Portugal, Dom Luiz, que veio a falecer em 19 de outubro daquele ano.

brilhar a República, por isto a iluminação fulgura como o símbolo daquela que seria a última festa do Império, e era também, a metáfora que representava a modernidade, era o que estava por vir, a República, que chegava prometendo brilho e esplendor.

Assim, a partir do conceito de que “*Horizonte é o âmbito de visão que inclui tudo que pode ser observado a partir de um ponto de vista particular.*”⁵⁷, defendido por Gadamer, cada jornal, olhando de seu horizonte, descrevia o antes, o durante e o depois da festa, e, no meio deste salão apareciam os embates políticos, velados ou não, enquanto o velho e o novo regime se digladiavam no meio do foguetório das notícias.

Entre os jornais partidários da República, figura *O País*, publica, no dia 09 de novembro, um texto perpassado pela crítica e pela ironia, como a que se pode observar neste trecho, no qual a zombaria das palavras do redator ao referir-se ao Império e a seu representante, falam por si:

“Dentro de poucas horas estará satisfeita a anciedade dos que, felizes, puderam conseguir entrada para o baile dos officiaes chilenos no palacio da guarda-moria onde a gentileza do governo imperial e o apurado gosto artístico do Sr. Comendador Adolfo Hasselmann se uniram para saudar condignamente a Republica do Chile e a briosa officialidade do almirante cochrane.” (O País - 09 de novembro de 1889)

No dia seguinte, 10/11/1889, o jornal *O País* publica dois textos sobre a festa, no primeiro, dá a festa o título de *esplendorosa*, tecendo breves comentários sobre os convidados, sobre a iluminação, descrevendo o buffet e a decoração, intentando, de um modo provocador, comprovar que o redator lá esteve, mesmo sendo o jornal opositor do Império, ainda assim, sua descrição sobre o baile não foi muito diferente das demais, apenas dá uma nota especial aos que foram barrados no baile, em toda a descrição, há a mistura do tom poético e do tom sarcástico.

No segundo texto, na mesma data, o redator justifica a apresentação do que foi a festa através de um quadro sinóptico sobre o que foi “observado”, pois que:

“...notícia tão desenvolvida quanto o assumpto carecia não cabe nos moldes de uma folha como a nossa, cuja tiragem elevada necessita estar prompta ás 4 horas da madrugada para satisfazer as exigencias da expedição para os correios do interior e venda avulsa das agencias dos subúrbios”
(O País, 10/11/1889)

⁵⁷ APUD: JOBIM, José Luís. **Formas da Teoria**. Rio de Janeiro: Caetés, 2002 p. 138

E prossegue justificando-se, como se dissesse: publicamos estas notas para matar sua curiosidade, para não desapontá-los, uma vez que, o interesse maior do jornal àquela ocasião, era fazer oposição aberta ao governo imperial.

Porém, na crônica, intitulada *Foguetes*, o redator desafia, se exhibe e exhibe toda a sua audácia – fora ao baile, mesmo sem ser convidado, tenta convencer ao leitor de que esteve, de fato, na ilha, participou e viu a festa de perto, e aproveita para destilar toda a sua ácida ironia:

“Não nos mandaram chamar para fazer um fogozinho de artifício na ilha Fiscal, nem se lembraram de convidar-nos para o baile? Pois lá fomos. Ora aí esta. Comemos goiabada, queijo-de-minas, empadas de dobradinhas, gelatine de roupa velha, carne assada com farofa.(...) Estão pensando que é mentira? Que ficamos no cais Pharoux a ver a luz elétrica? Pois fomos ao baile, sim senhores, E por sinal nunca vimos tão bonitos vestuários.”

O texto prossegue com uma descrição do vestuário em tom bastante galhofeiro, em que mistura a língua portuguesa, a língua francesa e a língua inglesa, usando, por vezes, expressões desconexas, por pura ironia: *“Barone X.Z. Esendide, faiscante, sous le toilette jaune miolo de abobora, brodè d’or or mat et pleine de fleurs de rhetorique jusqu’au calcanhar.”*

O narrador anônimo continua sua narrativa a “reprises diálogos” tão desconexos quanto às descrições das peças dos vestuários, ainda neste ponto, tentando convencer o leitor de que foi à festa, portanto ouviu estas conversas e as está retratando, dividindo-as com o leitor.

Assinada pelo Tesoura, a coluna denominada *Aparas*, comum àquela época, em que os eventos do dia apareciam em colunas, assim nominadas, e, há um deboche escancarado em forma de poema- crônica, como vemos no *Aparas* 472⁵⁸, em todos os textos sobre o baile da ilha Fiscal, publicados por este jornal:

⁵⁸ APUD: MARTINS, Marília. Notícias do Baile. REVISTA DA USP - Nº 3, DOSSIÊ 100 ANOS DE REPÚBLICA.

*“ Isto é que é povo pacato
Ordeiro, bem comportado...
Fica uma noite ao sereno
Vendo um prédio iluminado*

(...)

*E assim tu gozas, bom povo,
Das festas extraordinárias,
Cheirando um roast-beef ao longe
E olhando pras luminárias”*

Então, nem a narrativa jornalística [de outrora ou a de agora], para a qual se pretende objetividade, cuja palavra-informação estará a serviço do aqui e do agora, conseguirá narrar qualquer acontecimento de forma única, sempre haverá diferentes enfoques, pois, embora a narrativa final seja fruto da mesma árvore estrutural, haverá a influência do tempo, das ideologias e, principalmente, do estilo de cada autor do texto jornalístico.

Para a cada reescritura de um mesmo tema, também a obra de ficção, com sua capacidade infinita de recriação, que permite libertar a palavra, o tempo e o espaço da prisão conceitual, para criar uma nova realidade, esta precisará reorganizar o real, e, à nova realidade, apensará novos olhares, novos horizontes e novas linguagens.

4 – O Romance e a História – interação de sentidos

“A verdade é que a verdade varia”

(Paul Veyne)

O romance *O Baile da Despedida – o adeus da Monarquia na grande noite da ilha Fiscal* é uma narrativa que apresenta, como tema, a estória de uma sobrevivente sobre quem se diz ter participado do último baile da Monarquia.

Sem desrespeitar a autenticidade do fato histórico, Josué Montello aproveita o evento, o baile da ilha Fiscal, não como substância do enredo, e sim, como pretexto para a criação literária, e, recorrendo a tempos, espaços e memórias, agrega num só espaço narrativo história e ficção, tomando a loucura e a dúvida como pontos centrais da narrativa.

O romance é constituído por três partes: a primeira e a segunda são compostas por 21 capítulos e a terceira apresenta 10 capítulos. Todas as partes e capítulos vêm precedidos de epígrafes que falam da loucura, assim como o capítulo introdutório em que loucos e suas loucuras são postos como prenúncio de que este é um romance sobre a loucura, e que a história servirá apenas como contraponto, para que os jogos entre verdade e delírio, entre imaginação e memória, aconteçam.

E, por meio desses jogos, o autor irá se hipostasiar na personalidade do herói romanesco, trazendo para a sua obra momentos autobiográficos, transformados em testemunho afetivo de uma estória que se unirá a outras estórias.

Em *O Baile da Despedida*, o enredo apresenta-se estruturado pela intertextualidade subjacente que esta narrativa estabelece com textos factuais, historiográficos e jornalísticos, o que permite à ficção transformar o fato histórico em pretexto, para falar da fantasia, do delírio e da loucura.

E, sendo esta uma narrativa ficcional, toda a sua estruturação posta-se no enredo; ele é o produto das relações de interdependência entre a sucessão e as transformações dos fatos narrados e das situações nas quais estes se encaixam, culminando, assim, na disposição artisticamente construída das vivências e fatos que compõem esta narrativa.

Para dar forma à sua estória, o narrador constrói uma narrativa apinhada de lembranças, num mundo livremente redesenhado pela memória, onde o tempo se une ao objetivo e ao subjetivo e este tempo articulado cria uma outra realidade transfigurada

pela ficção, a fim de que aconteça o confronto entre a verdade documentada e o verossímil manipulado.

Para contar esta estória, um narrador-protagonista é empossado na trama, desempenhando o múltiplo papel de possível alter ego do escritor, e de um jornalista, que deverá desvelar o enigma que envolve a estória de Catarina.

Com base no evento histórico, com o qual o leitor, supostamente, tem intimidade cultural, o narrador refaz o caminho percorrido pela protagonista, dona Catarina, antes, durante e depois do baile, através de pesquisas em jornais, em documentos históricos, verificando dados, datas, locais e personagens da História do Brasil.

O narrador também vasculha fontes diversas, tais como o convite do baile, cartas de diversos remetentes, as quais guardavam vestígios sobre a vida da velha senhora e, ainda, ouve as vozes testemunhais, colhidas da boca do povo, ouvindo aqueles que com ela conviveram ou sabem da sua estória, mesmo que seja apenas “por ouvir dizer”. O que dará voz à verossimilhança e sustentação à trama.

E, como alicerce fundamental para a formatação da estratégia narrativa, o narrador ouve as estórias contadas pela boca de Catarina, sua principal fonte testemunhal (“*Sabe que idade eu tinha quando fui ao baile da ilha Fiscal? Vinte e dois anos. Já lhe disse que fui só?*” (BD: 97)), desenclausurando tempos e eventos, na busca pela decifração do enigma que alimenta o conflito exposto pela romance.

Confirmando que o grande conflito textual está, justamente, entre o que os registros afirmam ser verdade (o fato histórico) e o que propõe a narrativa ficcional (a estória individual de Catarina), ao retomar um fato histórico tão distante do tempo narrado pela ficção, caberá ao narrador (re) organizar o tempo, de forma que o passado seja trazido para o presente, aproximando, assim, a estrutura significativa desta obra da definição de Jobim:

“ Se o discurso da História, de certo modo, cria no presente a noção de ausência ao que já existiu no passado, e este discurso se propõe como representação do que não pode mais ser presente, então a obra literária pode ser vista como uma espécie de paradoxo, porque ao mesmo tempo pode ser percebida como um traço do passado e como um objeto do presente.”

(JOBIM, 2002: 118)

No romance em destaque, a trama, que irá despertar o interesse do leitor, delinea-se primeiramente pelo enfoque dado à incerteza que circunda um fato. A respeito desse fato muitos componentes, como os marcos que referenciam a realidade histórico-social da época, apontam para a verdade. Mas esses elementos perdem força, quando o leitor percebe, logo no início do romance, que a confirmação deste fato está presa à verdade do que pode ser apenas um delírio.

Aproveitando-se da dúbia aura de esplendor e derrota, que envolve a única grande festa do Segundo Reinado, o autor liga a temporalidade individual à coletiva, criando uma ambiência na qual o narrador, além de ser a representação modelar do profissional exemplar, constrói a personagem e a personalidade de Catarina, sensível a instantes de loucura e razão.

Então, afastando do perfil por ele traçado a simplificação psicológica, o narrador tira do perfil da protagonista o caráter pitoresco, o que ajudará a tornar o desfecho do romance ainda mais surpreendente.

A matéria-prima de qualquer forma textual é o real, é dele que o narrador parte para construir sua narrativa, pois é ele que dá o suporte necessário para o narrador referendar a verossimilhança. Em *O Baile da Despedida*, Montello recria o real num plano imaginário, colocando como seu principal porta-voz um jornalista que se apóia em um fato histórico, contextualizado pelo registro e pela documentação, para escrever uma reportagem. Por outro lado, assegura total independência para que o narrador-protagonista possa escrever um romance.

Aproveitando-se da fixidez da narrativa factual, Montello usa o material documental, torna-o remissivo para o enredo ficcional, para que, por meio desse material, o narrador- personagem possa interrogar o presente. Não há, em momento algum, a negação de qualquer fato histórico, não há sequer questionamentos sobre eles, somente a inclusão de um novo “fato” ampliará a história, dando-lhe nova roupagem narrativa, movendo o estabelecido, o estagnado, através da reescritura romanesca.

Garantidos pela verossimilhança da estória, dentro deste enredo, ainda que sejam considerados duvidosos, os depoimentos de todos os personagens, seja para o jornalista, para o historiador ou mesmo para o leitor, sempre tomarão o rumo da veracidade desejada.

E, circulando entre dúvidas, certezas e incertezas, tentando escrever sua reportagem, o narrador-jornalista busca comprovações que confirmem o fato a ser transformado em uma reportagem, em documentos históricos, em fotos do Benito, de

Zuza e de dona Catarina usando o vestido do baile, no carnê do baile, em recortes de jornais da época, no recibo do Hotel dos Estrangeiros (onde Catarina dizia ter vivido a sua única noite de amor com Benito), em cartas da mãe de dona Catarina, do padre confessor, da prima Zuza e de outros, em bilhetes trocados entre Catarina e a prima Zuza, no convite do baile da ilha Fiscal, e até na tela de Aurélio de Figueiredo que retrata o último baile do Império.

O narrador vai ao Museu Histórico para rever o quadro de Aurélio de Figueiredo⁵⁹, em busca de uma prova de que o oficial Benito existira e, enquanto, mais uma vez, ele era assolado pela dúvida, é Denise quem vem em seu auxílio, alertando-o: “- Não te esqueças que, na pintura, se muitas figuras são verdadeiras, outras são imaginárias” (BD: 252), levando o narrador a concluir que a realidade objetiva pode ser sempre transfigurada pela arte.

A confirmação da transfiguração da realidade por qualquer obra de arte, especialmente a arte ficcional, se dá pela mescla de realidade e alegoria que podem estar presentes na verdade textual⁶⁰, criando novas imagens sobre uma mesma realidade.

“Rendi-me ao argumento, para ver melhor na grande tela, não a verdade verdadeira, mas a verdade da arte, que tem recursos próprios nem sempre ajustáveis aos elementos reais.”

(BD: 252)

Ao recorrer à transfiguração artística, açambarcando a pintura de Aurélio de Figueiredo, para a qual foram dados o(s) título(s) bem sugestivo(s) *A Ilusão do Terceiro Reinado* ou *O Advento da República*, e que, no entanto, tornou-se conhecida como *O Último Baile da Ilha Fiscal*, o narrador, em sua descrição sobre a tela, compara o instante transposto pela obra de Aurélio de Figueiredo, quando a corte é retratada numa

⁵⁹ Em 1905, Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo pintou aquela que se tornaria uma de suas mais célebres obras, *A ilusão do terceiro reinado*, que representa, em um registro que mescla realismo e alegoria, o último baile da Monarquia realizado na Ilha Fiscal. Este quadro é de importância histórica, porque focaliza episódio desenvolvido durante o célebre Baile da Ilha Fiscal, o último da Monarquia. Tal obra é mais conhecida, embora erroneamente, como o *Último Baile da Ilha Fiscal*, se bem que o próprio artista, em pelo menos uma ocasião, a tenha designado como *O Advento da República* (Renascença, nº 37, março de 1907).

⁶⁰ Empregamos a palavra texto (textual) considerando: “*texto, em sentido lato, designa toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano, (quer se trate de um poema, quer de uma música, uma pintura, um filme, uma escultura etc.), isto é, qualquer tipo de comunicação realizado através de um sistema de signos.*” [FÁVERO, Leonor Lopes e KOCH. *Linguística textual: uma introdução*. São Paulo: Cortez, 1994.]

ocasião de alegria e abundância, ao momento em que o imperador é expulso, sendo forçado ao exílio, descrevendo a situação como de tristeza e carência. Neste momento, o narrador enfatiza a tragicidade da narrativa.

Quando coloca a verdade da protagonista Catarina no palco da ficção, juntamente com a verdade histórica, contracenando dentro de um roteiro traçado para que tempo e espaço apresentem-se destituídos de qualquer intuito meramente ornamental na narrativa, não permitindo assim que uma verdade se torne submissa à outra, o narrador-protagonista confirma que à personagem Catarina é reservado o lugar especial de guardiã de uma verdade escondida, a qual a narrativa factual não registrou, pois, como afirma David Lowenthal⁶¹, “*a maior parte das informações sobre o passado nunca foi registrada, e a maior parte do que permaneceu é fugaz.*”

O fato histórico apresenta-se vinculado à fala de um narrador, que expõe dúvidas, opiniões e interpretações dos eventos, revelando sentimentos e motivações dele ou de outros personagens, especialmente no que se refere às interpretações dos acontecimentos da vida de dona Catarina e dos sentimentos desta, cuja mente cultivava a incapacidade de esquecer sua fantasia ou realidade, reprisadas junto com outras lembranças, as quais retornam e se fixam em tempos (i)móveis.

“ Deixado só na sala, ainda ouvindo no chão de tábuas corridas os passos de dona Catarina, todo o meu pensamento se concentrava na certeza de que ela, a despeito dos onze anos de hospício, no Rio de Janeiro, nada tinha de insana no seu juízo. Pelo contrário: tudo, nela, indicava razão perfeita, ao contrário da murmuração local.

E foi com esta convicção que voltei a olhar o vestido do baile (...) Dona Catarina tinha ido, mesmo, à derradeira festa da Monarquia. (...). Nenhuma dúvida eu poderia ter, quanto a isso.” (BD: 73)

Através da voz documental da história e de vozes coletivas, orais ou escritas, além de vozes epistolares, o narrador-protagonista, narrando em primeira pessoa, irá remexer o passado coletivo para confirmar o passado individual, com o propósito de comparar o que está documentado, e, a seguir, selecionar relatos que o ajudem a escrever uma reportagem, que, dependendo das circunstâncias, como a falta de provas, poderá ser convertida em um romance.

⁶¹ Apud: JENKIS, Keith. **A História Repensada**. [Trad.Mário Vilela] – 2 ed. – São Paulo: Contexto, 2004 p.31.

Transformando o que inicialmente seria uma reportagem em um romance, a narrativa contará parte da história de uma senhora que pertenceu à aristocracia maranhense, aproximando-se dos 80 anos, e que é apontada como uma remanescente a ter comparecido ao baile da ilha Fiscal. É apresentada pela trama da linguagem, com uma certa pitada de humor, como uma figura arcaizada, ao mesmo tempo em que a síntese fragmentária de sua imagem, marcada pela diferença, seduz o narrador e o leitor, que dela se aproximam com certo lirismo e afetividade:

“ ...acabei por me fixar à imagem suave de dona Catarina, na sua voz confiante, nos seus olhos tranqüilos, enquanto se alastrava em minha consciência o sentimento da mais profunda compaixão pela velha senhora, que volvia a me perguntar:

-O senhor também foi ao baile? Não foi? Ah! Devia ter ido. Todo mundo foi. Seis mil convidados!

Tão pura, tão sincera. A acreditar no que me dizia. (...). Dançando no compasso da mazurca... seis mil convidados, sobressaindo o Imperador, alto, de belas barbas brancas, na sua farda de almirante.” (BD: 86/87)

4.1 – Personagens como Pano de Fundo

O romance começa a se delinear quando Castrioto, o diretor da *Nossa Revista*, recebe uma carta, enviada por alguém não identificado, na qual o remetente afirmava existir, em São Luís do Maranhão, uma sobrevivente, de nome Catarina, “...*de quem se dizia que, de fato, havia ido à festa...*” (BD: 9), ou seja, que teria participado da maior festança ocorrida na ilha Fiscal, o último baile do Império. Então, Castrioto, como bom jornalista, vê que a publicação deste fato seria muito interessante, com certeza mereceria uma reportagem, a qual despertaria o interesse dos leitores, e, que, principalmente, daria bons lucros à empresa.

“ - Hoje, no Jockey Club, em conversa com um velho amigo, ele me confirmou que, na tua São Luís, há uma senhora, já bem idosa, e rica, que seria, hoje, a derradeira sobrevivente do baile da ilha Fiscal. .” (BD: 7)

“ – Olha esta mina de ouro. Escancarada diante de nossos olhos. Vê que matéria formidável podemos tirar daí. Uma reportagem de estrondo, que vai repercutir lá fora, que todo o Brasil vai ler, que vai vender Nossa Revista, como nunca se vendeu.” (BD: 9)

As lembranças do narrador-protagonista, ao relembrar a ocasião do recebimento da carta, que trazia uma informação bombástica que merecia ser confirmada e posteriormente publicada, marcam o primeiro momento do romance, no qual vamos encontrar o narrador-protagonista perdido em suas lembranças de um passado, que hoje se apresenta como saudade e nostalgia.

Nesta retomada temporal, o tempo se divide entre o ontem da história e um hoje que também já é ontem – o tempo da narrativa e das lembranças do narrador, de dona Catarina e de outros personagens.

Para atingir os objetivos de uma narrativa jornalística, o narrador precisava traçar planos e, antes de escrever a reportagem, necessitava confirmar aquilo que dizia a carta recebida por Castrioto. Assim é que a estratégia narrativa, através de sua força perlocutória, destaca para o leitor que há premência em se confirmar a verdade sobre a estória de Catarina.

Para a elucidação dos fatos, um narrador-jornalista é posto em cena, a fim de que desvende o mistério e escreva uma reportagem sobre o acontecimento espetacular.

Sendo a reportagem um gênero jornalístico baseado no testemunho direto das ocorrências e em situações que precisarão ser explicitadas em palavras testemunhais, a entrevista com a principal envolvida no caso era de suma importância, pois certamente o respaldo que o fato histórico garantia à novidade não seria suficiente para que o jornalista escrevesse a sua reportagem. No entanto, por outro lado, o resultado da pesquisa historiográfica lhe garantiria um vasto material, caso fosse escrever uma obra de ficção.

“Ainda estou na dúvida se a tal senhora foi mesmo ao baile da ilha Fiscal. O que ela diz tanto pode ser verdade quanto pode não ser. Na dúvida adiei a reportagem. Mas, sobre a vida dela, trouxe matéria para escrever um livro, que já comecei” (BD: 159)

É neste ponto que nasce o conflito interior do protagonista e que se refletirá em toda a obra: de um lado estará um narrador-personagem, que vê a estória de Catarina quase como um conto de fadas; do outro lado estará o narrador-jornalista disposto a escrever sobre a verdade e, ao longo da narrativa, sendo pressionado pelo diretor da *Nossa Revista*.

Este, animado com a perspectiva de elevar o nome da publicação e os lucros que esta reportagem certamente traria para a empresa, incumbe o seu principal repórter de entrevistar a provável remanescente do baile da ilha Fiscal e, finalmente, escrever a esplêndida reportagem o mais rápido possível:

“ (...) - Irás a São Luís, ouvirás a velha, tirarás a limpo se ela foi mesmo ao baile e voltarás de lá com uma esplêndida reportagem, como só tu sabes fazer, com esse talento que Deus te deu.” (BD: 7)

Como bom jornalista, além de rememorar o que lera e aprendera sobre o renomado baile e de providenciar outras leituras sobre o mesmo assunto, o narrador também coloca como prioridade visitar o espaço onde ocorreu o baile, fazendo uma visita à ilha Fiscal:

“ – O almirante me deu instruções para levar o senhor do antigo cais Pharoux até à ilha Fiscal, obedecendo exatamente o trajeto das antigas barcas Ferry, como na noite do baile.”. (BD: 12).

Dando continuidade a sua busca investigativa, o narrador irá (re)ler tudo o que foi publicado sobre o baile, vasculhar documentos, visitar instituições diversas, mas, para ele, permanecerão as dúvidas que levam ao conflito: os documentos pesquisados dirão toda a verdade? O que está retratado nos anais da história será suficiente para confirmar a estória de Catarina? O que mostrará a memória? Como, com a sua distância, o olhar do presente verá o que aconteceu no passado?

É o editor-chefe, Castrioto, que propõe ao protagonista a solução para o problema da dúvida sobre o que registra a história, dizendo que a resolução do caso está em se flexionar o que narra a história, transformando os fatos em reportagem. Se não for possível, não se perde a viagem, transforma-se o que era história em conto, em romance, em arte, em narrativa do imaginário, mostrando que uma estória interessante nunca deve ser perdida, nem pelo jornalista, nem pelo historiador ou pelo ficcionista.

“ - É exatamente por isso que tu vais a São Luís. Tira a limpo o que aconteceu. Se é que aconteceu. Caso não tenha acontecido, acaba-se com a murmuração. E o que podia ter sido história, mas não foi, passa a ser um belo conto, que tu, com tua arte, saberás contar como ninguém”. (BD: 19)

A construção do perfil do personagem-protagonista, o jornalista, não se dá por suas características físicas nem psicológicas e sim pelo destaque que é conferido à sua profissão e ao seu excelente desempenho profissional. Durante toda a narrativa, seu perfil será referenciado por sua atuação como renomado jornalista, o que acaba por se tornar, na narrativa, a síntese do perfil moral deste personagem, que é identificado do início ao fim do romance como sendo um grande jornalista, como aquele que só escreve uma reportagem ou mesmo um artigo se estiver com todas as provas na mão: “- *Sempre escrevi com as provas na mão. E nunca revelei meus informantes. Fique tranqüilo.*” (BD: 110)

Nesta outra passagem, pode-se comprovar a forma sintética como é delineado o perfil deste personagem. Seu traço marcante é a representação modelar do profissional exemplar, sobrepondo-se a qualquer outra marca física ou psicológica que possa dar ao leitor outra possibilidade de reconhecimento deste personagem. Ou que permita ao leitor esboçar um perfil diferente daquele fornecido pelas informações constantes na narrativa. Quase como se fosse um manual, evidencia como deve agir um bom jornalista.

Na terceira parte do capítulo 9, há uma passagem em que, após receber um telegrama comunicando a morte da velha senhora maranhense, Castrioto sugere, mais uma vez, que o jornalista escreva a reportagem sobre dona Catarina, e, também mais uma vez, o jornalista se recusa a permitir a publicação da reportagem, por falta de provas:

“ - E que tal se déssemos, no próximo número, a famosa reportagem sobre ela? Seria sensacional, compadre. [...] Você, agora, poderá dizer a sua dúvida, que é também a minha, sem ofender a velha.

E eu com o rigor de meu feitio:

Podemos publicar as fotografias, mas sem a reportagem. Em vez da reportagem, escrevo sobre dona Catarina o artigo de abertura.” (BD: 381)

Esta valorização é exemplificada por descrições de passagens que destacam e/ou enaltecem o comportamento do protagonista, sua postura ética, seu senso crítico e, principalmente, o seu compromisso com a verdade dos fatos. Vejamos esta passagem em que Castrioto esbraveja, porque o narrador-jornalista se recusa a escrever a reportagem, uma vez que ainda lhe faltam provas:

“ ... com ódio de ti, a quem admiro como ninguém, neste país. E tudo por quê? Porque tu entendes que com teu rigor não podes transformar o que talvez seja um delírio em verdade histórica. Que é que te custa? Tu não sabes que nós, na revista, no jornal, temos o poder de transformar murmuração em fato histórico? O que está impresso, e não pode ter contestação, fica, permanece, e passa a ser verdade. Se Nossa Revista disser que a tal de dona Catarina dançou na ilha Fiscal, e que fez o imperador perder a cabeça, quem é que vai contestar? (...)

Eu, Castrioto, eu contesto. Você me conhece. (BD: 160)

Outros elementos servirão para ratificar este comprometimento descritivo de um perfil sempre preso à profissão e quase nunca ao sujeito. Tomemos como exemplos o espaço físico – a redação da *Nossa Revista* – e a presença do fotógrafo Gil, que o acompanha em suas pesquisas, fazendo o registro imagístico, que servirá para emoldurar a reportagem a ser publicada. Bem como o próprio texto a ser criado – uma reportagem – e, especialmente, as atitudes e falas do próprio narrador, que, repetidas

vezes, destaca como age o bom profissional de imprensa, tornando nula a presença do sujeito, como mostra este diálogo entre o jornalista e o editor-chefe da *Nossa Revista*:

“ -Espere. Um momento. Se não for verdade, tenho de dizer que não é verdade. A ficção pertence aos escritores; a verdade viva, palpitante, pertence aos jornalistas. Castrioto sorriu, superior.” (BD: 19)

O papel do personagem-narrador, nesta obra, não se restringe à narração, pois é a sua voz que abre espaços para que uma voz pluralizada em “eus” acentue a relevância do que está sendo relatado, e, ao mesmo tempo, como sujeito da enunciação, exposto pelo diálogo entre o “eu” narrador-personagem e o “eu” narrador, do qual é duplo.

Ainda que pela voz alheia, este eu facetado permite a autopromoção do “eu” narrador-jornalista, colocando-o em destaque, atribuindo toda relevância ao valor de sua profissão, acentuando, assim, ainda mais, os sinais caracterizadores de seu perfil:

“- E és tu, com teu grande nome, com tua bela obra, que estás agora aqui, só para ouvir a velha Catarina? Tu, que entrevistaste Churchill e De Gaulle? Que fizeste toda a cobertura jornalística do Tribunal de Nuremberg? Não, não posso crer!” (BD: 37)

Ao falar sobre o homem criado pela ficção (*homo fictus*), Edgar M. Forster (1974 P.43) diz: *“... podemos saber mais sobre ele do que sobre qualquer dos nossos semelhantes, porque seu criador e narrador são um só.”*

Logo, ainda que esteja “escondido” por qualquer estratégia narrativa, o narrador, ainda que disfarçado de narrador, jamais poderá estar totalmente oculto, não importando em que pessoa do discurso irá se dirigir ao leitor. Assim é que, em *O Baile da Despedida*, o narrador será apresentado por trás da máscara de um jornalista ou como o alter ego representativo da figura do narrador.

Desta forma, fazendo-se representar pela palavra e pela imagem do narrador-personagem, o narrador implícito comanda os passos deste e de todos os outros envolvidos na contagem da estória, direcionando o que é narrado e articulando os fatos, num movimento textual feito de presentes e de passados, de um aqui e um lá, que podem fazer referência à cidade do Rio de Janeiro ou à cidade de São Luís, espaços onde transcorre a estória narrada.

Para dar corpo a pensamentos, a vivências e a personagens, desdobrando-se em sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, pois desempenha ao mesmo tempo o papel de narrador e de principal personagem do romance, o narrador emprega a trama da linguagem e usas peripécias que servirão como instrumento para organizar um universo textual, no qual figurará um espaço de tensões, o que exigirá a atenção e a participação constante do leitor.

O narrador-protagonista ainda deixa claro para o leitor que, nesta obra, a importância de atos e fatos da narrativa será ressaltada pela articulação dos atos e fatos da linguagem, e que será através do seu discurso e do tom com que o enuncia que irá se configurar a estória, confirmando o que diz Hamon⁶²: *“Uma personagem é pois o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa; é constituída pela soma de informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz.”*

Interpondo-se entre o leitor e os personagens, ao portar-se como aquele que está em busca da verdade, o narrador-jornalista procura tecer uma narrativa que venha contar algo verdadeiro. Porém, com o seu ângulo de visão parcialmente limitado por ocultamentos do passado, necessita lutar para não se afastar do seu papel de jornalista.

Então, recorre à memória e à história, às epístolas e às entrevistas, revirando no passado tudo a respeito do baile. No entanto, ao perceber que está se aproximando, cada vez mais, do papel de ficcionista, o narrador lança no ar hipóteses, serve-se das informações sem nenhuma comprovação sobre o narrado, para revelar-se e à sua estória, pela verossimilhança textual.

O caráter literário da obra garantirá que a imagem do protagonista circule entre o ficcional e o factual, dividindo-se entre aquele que precisa mostrar isenção, imparcialidade e afastamento do que está sendo narrado, e um outro, apresentado pela narrativa ficcional como um contador de estórias, que se mostra sensível à estória da velha senhora, afeiçoando-se a ela a ponto de não querer publicar nem uma linha sequer, caso isto venha a magoá-la, deixando vir à tona toda sua emoção:

“Um dia, quem diz que eu não terei aqui o meu sobrado, perto da minha boa amiga? Todo menino feliz volta sempre à infância que ficou para trás. E eu fui feliz, nestas ruas, nestas ladeiras.”

(BD: 145).

⁶² APUD : REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988 p.216.

O narrador move-se entre o embate de escrever ou não a reportagem pedida por Castrioto, afirmando que só a escreverá quando estiver com a verdade presa em suas mãos, negando-se a falar sobre fatos que não forem comprovadamente reais.

Porém, quando não há formas de escapar da armadilha das falas delirantes ou quando lhe faltam explicações plausíveis para negar ou acreditar no fato de que a jovem Catarina fora ou não ao baile, garantido por sua posição privilegiada neste círculo narrativo, o narrador vê-se tentado a dar um novo enfoque escritural à estória de Catarina, acolhendo as idéias de outros personagens, como a do fotógrafo Gil, seu companheiro de reportagem, que sugere ao repórter contar o que sabe em “um livro”.

“ – *O material que você recolheu, tanto nas idas ao sobrado, quanto nas coisas que lhe contaram sobre dona Catarina, e mais o que recolheu nos jornais velhos da Biblioteca Pública, já dá para fazer um livro. O que faltar você acrescenta, e eu confirmo. Vamos embora.*” (BD: 53)

Ao longo da narrativa vamos encontrar outros personagens que sugerem ao protagonista substituir a reportagem por outra forma textual. O jornalista Antônio Lopes sugere que o narrador faça da estória de dona Catarina um espetáculo teatral à moda americana: “*Sempre achei que o tema deveria ser aproveitado num musical de teatro...*” (BD: 42).

O doutor Djalma, médico da velha senhora, sugere ao narrador que esqueça a reportagem e escreva a biografia da velha senhora: “- *E por que é que o amigo, com esse talento que Deus lhe deu, não escreve, mais adiante, a biografia de dona Catarina?*” (BD: 139).

Em quase todas as falas de personagens que apresentam sugestões para que o narrador troque a reportagem por outro tipo de narrativa, fala-se para que ele escreva um livro, inclusive ele, assim se refere à mudança: “*Não sei se o Castrioto já lhe disse que penso escrever um livro sobre a velha senhora.*” (BD: 167).

Apenas em um momento narrativo aparece a referenciação classificatória da obra a ser escrita em lugar da reportagem, como um romance: “*Eu próprio, ao reler o que já havia escrito, lhe sentia o sabor do romance, com seu interesse crescente.*” (BD: 222). Assim sendo, resta ao leitor seguir os indícios que sugerem, pelos significados implícitos, a escritura de um romance, seguindo o que afirma Barthes, quando este diz que os indícios têm sempre significados implícitos.

A título de exemplificação, destaquemos a fala de Justino, que remete à idéia própria de uma obra romanesca, que geralmente se apresenta dividida em capítulos: “- Neste caso, faça de nossa reportagem um capítulo do livro” (BD: 167).

Sendo este um romance que se desenvolve na primeira pessoa, a tendência é que se veja nas falas do narrador-personagem um enfoque autobiográfico, uma vez que sua própria imagem poderá ser confundida com a imagem do autor, este também jornalista, historiador, maranhense e escritor.

Porém, é este mesmo narrador que, habilmente, confunde ainda mais o leitor, deixando-o na encruzilhada entre a realidade e a ficção.

“Deitei-me cedo, ainda sem sono, e entretive-me a ler, de lápis na mão, redobrando o interesse, o velho volume de pesquisas e depoimentos que o Manhães me trouxera, sempre agitado e eficaz, com vistas ao meu livro, e em que vinha o relato da viagem da família imperial, a bordo do Alagoas, no caminho do exílio.” (BD: 251)

A não-nomeação daquele que narra é uma das estratégias empregadas pela narrativa jornalística para dar ao texto a feição de algo legítimo, sem interferências ou particularizações, não havendo, então, um único responsável pelo texto, pois qualquer um, até mesmo o leitor, pode ser o dono daquela informação, também, para que a ausência nominativa cause impacto na relação imaginária do leitor.

Assim, tirando do que é narrado o caráter de opinião pessoal, dando-lhe a feição de que todos compartilham da narração, alijando, deste modo, a personalidade do está sendo dito e de quem está dizendo, o narrador impinge à narrativa ficcional uma feição própria e bem particularizada da narrativa jornalística.

Desde o início do romance, o narrador é identificado somente por sua profissão: “...podiam voltar a despejar ali mesmo outra chuva de bombas, sem se compadecerem de minha condição de jornalista, à cata de novas matérias para seus telegramas.” (BD: 13). E embora inominado ou apenas nominado pelo “eu” – “...tornei a fixar-me no problema, com uma curiosidade mais viva. Verdade? Delírio?” (BD: 10) –, a profissão do narrador, usada como forma de identificação do personagem, leva o “eu” a falsamente “desaparecer”.

Sabe-se, porém, nunca será totalmente anulado, principalmente quando sua presença é revelada pela pessoa verbal e por formas pronominais, ainda que apareça impessoalizado pela ausência nominativo ou escondido por trás de máscaras.

Outra forma de o “eu” se revelar ou ser revelado é pelo desvelamento de suas emoções, pois, em muitas passagens, o narrador inominado deixa escapar sentimentos, permitindo às suas emoções fluírem, como se percebe, neste diálogo entre Salustiana, a empregada de dona Catarina, e o narrador personagem:

“Estou aqui a mando de minha sinhá. Ela manda perguntar por que foi que o senhor sumiu. E se está zangado com ela. Se não está, que espera pelo senhor hoje à tarde.

Por que não confessar que me emocionei? Sim, é verdade: emocionei-me ao saber que a velha senhora, apesar das intermitências de sua razão, pensara em mim, sentira a minha falta, reclamara a minha presença.” (BD: 93)

A falta de identificação nominativa, psicológica ou física do narrador-personagem poderia transformar-se em ambigüidade significativa, porém, este narrador escreve em primeira pessoa e, segundo Barthes, “... aquele que diz “eu” não tem nome, mas na verdade “eu”, torna-se imediatamente um nome, seu nome. Na narrativa ... “eu” já não é um pronome, é um nome, o melhor dos nomes”. (BARTHES, 1992: 97).

A ambigüidade será minimizada pela estrutura funcional da linguagem, a qual deixa transparecer a existência do “outro”, escondido atrás da máscara profissional .

O narrador-protagonista permanecerá inominado, porém, o jornalista passará a ocupar o lugar de Benito, ao menos para dona Catarina: “ – Posso ajudá-la? E ela, em tom alvissareiro: – É você Benito? Não é possível! (...) – Suba comigo, Benito. Suba.” (BD:64).

Então, o “eu” assume o lugar do outro, desempenhando o papel do duplo: “E ela (Catarina) trazendo-me pelo braço: – Venha conhecer o outro Benito.” (BD: 67).

Esta é a representação do ser amado, que Catarina, no sonho, na loucura ou na lucidez, procura, de algum modo, trazer à vida, transportando-a para esta nova “realidade”, para este novo tempo, e que, na narrativa, irá nomear o protagonista, dando-lhe características que não são suas, mas que irão permitir ao leitor traçar um perfil físico para o narrador-personagem, uma vez que, no romance, toda e qualquer referência a seu perfil físico ou psicológico é subtraído pelo narrador do romance.

Narrando a estória de outrem ou contando estórias por ele vivenciadas e expondo suas experiências como jornalista, ainda que inominado, o narrador estabelece com o leitor um pacto de leitura, mostrando-se ao mesmo tempo como pseudo-autor, como narrador e protagonista.

Assim, a partir do momento que dona Catarina passa a tratar o jornalista pelo nome de seu amado Benito, o narrador coloca uma máscara sobre outra máscara, a do “pseudônimo”, reforçando o mistério que envolve sua verdadeira identidade, e, com o aval da máscara figurativa, juntamente com a máscara do nome alheio, transitará por todos os caminhos narrativos, movendo-se livremente entre o real e o imaginado, sem se comprometer, permitindo-se, inclusive, defender-se, como nesta passagem: “ – *Um jornalista como eu, Justino, só tem compromisso com a verdade.*”

Assim, entre o “eu” e o “outro”, entre dois tempos (o ontem e o hoje), entre dois espaços (a cidade do Rio de Janeiro e a de São Luís), entre duas ilhas (a ilha Fiscal e a ilha de São Luís) e entre a história e a estória, encontramos o jornalista-narrador procurando manter a imparcialidade, a objetividade e a veracidade histórica, enquanto o narrador-protagonista subjetivamente desconstrói algumas bases que sustentam os discursos denominados informativos, pela transposição de sentidos, deixando sobressair a voz ficcional.

Desta forma, oculto pela máscara de um nome que não é seu, no papel de um jornalista (ou pelo possível alter ego do autor), o narrador espalha pelo texto referências históricas ou não, sem identificar-lhes as fontes, deixando-as tão inominadas quanto ele: quem escreveu a carta a Castrioto? Quem confirmou o teor da missiva em que dona Catarina é apontada como única remanescente a ter ido ao último baile da despedida da Monarquia? Quais as referências bibliográficas sobre as fontes históricas consultadas? Qual o nome de quem contava esta estória?

Assentar em cena a pluralidade de fontes inominadas e aparentemente desorganizadas, como as vozes testemunhais do pretense discurso factual, transformado em discurso ficcional, une os fios das meadas temporais, espaciais, referenciais e inventivas, garantindo, deste modo, a unidade e a coerência interna do texto:

“ - *Sabe que foi neste baile, ao chegar, que o imperador quase caiu?(...) ele tropeçou, no tapete. Já eu dava o braço ao Benito. Vi tudo Parecia que ia estender-se no chão. Mas, com rapidez, antes que amparassem, voltou a endireitar o corpo, e comentou sorrindo: “Como vêem, a Monarquia escorregou mas não caiu.” Nunca esqueci a voz dele. Voz fina. Quase feminina.*” (BD:105/106)

Personagem excêntrica e singular, dela é a voz testemunhal que mais se destaca. Sua narrativa, real ou imaginária, interpõe-se entre o silêncio histórico e a ficção, e estes adquirem sentido complementar, dando vez a um espaço e a um tempo dinâmicos e a outro espaço e tempo congelados, e esta interligação ajuda a criar laços polifônicos, os quais servem tanto à narrativa ficcional quanto à narrativa factual, para que ambas tenham voz no romance.

4.2 – Tempos, Espaços e Fontes –tecendo os caminhos do romance

Neste romance, o tempo, o espaço e as bases historiográficas ajudam a constituir a ambiência textual e asseguram a veracidade necessária ao narrado pela velha senhora e, ao mesmo tempo, confirmam a história.

Logo, mesmo se as declarações de dona Catarina fossem resultado do imaginado ou do sonhado, não se encaixando em verdades da realidade exterior, e isto levasse o narrador a mudar de idéia, não escrevendo uma reportagem e sim um livro (um romance ou uma biografia), qualquer que fosse a forma narrativa escolhida, esta também iria desenvolver-se entre os muitos “agoras” da história, da informação, do tempo, do espaço e da memória.

Tanto para o pretendido, narrar uma história “real” (reportagem), quanto para o alcançado, escrever um romance, os elementos espaço, tempo e fontes servirão como sustentação da trama ou da informação, e, ainda assim, algumas respostas tão ansiadas pelo protagonista ficarão, para sempre, escondidas entre as fendas do verossímil.

Como os ângulos e os horizontes de uma obra literária são largos e diversos, no romance em estudo, para estimular desejos, tempos, espaços ganham vida, enquanto fontes voltam a jorrar, para que o exibido pela ficção não se esgote com o tempo.

Misturados a espaços e tempo diversos, personagens, criados à imagem e semelhança de “pessoas”, terão seus perfis traçados pela representação figurativa, por exemplo, de um vulto histórico ou de um conterrâneo do narrador, todos transformados em personagens fictícios, para ajudar o narrador a montar o quebra-cabeça sobre a estória da protagonista, e seus relatos servirão à narrativa como fontes.

Observemos a passagem em que o narrador- personagem conversa com o seu velho mestre Antônio Lopes⁶³, também jornalista do *Diário de São Luís*, e este tenta dissuadi-lo a escrever uma reportagem, citando a loucura e os delírios de dona Catarina e, ao mesmo tempo, arrematando a conversa ao falar das questões históricas em que o baile estava envolvido:

⁶³ Ao longo do romance, personagens e pessoas são tornadas uma só. Vejamos este depoimento de Montello: “*Antônio Lopes foi quem me orientou para as grandes figuras intelectuais, umas em língua portuguesa e outras em língua espanhola e em língua francesa, que desde cedo eu consegui dominar. Isso é que me permitiu abrir um horizonte para, intelectualmente, me encontrar naqueles mestres com os quais eu podia estabelecer uma concordância natural.*”. [Depoimento de Josué Montello, para arquivos da ABL]. <http://www.machadodeassis.org.br/2005/academical1.htm>

“ - *Eu, no teu lugar, não faria desse caso da Catarina uma reportagem de revista. Sempre achei que o tema devia ser aproveitado num musical para teatro, à boa maneira americana. Na verdade, a história é ficção pura, da melhor qualidade. Com uma atmosfera de belle époque. E grandes personagens. ...*

-Já pensastes que o baile da ilha Fiscal fez mais pela República que as campanhas de Jornal? ”. (BD: 42)

Privilegiando não só o que lê, ouve ou vê, mas também o que ele e outros personagens sentem, o narrador parece dar especial atenção a alguns tópicos que refluem memórias afetivas, como nas descrições sobre a cidade de São Luís, feitas pelo protagonista, que se insinuam no texto como uma declaração de amor à cidade e como manifestação do alter ego do narrador maranhense ou em muitas transcrições das falas de dona Catarina: “*Aqui sou eu. Mocinha. Já dona do meu nariz. Ao tempo da corte. (...) Hoje, quando olho este retrato, pergunto a mim mesma sem compreender, por que é que Deus nos envelhece.*” (BD: 68).

A confirmação de que estas declarações são especiais dá-se pelos detalhes descritivos de tempos, lugares ou objetos, e estas descrições sempre estarão respaldadas, como produtos da memória afetiva, pelo tempo verbal, indicador do passado: “*Da rua direita, onde ficava o Liceu Maranhense, à rua dos Remédios, onde passei minha juventude, o caminho não era pequeno.*” (BD: 39)

Na outra ponta narrativa, respaldado por formas verbais que marcam o passado e reverenciam espaços, o narrador direciona o foco narrativo para a descrição dos relatos testemunhais, não apenas descrevendo o que esses personagens falam, mas dando ênfase a atitudes e emoções de quem está recontando as histórias ou a história.

Assim serão dados aos depoimentos posições especiais dentro do romance. Por exemplo, o capítulo 7 (segunda parte), é composto na íntegra pelas declarações do senhor Aníbal, antigo auxiliar do doutor Juliano Moreira, comprovando, assim, a importância da palavra dos entrevistados, do tempo e do lugar onde viveram, pois o que eles contarem ao narrador servirá de base para o desenvolvimento de sua escritura e para o desvendamento do mistério. E é por meio das falas testemunhais que a história de Catarina poderá ser consagrada ou negada.

Ao aventar a possibilidade de transformar a história da última sobrevivente do baile da ilha Fiscal em um romance, o que está documentado servirá como base para

narrativa ficcional e, deste modo, a história continuará a ser mostrada explicitamente, sem que seja colocado em dúvida o poder de representação do discurso historiográfico. Mas ao narrador fica a certeza de que somente a ficção é capaz de mostrar sua fragilidade, sem escamotear uma determinada visão da realidade sob a máscara da verdade.

No romance *O Baile da Despedida*, percebe-se que há, ainda que sorrateiramente, o desejo de resgatar histórias de amor, como a de Benito e Catarina e o romance entre o jornalista inominado e a jornalista Denise.

O texto deixa ao leitor a quase certeza de que a função deste resgate, dentro do romance, servirá como caráter ornamental, configurando a idéia do amor romântico, trazendo à tona as bases escondidas de um romance de amor, servindo como catálise, preenchendo um espaço dissimulado dentro da narrativa maior, o próprio romance.

Inicialmente, o narrador não sabe quase nada sobre a personagem Catarina ou sobre sua estória, mas ao remexer todos os acontecimentos, pesquisando, informando-se, entrevistando testemunhas, aos poucos seu ponto de vista sobre os fatos e sobre a principal envolvida vai-se alargando, ainda que ele não se coloque, pelo menos aparentemente, com o privilégio da onisciência e da onipresença e que vá até o final do romance para definir-se entre o crédito ou o descrédito sobre a estória que está narrando, circuculando entre os muitos tempos e espaços que compõem esse evento.

Como não há, a princípio, nenhum personagem ou prova que ajudem o narrador a desvelar o segredo, a narrativa deixa ambos, narrador e leitor, em meio a ambigüidades interpretativas dos fatos e isto permite a tempos idos, a espaços desconstruídos e a personagens secundários o direito de deixarem fluir suas impressões sobre o assunto que o narrador precisa esclarecer.

Embora suas alusões à verdade buscada, quase sempre, pouco ou quase nada acrescentam ao que já foi narrado ou adiantam ao narrador ou ao leitor o que eles querem saber:

“- Dona Catarina, desde cedo, riscou o casamento da vida dela. Não queria saber de ninguém. Chegou-se a fazer mau juízo dela. Sem razão. Pelo gosto de falar mal. Depois se soube que ela tivera um caso. Com um estrangeiro. Nunca apurei. Também se disse que o caso dela era um preto. Do hospício em que ela esteve. O próprio médico. O doutor Juliano Moreira. O que deu jeito nela, consertando-lhe a cabeça. Tudo boato.” (BD: 50)

[Depoimento de Ramiro, amigo do narrador.]

E como o discurso pode estruturar o enredo, o narrador procura provas em palavras epistolares, e assim as cartas que compõem o romance em estudo são uma fonte de grande relevância para a composição da narrativa.

Sem deixar para trás as marcas de pessoalidade e de particularidade, valem como registros, valem como a palavra refletida do outro, o que provoca uma sensação da existência do interlocutor. Essas fontes epistolares tornam-se objeto de pesquisa e prova documental, ainda que sejam construídas no plano da ficção, como em *O Baile da Despedida*.

No anuário do Museu Imperial, página 224, numa narrativa sobre o baile da ilha Fiscal, entre citações, há um número significativo de cartas, citadas pelo historiador Lourenço Luís Lacombe, e este assim justifica a razão de acrescentar notas para as cartas : “*Às cartas em apreço, julgou-se de interesse acrescentar ligeiras notas em pé de página, não com o intuito de demonstrar erudição histórica, mas de esclarecer pessoas e episódios aí citados*”. [Grifo nosso] Esta citação aponta para a importância da escrita epistolar, como fonte, para a reconstrução da história e da estória.

Este é um olhar particularíssimo sobre os muitos interesses de pessoas e de personagens, que não deixa o passado desvanecer, fazendo-o, sempre que requisitado, voltar à vida. No romance, a narrativa epistolar aparecerá como fonte auxiliar da narrativa, na recuperação dos fatos.

A primeira fonte epistolar que aparece no romance é uma carta que vem pelas mãos de Castrioto, dando notícias sobre a velha senhora em São Luís do Maranhão: “*a sugestão da reportagem tinha partido do próprio Castrioto, depois de ler uma carta vinda de São Luís.*”, (BD: 9). Esta informação epistolar foi confirmada por um velho amigo de Castrioto, fonte que, assim como a carta, permanece anônima.

No capítulo 3, da 2ª parte do romance, outras cartas passam a fazer parte do percurso narrativo. O narrador menciona haver *duas dezenas de cartas dirigidas à mãe de dona Catarina* (BD: 177), todas essas cartas tinham como remetente a afilhada de dona Lucinda (Zuza). O narrador, no entanto, selecionou apenas quatro dessas cartas de Zuza, amiga e prima de Catarina, para colocar em seu romance.

Outra fonte epistolar vem de dona Lucinda à afilhada Zuza. Em sua carta ela fala sobre a imaginação fértil de Catarina e, contrapondo-se a esse fato, fala sobre a ida desta ao baile. No *post-scriptum* dessa missiva, dona Lucinda confirma a ida de Catarina ao

baile da despedida imperial, respaldando sua afirmativa, por meio das palavras confessionais de Padre Lemercier :

“Não posso deixar de lhe dizer que, assim como há quem duvide do que conta Catarina sobre o tal baile da ilha Fiscal, há também quem acredite que ela, de fato, foi à festa, levada pelo moço chileno. (...) Padre Lemercier não tem a menor dúvida de que a Catarina foi mesmo ao baile.(...) Padre Lemercier foi categórico: “A Catarina disse a verdade absoluta na longa carta que escreveu à senhora.” (BD: 200)

Há também uma longa carta do doutor Djalma, médico de dona Catarina (BD: 355 a 358), dando notícias sobre a saúde da velha senhora, que estava bem adoentada. Nessa mesma carta, doutor Djalma relata em detalhes as “fantasias” de dona Catarina, dizendo ao narrador que a velha senhora estava a delirar agora, mais que nunca:

“ A nossa boa amiga voltou a preocupar-me. (...). Em suma: nossa boa amiga não vai bem. Mas sempre apegada ao seu novo vestido. Termina um, começa outro. (...). E assim que me viu: “Doutor Djalma, o Imperador voltou. O senhor não vai acreditar: na farda de almirante com que compareceu ao baile da ilha Fiscal. Imponentíssimo.”

Temos, ainda, a carta de dona Catarina, enviada ao doutor Juliano Moreira (BD: 379/380), na qual ela faz confidências ao médico, falando, por exemplo, de sua gravidez, de sua ida ao Chile e de outras particularidades em relação a seu passado e ao seu caso de amor eterno com o Benito: *“Hoje, meu médico e amigo, quero lhe fazer uma confissão, abrindo-lhe a alma, como só fiz umas poucas vezes... Benito, esta noite, deixou em mim um filho...”*.

E, após a assinatura de dona Catarina, o “próprio” doutor Juliano Moreira escreveu: *“Verdade? Ou delírio? Ou delírio e verdade?”*. A essas palavras, o narrador acrescenta: *“Delírio e verdade, certamente.”*.

Assim como na ficção, muitas cartas⁶⁴ que falam sobre o antes e o depois do baile ou sobre outros assuntos; aparecem em tom confessional, nos arquivos da

⁶⁴ Relação de alguns arquivos onde encontramos cartas, pertencentes à nobreza imperial, **Arquivo Grão Pará (Sigla: AGP) Cartas do período do Baile da Ilha Fiscal**: D. Pedro II para a princesa Isabel – 1890 – 4 documentos; D. Teresa para a princesa Isabel – 1889 – 3 documentos; princesa Isabel para o marido – 1889 – 5 documentos; princesa Isabel para o sogro – 1889 – 4 documentos, 1890 – 1 documento;

Biblioteca Nacional (RJ), lugar onde esteve o narrador-protagonista à procura de informações sobre o último baile da Monarquia.

E tanto na ficção quanto no que registra a história, as cartas são de cunho intimista. Assim sendo, servem para compor a ambiência do romance, além de serem fontes que poderão ajudar na solução do enigma e na desconstrução do conflito.

Do início ao fim do romance, esta é a condição em que se vai encontrar o narrador, que, sempre em conflito, é colocado num campo narrativo apinhado de limitações e dúvidas, as quais irão colocá-lo entre o desejo de escrever somente o que for verdadeiramente comprovado e o desejo de que a estória contada por dona Catarina seja real. Ele traça um esquema narrativo com desvios e estratégias, onde o desenrolar das ações acentua que o imprevisível pode acontecer no desenlace da estória.

Assim, para escrever a ansiada reportagem, precisa ouvir a voz da louca, porque esta pode ser posta em dúvida, mas não pode ser descartada. E para dar voz ao ficcional e ao factual, em *O Baile da Despedida*, o repórter sai em busca das muitas vozes da memória – travessias entre a lembrança e a reminiscência: vozes anônimas, vozes epistolares, vozes que convidam ao sonho e à loucura.

Redimensionadas no tempo e no espaço, algumas destas vozes renascem da criação literária, outras são fontes, que estão documentadas pela narrativa jornalística e historiográfica, em *O Baile da Despedida*, para que todas sejam postas no texto como testemunhas, auxiliando o narrador a chegar à confirmação ou à negação da ida de Catarina ao baile, a fim de que o conflito, apresentado pela trama, possa, finalmente, ser resolvido.

A principal envolvida no caso e, portanto, a principal personagem a ser entrevistada pelo narrador-jornalista, é considerada louca, mas é dela que deverá vir a última palavra sobre o assunto em pauta para a escritura da reportagem, uma vez que os seus depoimentos deveriam ser a base de sustentação do que o narrador-jornalista deverá descobrir para confirmar ou negar o que diz a carta reveladora desta grande novidade.

Lidar com os delírios da velha senhora é uma das dificuldades em que o protagonista esbarra para escrever sua reportagem. Então, intentando amenizar esta questão, o narrador diz acreditar que não existe loucura, delírio ou fantasia naquilo que

princesa Isabel para a condessa de Barral – 1889 – 1 documento, 1890 – 2 documentos. **Arquivo do Museu Imperial de Petrópolis.** [A título de exemplificação, destacamos as que consideramos as mais sugestivas.]

narra Catarina, deixando que os detalhes da vida da sua principal testemunha surjam, como se estes fossem parte de uma estória, não apenas possível, provável, mas uma estória real, apartando do testemunho de Catarina qualquer traço de incompatibilidade entre o que ela narra e aquilo que conta a história.

No entanto, outros testemunhos desmontam a ação do protagonista, que tenta conduzir a narrativa a um desenlace cuja solução afaste a narrativa de dona Catarina de qualquer inverdade, promovendo a simbiose entre o que narra o protagonista, o que conta dona Catarina e o que registrou a história.

Mas a impossibilidade de manter esta estratégia vem à baila no momento em que o texto sugere que o jornalista está prestes a ceder, pois, se não conseguir uma prova que sustente sua reportagem, revelará parcelas da vida de dona Catarina em forma de livro, mediando realidades e expondo delírios.

Esta adequação, a proposta de transformar uma reportagem num livro ou, pelo menos, num capítulo de um livro, proposta aventada pelo personagem central e por outros personagens, leva-nos à certeza de que, embora todas as narrativas tenham seu estatuto, e ainda que todas falem sobre coisas do mundo real, todas, certamente, terão em seus discursos alguma parte ligada ao “faz de conta”, o que mostra que qualquer texto pode ser flexibilizado, desde que sejam feitas adequações que se moldem dentro dos parâmetros exigidos por cada forma narrativa.

E, sendo a enunciação o ato lingüístico, é no plano dos jogos de linguagem que se imprime o tom ao discurso narrado, por meio do qual também se estabelece a proporção entre narração propriamente dita (*diegesis*) e a descrição (*mimesis*).

Então, pela voz do narrador-protagonista, a enunciação ordena os fatos, mostra pontos de vista. Também pela enunciação que o tempo e o espaço serão articulados em idas e vindas, em *flashbacks*, misturando os planos temporais, a fim de que o ritmo narrativo possa ser retardado ou acelerado, não só pelo jogo temporal, mas, também, pela descrição do espaço.

O processo de enunciação é confirmado nesta obra pelo caráter do discurso testemunhal, que é inserido pelo processo organizacional da linguagem que dá sustentação à narrativa ficcional, mantendo, quando necessário, as formas clássicas do discurso histórico, de seus documentos e fontes oficiais. Sem, no entanto, desprezar as fontes oficiosas e seus informantes com suas narrativas reveladoras, que necessitam de ter seu espaço garantido no bojo narrativo.

Por isso, em muitas passagens, a voz da protagonista se mistura à voz da história como fontes geminadas, para unir o registrado aos delírios e sonhos da velha senhora, para comporem uma estória, que é repetida com a certeza dos lúcidos e dos loucos:

“Demorou o olhar no meu rosto. E com a fisionomia iluminada, baixando a voz:

Sabe quem costuma aparecer por aqui, só para me visitar? Nunca disse a ninguém. Vou dizer ao senhor.

E grave, num sussurro, depois de olhar para os lados, com o indicador perfilado diante da boca:

- O imperador. Sim, sim. Ele mesmo. Como um homem comum. Simples. Sabendo tudo. Com aquela fala fina. E os belos olhos azuis.” (BD: 83)

A data do baile, 9 de novembro de 1889, está situada entre o momento do vencido (Império) e o do vencedor (República), é um momento de transição. Por esta razão, suscita algumas perguntas: sob que prisma as escolhas da contagem e/ou recontagem dos fatos serão colocadas? Com quem o jornalista e/ou o historiador de ontem ou de hoje estabelecem empatia? Com quem estabelece empatia o romancista que vê a história com o distanciamento temporal, pelo binóculo de um tempo remoto, através do qual vislumbra a mesma história de um novo horizonte?

Contando com a cumplicidade interpretativa do leitor, para tentar responder a estas questões, o narrador fará a apresentação dos eventos históricos, de tempos e de espaços, manipulando-os por meio da estratégia discursiva. E embora apresentando um enredo que se encontra respaldado pela narrativa histórica, afastará o cunho didático e científico da história.

Assim, a retomada deste evento por um narrador- jornalista, principal personagem da estória, colocará o grande baile da ilha Fiscal como o principal elemento coadjuvante dentro da narrativa, e este também terá como objetivo principal referenciar a trama e o drama vivido pelo narrador-personagem, no que se refere à decifração do enigma proposto, uma vez que, para a protagonista Catarina, o conflito inexistente, seja em meio a sonhos, delírios ou sanidades, pois, para ela, a certeza de que participou do baile da despedida é incontestável:

“-Vieram depois as polcas, as valsas e outras mazurcas e eu dançando com o Benito, já sabendo que ia dançar com ele pelo resto da vida, como ainda hoje danço, quando me ponho a recordar.” (BD: 106)

A visita ao passado dará ainda à narrativa ficcional a primazia de referir-se ao fato histórico sem grandes feitos analíticos sobre o acontecido documentado. Ou, ainda, sem colocar em discussão o cunho político do evento.

Também presente na narrativa, a composição cênica do ambiente do hoje romanesco apresenta-se pela metáfora dos vestidos, múltiplos na quantidade e ímpares na representação simbólica. Assim, a estória é recontada sem que um ponto se perca ou sem que uma vírgula seja deslocada, e todos os vestidos refeitos por dona Catarina se mostram também como a projeção repetitiva dos conflitos textuais, transformados em um só: a dúvida.

Embora, em algumas passagens, haja demonstrações críticas e/ou expressões de apoio relativos ao fato histórico, ou seja a um tempo passado, qualquer forma de manifestação crítica ou elogiosa em relação ao fato histórico é sutilmente apresentada pela narrativa ou ainda feita através de hipóteses, as quais levam o leitor a perceber tendências, como a simpatia do narrador pela família imperial e por sua história.

Esta sutileza parece propor uma outra forma de desdobramento intermediário que se estabelece entre a neutralidade narrativa e o posicionamento discreto do narrador. Isto dará ao leitor a sensação de transferir-se para outro tempo, no qual nem ele nem o narrador podem mais interferir.

Mas a recontagem do fato, pelo viés da estória, garante a todos- narrador, personagens e leitor - o direito de se manifestarem sobre a história, ainda que nada vá ser mudado, a não ser que se confirme a estória de Catarina, para que, através destes espaços (re)abertos, sua estória venha oficialmente, a fazer parte da história.

As discretas posições críticas ou políticas, expostas no texto, são apresentadas com parcimônia, às vezes pelo narrador, outras por personagens secundários, para que não haja uma interferência brutal do discurso histórico na narrativa ficcional.

[Tibério, conterrâneo do jornalista, que assim defende o Imperador]:

“E se quer lembrar de alguma coisa, lembre-se do nosso imperador, posto de seu país para fora e condenado a morrer no exílio. Ele, o sábio, o grande Pedro II, a quem a Europa inteira tirava o chapéu.” (BD: 62/63)

[Narrador referindo-se ao exílio que foi imposto ao Imperador e à forma como este se portou, assim descreve a cena]:

“Na desventura, também sabia ser digno. Bastava-lhe um livro, a um canto, onde quer que estivesse. Mesmo ali, no velho navio que o levava para longe do Brasil, conservava a altivez...”. (BD: 255)

A narrativa ficcional irá se desenvolver em forma de escritura insinuante e enigmática, a começar pelo título da obra – *O Baile da Despedida – o adeus da monarquia na grande noite da ilha fiscal* –, que já indica o fluir temporal, mostrando, também, que o título será empregado como recurso referencial ao evento, e dele o narrador se nutrirá para compor um novo conteúdo textual, como forma de representação do que é guardado pelo registro histórico.

Sendo assim, o título aparecerá como função cardinal no que se refere à coerência textual e às funções lógica e cronológica, mostrando-se como a primeira janela através da qual o leitor poderá perscrutar a junção entre a realidade histórica e a verdade literária, entre o tempo de ontem e o tempo de hoje, num jogo textual em que verdade e verossimilhança estarão em constante comunicação.

Em *O Baile da Despedida* a substância do enredo dará lugar ao motivo, uma vez que apesar de o baile ser citado amiúde, como foi, quando foi, quem foi e quem não foi, quais jornais registraram o fato, o quê e como os periódicos registraram este fato, não é o baile a temática do romance.

Movendo-se entre o arbitrário, o verossímil e o verdadeiro, entre tempos e espaços tão diferentes quanto a sua própria estória, e estando perto de completar 80 anos, as estórias narradas pela velha senhora, muitas vezes são postas em dúvida, mas, nesta obra, todas as vozes são ouvidas, não havendo interdição da palavra.

Desta forma, o que ela narra passa a fazer com que à loucura, à senilidade e à lucidez somem-se verdades alojadas no velho casarão da cidade maranhense, espaço este no qual dona Catarina vive mergulhada em suas memórias e onde o passado teima em permanecer presente: *“... um calendário na parede exibia a sua data anacrônica, que o tempo não havia desbotado: 9 de novembro de 1889. A data do baile da ilha Fiscal.”*(BD: 77)

No espaço privilegiado de dona Catarina, o passado e parte de uma história encontram-se fossilizados, espalhados sem dissimulação, reconstróem existências, pois é um espaço caracterizador do ambiente como proteção, segurança, onde dormem todas as lembranças de dona Catarina. Ao mesmo tempo, este espaço físico aponta para as fragilidades inequívocas que fazem parte do traçado e do contorno do perfil psicológico da protagonista.

O velho casarão⁶⁵ da cidade maranhense e seu sobrado permaneciam inalterados, era a casa que guardava muito da estória de dona Catarina, onde tudo ficava coberto por vestígios da memória, por recordações e comportamentos repetitivos. É neste espaço físico que o ilusório transita e o tempo se condensa, enquanto o passado de Catarina nos mostra uma realidade de ontem, que não se deixa contaminar pela realidade do hoje.

Até mesmo a decoração do velho casarão é esquematicamente alegórica, mostrando parte de uma estória que o narrador precisa decifrar, é um espaço que se mostra consolidado pelas verdades de dona Catarina, isto é, por suas lembranças e sonhos, como podemos confirmar neste diálogo entre o jornalista Antônio Lopes e o narrador-jornalista: (...) *Já me disseram que o sobrado, por dentro, foi decorado com o delírio da Catarina. Tudo em função do baile. É verdade?* (BD: 89)

No presente da obra, o espaço social mostra-se pelas janelas do passado, conectando personagens, história, estória, tempos e lembranças. Esta descrição espacial se apresenta em forma de muitas rememorações, servindo para evidenciar detalhes sociais e comportamentais de uma época distante, para mostrar detalhes sobre a grande noite ou serve como ilustração sugestiva da prisão psicológica em que vivia dona Catarina.

Vejamos alguns exemplos de rememorações que revelam facetas de espaços sociais que, muitas vezes, também se constituem como manifestações do espaço psicológico de certos personagens:

⁶⁵ Em um artigo publicado pela revista Manchete, em 19 de dezembro de 1992, intitulado “Como e por que escrevi o Baile da Despedida”, Josué Montello, explicando as razões pelas quais escreveu esta obra, conta que a idéia nasceu quando, em visita a sua cidade, deparou-se com o antigo casarão verde, onde outrora funcionara a redação do mais famoso jornal maranhense, *A Pacotilha*, deteriorando-se, e veio-lhe a vontade de perpetuar, por meio de sua obra, a história, a memória, a imagem e a suntuosidade do velho casarão, e assim o fez, colocando como moradora dele a senhora, Catarina, que seria a protagonista do seu romance: “*E como o livro uma vez publicado é a mensagem que se põe dentro da garrafa lançada ao oceano, fiquei a imaginar que, daqui a tempos, quando não existir mais o velho sobrado maranhense, alguém poderá ter notícias dele, por intermédio de meu romance.* [Revista Manchete, 19 de dezembro de 1992 pp72/73]

“Da rua Direita, onde ficava o Liceu Maranhense, à rua dos Remédios, onde passei minha juventude, o caminho não era pequeno. (...) Na hora da volta, ao redor do meio-dia, a mesma sineta nos mandava voltar para a casa.”

(BD: 39)

[Rememorações do narrador-protagonista]

“- A carruagem vai me levando. De um lado e do outro da rua, casas iluminadas (...) Muita gente debruçada nas janelas, para verem os convidados passarem. De repente, dou comigo no cais Pharoux. Havia povo na rua como numa procissão. Mais ainda. Muito mais.” (BD: 98)

[Rememorações de dona Catarina, falando sobre sua ida ao baile]

“Enquanto os convidados iam descendo, por entre cintilações de vidrilhos e pedrarias. Graves casacas. Vistosos uniformes. Chapéus de Plumas(...) e os guardas a afastarem o povo das imediações da ponte de embarque... e que olhavam para nós com assombro, com ódio e com inveja.” (BD: 99)

[Rememorações de dona Catarina sobre a noite do baile.]

Pela repetição das narrativas orais, verdadeiras reminiscências das personagens, pela descrição comportamental de dona Catarina, pelo desenho dos espaços físico e social fossilizados, pela descrição física da protagonista e pelo tempo congelado, a estória da velha senhora consolida-se ou liquefaz-se, e todos estes ingredientes servem ainda para ajudar o leitor a construir o perfil físico e psicológico da protagonista e a se aproximar de um tempo remoto, reconstruído pela memória. Vejamos alguns exemplos:

“ - Há mais de quarenta anos, desde que aqui voltou, nos conta o mesmo conto, como se o soubesse de cor.”(BD:102);

[Descrição comportamental de dona Catarina.]

“Tudo parecia irreal à minha volta, com a sala iluminada por quatro candeeiros.” (BD: 66)

[Desenho do espaço físico fossilizado.]

“- Assim que o Imperador passou para a outra sala, saímos também eu e o Benito. (...) E ainda havia muita gente, a olhar de longe a ilha iluminada, sob

o clarão dos holofotes e dos fogos de artifício. Tudo eu me lembro como se fosse agora.” (BD: 106);

[Desenho do espaço social fossilizado]

“- Está aí uma senhora estranha para visitar o senhor. (...) Parece uma figura de carnaval. Com um vestido longo, botinas, chapéu de palha preto, e um guarda-chuva comprido. Disse que é sua amiga.” (BD: 104)

[Descrição física da protagonista.]

“... um calendário na parede exibia a sua data anacrônica, que o tempo não havia desbotado: 9 de novembro de 1889. A data do baile da ilha Fiscal.”

(BD: 77)

[Tempo congelado.]

Representada pelo movimento e pela elasticidade da narrativa literária, a imagem fundamental do tempo, revivida pela memória ou pelo registro, apresenta-se em formas distintas: o tempo da narração é o tempo presente: *“Hoje estou completando oitenta anos.” (BD: 97).*

Os relatos das testemunhas, os registros e documentos são o tempo da história, o tempo passado: *“Ah, meu bom amigo, quem não viu a ilha Fiscal, na derradeira festa da Monarquia, não faz idéia do que foi aquilo..” (BD: 100).* E há também o tempo mítico, representado, por exemplo, pela fabulação, pela imaginação e pelo delírio de dona Catarina e pelo tempo do próprio romance.

O discurso literário desponta em cena, neste romance, para bulir com todos os tempos, agora postos na narrativa como direcionadores de múltiplas recordações, que, às vezes, chega a sugerir para o leitor que o tempo apresentado no romance, ainda que pluralizado em presentes e passados distantes, é uma realidade concretizada ou que está por se concretizar.

Portanto, é o discurso literário, com sua natureza polissêmica e plurissignificativa, que promove o vaivém entre a dúvida e a certeza, deixando o leitor em estado de alerta, pronto para saber o que está por trás do questionamento:

Catarina foi mesmo ao baile? Será que a narrativa dará conta de decifrar este enigma? E, enquanto o discurso literário vai dissolvendo o isolamento do tempo único, vencendo obstáculos temporais e espaciais, sem deixar espaços que permitam

questionamentos sobre o tempo histórico, dando a cada instante narrativo um valor atemporal, colocado no centro do conflito, o leitor seguirá os rastros deixados pelo narrador, tentando chegar à descoberta da verdade.

Benedito Nunes diz que “*O tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa.*” (NUNES: 25). Logo, o tempo ficcional não pode ser entendido como elemento a ser apenas contemplado, pois está em permanente ebulição, é dinâmico, subverte a ordem, esticando-se ou encolhendo-se, e seja qual for a localização temporal, qualquer tempo ganha vida pelas representações e estratégias da linguagem.

Na obra em destaque, tirando do tempo o peso atribuído por conceitos que determinam sua divisão, para torná-lo fluente e leve, o narrador-protagonista, desde a primeira linha do romance, aponta a mobilidade que deverá ter o tempo desta narrativa.

E o tempo plural, assim como o espaço, vai atingindo realidades múltiplas, até estabelecer cumplicidades e provocar naquele que lê deslumbramentos indefinidos por um tempo não vivido, fazendo despertar uma certa nostalgia, para em seguida acordar a história, a informação jornalística e as diferentes dimensões temporais, que estão resguardadas por dimensões simbólicas do próprio tempo:

“Os doidos de hoje não se parecem com os doidos de antigamente.” (...)

“Mesmo nos velhos hospícios anacrônicos que ainda resistem às transformações do tempo...”

“Ainda ouvi, no pátio de um desses hospícios, há uns bons quarenta anos...”

“Por esses tempos, bastavam umas vestes bizarras...”

“Hoje, já de cabelos grisalhos, costumo distrair-me, se tenho tempo disponível...”

“Muitos deles nos dizem que são contestatários, enquanto outros nos anunciam o fim do mundo no século XXI...”

“... costumo dizer, recorrendo à memória para o confronto do presente com o passado, (sem aplaudir nem condenar), apenas como espectador sereno.”

(BD: 3 a 5) [Grifos nossos]

Sempre que os porões da memória são vasculhados, o tempo se torna o principal aliado para ajudar na elucidação do conflito narrativo, ao envolver na trama muitos personagens, para que estes venham em auxílio do narrador, ajudando-o no desmanche do conflito apresentado.

Uma das máscaras que serve para que o tempo histórico seja retomado pela narrativa ficcional, neste romance, é a que permite ao tempo multiplicar-se e permite à narrativa intertextualizações com outros textos, e, ao mesmo tempo, livra o narrador de desempenhar o papel demiúrgico, tirando-lhe esta máscara, embora, ainda assim, o narrador tente manter-se invisível.

Uma vez que o passado do relato histórico e o presente da narrativa criam um tempo mítico, nesta obra, a marcha da enunciação é modulada pelas linhas do tempo. Assim sendo, em alguns pontos do romance, esta marcha parece reduzir-se, acoplando-se ao ritmo do passado.

Por exemplo, quando o narrador fala sobre o presente de dona Catarina, a narrativa parece arrastar-se pelas tábuas do casarão, a passos tão lentos quanto os movimentos da velha senhora, adequando-se à realidade do momento. Porém, o tempo se mostra acelerado quando a narrativa é feita para falar dos momentos que antecedem ao baile, ao dia e à noite da festa ou quando conta o romance dentro do romance, que acontece entre o jornalista inominado e sua “amada” Denise ou quando narra as tórridas noites de amor vividas pelo Gil ou por ele mesmo e Nadine.

Ao revisitar o tempo e o muito do que fora noticiado à época do baile pelos espaços das narrativas jornalísticas, o narrador-personagem deixa transparecer que, naquele delicado momento histórico, o que era noticiado colocava-se entre concordar, discordar, duvidar e omitir-se, mostrando assim que o que narravam os jornais da época sobre o mesmo fato, o mesmo tempo e o mesmo espaço, difere, uma vez que sempre as questões ideológicas, políticas, temporais, religiosas e outras sempre poderão influir nas formas escrituras.

Assim é que, as notícias sobre o baile da ilha Fiscal variavam entre elogios à portentosa festa, críticas ao regime político vigente, escárnio, crítica, ironia em relação ao evento e aos organizadores.

“...como se de repente a prova procurada fosse despontar diante de mim, (...)...o comentário dos jornais, os cinco recortes da Gazeta de Notícias, com a descrição de algumas das toaletes mais destacadas, e as reações de outros jornais, condenando a festa como um requinte de luxo e desperdício.” (BD: 218)

No mundo descrito pela narrativa factual ou no mundo imaginado pela narrativa ficcional, existem muitas verdades, que se expõem em tempos e em espaços diversificados: a verdade de quem escreve, a de quem lê, a de quem informa, a de quem se emociona, a de quem comenta, a de quem ouve, a de quem seleciona e também, explícitas ou implícitas, estão outras verdades paralelas.

E, se os jornalistas daquele tempo declaram que contavam aquilo que viam e também o que não viam “...o *Gazeta vai contar o que viu e o que não viu*” (Gazeta de Notícias, 9/11/1889), também o narrador-protagonista, em *O Baile da Despedida*, ao recriar imagens que reproduzem a composição do cenário daquela festa monumental, traz para o texto uma imagem convertida em luz, cor e movimento, uma imagem redesenhada pela escrita literária, mas que foi pinçada do que narram os documentos históricos e os registros jornalísticos.

Nas descrições feitas por todos os jornais da época, monarquistas, republicanos ou mesmo os indefinidos, sobre a grande noite da ilha Fiscal, uma metáfora destaca-se. É a metáfora da luz, por meio da qual o brilho e o esplendor da portentosa homenagem, dedicada aos oficiais do navio chileno *Almirante Cochrane*, toma forma e mostra toda a suntuosidade do cenário do último baile imperial.

Esta metáfora é reprisada pela fala de dona Catarina ao lembrar a noite do baile, quando de sua descrição sobre a decoração da ilha e dos salões e das danças. Ou ainda no momento em que o próprio narrador fala sobre os participantes mais ilustres, sobre suas vestimentas ou sobre aquilo que foi servido durante a festa. Todas as descrições colocadas na fala das personagens parecem ter saído das páginas de um dos jornais que fizeram a cobertura desta festa monumental. Assim, muito apropriadamente empregada como ponto máximo da descrição do espaço.

“ - *E o mar também iluminado, meu bom amigo. Como nunca se tinha visto. A ilha Fiscal rodeada de lâmpadas elétricas e lanternas venezianas. O palácio iluminado com as torres debruadas de lâmpadas elétricas. Ao fundo, três navios iluminados. Barcos iluminados, lanchas iluminadas. E a cada instante, defronte da lua cheia, os fogos de artifício, com seus pingos coloridos.*”

(BD: 99)

Apesar da diversidade temporal, espacial e documental a que recorre o romancista para estruturar sua obra, a estabilidade narrativa é mantida por ações

ordenadamente encadeadas, preservando, desta forma, as configurações necessárias aos processos narrativos e aos elementos que dão sustentação à estória narrada. Assim, fatos históricos e culturais são revolvidos e atualizados pelas falas de testemunhas, confrontados com a vasta documentação e com os registros da época, e, ao serem manipulados pelos códigos lingüísticos, servirão para aproximar o leitor ao narrado, ajudando-o a romper limites do tempo, da cultura, da forma e da fonte, apontando para o que nos diz Jobim:

“(...) Entender a narrativa envolve também, em larga medida, o desenvolvimento no leitor de uma habilidade para manipular códigos, valores, crenças, normas, alguns dos quais podem ser até pouco familiares a ele.”
(JOBIM, 2002: 150/151)

O espaço, em *O Baile da Despedida*, encontra-se multiplicado pelas marcas temporais e por composições geográficas. O narrador movimenta-se entre a cidade do Rio de Janeiro e a cidade de São Luís, e é no espaço representado por duas ilhas – a ilha Fiscal e a ilha de São Luís – que temos uma estória ilhada no meio do que narra a história. Desta forma, a ação narrativa divide-se para instalar-se em espaços que guardam o confirmado e o que ainda está por se confirmar.

Assim, este espaço não dissimulado vai dando forma à ambiência, deixando-se penetrar por memórias e ajudando a reconstruir existências, experiências e vivências. Na trama, por sua descrição minuciosa, o espaço também ajuda a dar mais significados à estória, pois, de forma clara, desenha o cenário que recompõe a história coletiva e ainda a estória individual. E, pela disposição formal que é dada à ordem de aparição dos acontecimentos que compõem a trama, a descrição dos espaços termina por auxiliar a compor a ordem narrativa.

Em *O Baile da Despedida*, a enunciação apresenta tempos, espaços e fontes redimensionados, como forma de dar movimentos diversificados ao narrado, mesclando a narrativa ficcional e a narrativa historiográfica, que aparecerão em cena, atreladas.

A narrativa supõe, segundo Paul Ricoeur⁶⁶, uma tentativa de organizar fragmentos desconexos num todo articulado, enquanto a memória é a guardiã do tempo, pois é ela que assegura a continuidade temporal, ainda que fragmentada, fragilizada ou duvidosa, como no caso das recordações da velha Catarina.

⁶⁶ Ricoeur, Paul. “Architecture et narrativité”, *Urbanisme*, n° 303 (1998), p. 44-51.

E como é a literatura que garante a continuidade do passado, pois para ela o tempo é adorno, e, concomitantemente, é através da arte literária que o tempo é lido como retorno, então, no romance em estudo, a máscara do tempo se divide entre o ontem da história e um tempo do hoje, que também já é ontem, denunciando que tempo e loucura são os alvos para o desvendamento do enigma da ida ou não de dona Catarina ao baile, como vemos nestas passagens:

“ Quase perdi todo o sono. Sinal de que a Catarina (ou Carolina), ao recordar o baile da ilha Fiscal, nada mais fazia do que voltar ao seu melhor delírio, se é que, já bastante idosa, não cederia ao pendor de muitos velhos, que inventam a aventura de que seriam personagem e depois acreditam nela como fato verdadeiro, à força de contar a própria fantasia. (BD: 10)

“... ao entrarmos na sala, fui o primeiro a retroceder no tempo, vendo-me num salão da “belle époque” (...) e ainda uma soberba vitrina monumental, em cujo interior, com a montra de um museu, um rico vestido de baile exibia rendas e bordados, na elegância esguia de um manequim.” (BD:31)

Uma vez que não se pode de fato conhecer o passado, o romance dá novos significados ao evento e à própria história, e, no meio deste discurso, para que os elementos formadores do que a história registrou não se percam, à interpretação dos fatos historicamente registrados pelo narrador, à interpretação da velha senhora e a declarações de outros personagens são agregados os frutos da imaginação e da criação artística, por intermédio da memória, e esta terá papel preponderante na produção de sentidos e do tempo.

“-O que é o tempo? O senhor sabe? O tempo passa mas volta. Por que não havia de voltar, se o tempo é uma realidade...Por que só nossa memória segura o tempo, prende o tempo, se apossa do tempo? É porque o tempo existe. Como existe o espaço. Como tudo existe. ...” (BD: 123)

“Confirmei. Mesmo sem a ajuda do meu fotógrafo, tinha ouvido outros velhos, fizera uma visita ao asilo de Mendicidade, ouvira duas velhas senhoras no próprio hotel, lera jornais da época na Biblioteca Pública, e ainda estava a repassar a velha arca de dona Catarina, onde encontrar alguns subsídios” (...) (BD: 136/137)

Em *O Baile da Despedida*, o narrador faz o passado retornar, buscando nos arquivos da memória de dona Catarina e de outros velhos os elos intersubjetivos do passado, guardados pela emoção, para desvendar o ponto cego da estória de Catarina e organizar sua narrativa, seguindo assim o caminho apontado por Freud⁶⁷, quando este afirma que é pela memória que o passado retorna, sempre recriado, uma vez que a memória acontece no presente, e também seguindo pela trilha de Henri Bergson⁶⁸, que defende a memória-lembrança, pura, como sendo aquela que trabalha com a emoção.

Assim, ressaltando-se a questão temporal, à qual, objetivamente, a narrativa literária não se prende, em *O Baile da Despedida*, o desafio da recomposição temporal é conduzido pela ordem documental e pelo fluxo das recordações reais ou imaginárias dos personagens, de onde deverão surgir os elementos constitutivos dos tempos e dos espaços narrados.

Desta forma, os limites impostos pela realidade documentada só serão rompidos pela força do imaginário. É neste ponto que as sensações advindas das descrições temporais e espaciais convertem a obra em uma sucessão de presentes e passados.

E, uma vez que “*nossa leitura sempre estará contaminada por um saber prévio*”, (JAUSS, 1994: 28), saturado de “antes e de agoras”, e de lugares duplicados, o tempo do romance desponta em forma de recontagem do fato histórico já conhecido e explorado, mas que no agora, presente na obra ou no presente de quem a lê, se duplica, se transforma e se atualiza no agora em que uma época confabula com a outra, num agora que satura o tempo de significações, renascendo em lembranças da personagem Catarina e de outros personagens.

⁶⁷ LAPLANCHE, J. & PONTALIS. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1986 pp.668-670

⁶⁸ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. [Trad. Paulo Neves] – 2 ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Capítulo II – pp. 83 a 153)

4.3 – Memória, Imaginação e Loucura – vozes aliciantes da narrativa

Em *O Baile da Despedida*, antes de a narrativa romanesca ser posta em cena em sua plenitude e antes que se perceba que este é, acima de tudo, um romance da loucura, a figura da loucura e os loucos são apresentados ao leitor como uma composição metafórica do último baile e como preâmbulo alusivo ao que está para ser narrado.

A coerência em relação ao que vai ser narrado já se mostra na apresentação da obra, quando loucos e suas loucuras são postos em cena, logo no primeiro capítulo e também em todas as epígrafes citadas.

O romance começa a partir da isotopia da memória e da isotopia cronológica, somadas à presença da loucura. Também fica evidente que o desenrolar da estória oscilará permanentemente entre a sanidade e a loucura, entre a estória e a história, entre o que se busca no presente pela evocação do passado, seja pela memória afetiva ou pela memória histórica. Desta forma, o especialíssimo papel do tempo, na narrativa, está garantido: “*Os doidos de hoje não se parecem com os de antigamente. Até eles mudaram, e muito.*” (BD: 3).

A loucura aparecerá fantasiada dela mesma, multiplicada em faces coletivas e individuais, através das quais alter egos⁶⁹ podem aflorar, destacando que a organização do enredo partirá dos jogos duplos entre a sanidade e a loucura, tempo de certezas e tempo de dúvidas, tempo de ontem e tempo de hoje.

“Os doidos de hoje não são como os de antigamente. Até eles mudaram, e muito. Onde estão os malucos que iam pelas ruas da cidade, com roupas extravagantes, meias frouxas, caindo para os sapatos, cabelos nos papelotes, duas manchas vermelhas nas bochechas, lábios pintados com exagero, e que reagem quando os chamavam pelo apelido?” (BD: 3)

“Na verdade, somos todos mais ou menos doidos. Eu também. E por que não? Estou ali, na parede de minha sala, metido no fardão da Academia, com o meu chapéu de plumas, a minha espada à cinta, o meu colar, e as minhas condecorações no peito, a minha grã-cruz – e sério, e contente.” (BD: 5)

[Grifo nosso]

⁶⁹ Com este exemplo, fazemos alusão ao autor e seu alter ego, uma vez que Josué Montello foi membro da Academia Brasileira de Letras. Eleito para a Cadeira n. 29 em 4 de novembro de 1954, na sucessão de Cláudio de Sousa, foi recebido em 4 de junho de 1955, pelo acadêmico Viriato Correia.

Além de representarem quase uma ode à loucura, aos loucos, ao passado e à memória, as epígrafes⁷⁰, citadas no início do romance e em cada uma das partes da obra, servem para destacar que, no enredo, lucidez e loucura, verdades e verossimilhanças, factuação e ficção irão contracenar, contrapondo-se no fluxo e no refluxo do que mostram os documentos, os registros e o discurso singular sobre a história, advindos das confissões delirantes da protagonista Catarina e das confissões (por vezes, também, muito delirantes) de outras personagens. Observemos esta passagem do romance, na qual o ajudante do doutor Juliano Moreira, o senhor Aníbal, coloca todos, pessoas comuns, e até mesmo o escritor, no mesmo patamar da loucura:

“O senhor já pensou que também é maluco? Fique sabendo que é. De manhã à noite está sentado numa cadeira, escrevendo, quando o normal seria sair, andar, passear, distrair-se. Em vez disso, batuca naquela máquina, rabisca folhas de papel, mete a cara nos livros. Por quê? Por que é doido. Nós só não somos doidos nos intervalos. “Vá ver a Flora, no Retiro dos Artistas. Foi amiga de dona Catarina. (...) O artista de teatro leva sobre mim, sobre o senhor, esta vantagem: faz muitos papéis, como doido; nós, não: só fazemos um. O meu papel. O seu papel. Um dia, escreva isso. Não vou lhe cobrar direitos autorais.” (BD: 210)

Enquanto a narrativa ficcional conta a estória de dona Catarina como se fosse um conto de fadas – “*A carruagem vai me levando.*” (BD: 98) –, o narrador junta suas confissões às confissões de Catarina e ao que registrou a história, tentando afastar qualquer indício de oposição entre o que narra o romance e o que registra a história, não permitindo, assim, que aconteça o desmonte do discurso histórico.

Envolto em um clima misterioso, fantasioso, o mundo de dona Catarina posta-se harmoniosamente dentro da narrativa, e a imagem de sua possível loucura, em muitos momentos da narrativa, praticamente se desfaz, dissolvendo-se pelo espaço petrificado

⁷⁰ Referimo-nos às epígrafes: “*Hem?Hem? O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar.*” (Guimarães Rosa); “*É preciso fazer bem tudo quanto se faz ainda que seja uma loucura.*” (Balzac); “*Porque a loucura de Deus é mais sábia que a dos homens*” (Coríntios I-vers.25) e ao início do primeiro capítulo (pp.3 a 7); “*Os doidos de hoje não se parecem com os doidos de antigamente...*”.

ou sendo ocultada pelo comportamento de uns poucos personagens, cujas ações parecem negar-lhe qualquer desvio comportamental.

Como exemplo, temos o desprendimento (ou seria alienação?) da mulata Salustiana, sua empregada e fiel escudeira, “verdadeiro cão de guarda”, que jamais se queixa da patroa ou a vê como louca. Nem sequer lhe causa estranheza a mania de a senhora estar sempre a preparar o mesmo vestido igual ao que ela afirma ter usado no baile da ilha Fiscal.

É por esta metáfora da repetição que a história é reprisada juntamente com a estória, quando Catarina, eternamente à espera da volta de seu Benito, oficial da Marinha Chilena, o homem a quem ela amou e a quem entregou sua vida de ontem e de hoje (re)faz sistematicamente seus vestidos.

Desta forma, Catarina repete a vida, repete sua estória, perpetua a história e o tempo, tecendo seus sonhos e suas fantasias, prendendo todo o seu passado num só espaço e num tempo de um só dia: o dia do baile: “*À medida que o vestido ia aparecendo, com seus bordados, com sua saia, com sua gola, com seus apliques, eu tinha a sensação perfeita de que ia voltar à ilha Fiscal.*” (BD: 146).

Para manter vivas suas lembranças e sua estória, Catarina refaz seu vestido do baile, revive o passado e prepara-se para ele, sempre, por isto tece cada novo vestido sem modificá-lo, a fim de que a essência do passado não se perca, e para tal não lhe muda a forma nem a forma⁷¹, não o descaracteriza, protegendo, deste modo, sua realidade ou sua fantasia, sua verdade, seu delírio ou o seu sonho: “*Eram cem, ou duzentos, ou trezentos vestidos, amontoados, como a se oprimirem, com o mesmo pano, os mesmos bordados, os mesmos vidrilhos, uns sobre os outros.*” (BD: 124)

No uso específico e complexo da língua para a composição do texto literário, são os signos lingüísticos que assumem significados múltiplos. Deste modo, em forma de tessitura narrativa que se repete para retomar a memória afetiva, como símbolo recorrente, o vestido do último baile do Império (re)compõe o tempo e o espaço do baile, revisitados pelas lembranças de Catarina e concretizados pela imagem do vestido.

Ou o refazer sistemático do vestido de baile pode servir como confirmação ditada pela certeza histórica: de fato, no dia 9 de novembro de 1889, na ilha Fiscal, houve um baile, em homenagem aos oficiais do navio chileno *Almirante Cochrane*,

⁷¹ “*Catarina não lhe muda a forma, nem a forma*” [no segundo vocábulo, (ô) som fechado → a forma (ô)].

oferecido pelo governo brasileiro, no regime monárquico, que viria, dias depois, dar lugar ao novo regime republicano.

Do mesmo modo que uma tênue linha temporal separa o declínio do império brasileiro e a ascensão da República (“ – *O último baile da Monarquia? Aquele em que se dançava enquanto na casa de Deodoro, no campo de Santana, se assentava a proclamação da República?*” (BD:7), a linha que separa a lucidez e a loucura em *O Baile da Despedida* é também muito frágil: “*As visitas que dona Catarina me havia feito na Santa Casa, se por um lado me tinham alegrado, quer pelo que me dissera, quer por sua deferência para comigo, me tinham desorientado, com a evidência de seus delírios*” (BD: 109).

Assim, equilibrando-se, a lucidez e a loucura da história ou da estória bifurcam-se ora em objetividade, ora em subjetividade, ora em imaginação ora em memória, ora em realidade e ora em fantasia, ora em história e ora em estória.

E, se num primeiro momento, um elemento narrativo, como, por exemplo, o título da obra ou a capa do livro, pode dar a impressão de que é sobre o baile a estória a ser contada, logo se constata que o papel da festa estará relegado ao segundo plano, servindo como pretexto para que seja narrada uma estória de amor.

O que pretende o romancista é transformar delírios e fantasias em verdades vividas ou ainda (quem sabe?), mostrar uma personagem que briga por sua verdade, pois, dentro do ambiente narrativo, várias vozes memoriais ou imaginárias circulam sem hipocrisia, mostrando que o delírio de Catarina é o principal entrave para o desvendamento da verdade tão ansiada pelo jornalista-narrador, culminando na insistente pergunta: seria, realmente, delírio a estória de Catarina?

Na raiz da palavra delírio, no seu antepositivo *delir*⁷², encontramos, entre outras, a seguinte significação: “sair da linha reta”, e, para o tempo e época de sua juventude, Catarina “saía realmente da linha reta”, libertara os escravos do pai na ausência deste, dançava sozinha nas ruas de São Luís, nos dias de carnaval: “*No carnaval, metia-se com o zé-povinho. Dizia-se que saía mascarada, nos blocos de sujos.*” (BD: 44). E principalmente escolhera o seu próprio homem: “*Foi nesse dia que me entreguei ao Benito.*” (BD: 77).

⁷² *Delir- el.comp. antepositivo, do v. latino deliro, as, avi, atum, are* “*apartar-se do sulco da charrua; sair da linha reta*”, *p.ext.*, “*perder a razão, delirar*” [...] “*delírio, alienação, loucura*”. (HOUAISS e VILLAR, 2001 p. 932).

Observando-se esta passagem: “*Na hora da ira, [o pai] resolveu mandar Catarina para o Rio de Janeiro. E ela foi. (...) Levou anos no hospício. Saiu outra. Mansa. Calada. Diferente da que foi daqui.*” (BD: 44), cabe a pergunta: Catarina seria mesmo louca ou havia “amansado” após a internação no hospício? Seu comportamento havia sido moldado pela ciência e pela sociedade, para que ela não saísse mais da linha?

Por estes e outros questionamentos expostos no romance, como constatar esta ou aquela verdade? O que é produto da memória ou o que é imaginação? O que é ditado pelo imaginário ou o que é ditado pela razão? O que é de fato loucura, se Catarina fora moldada desde jovem para mudar, modificar-se, desde o momento em que foi para o Rio com fama de maluca?: “*E eu fui para o Rio com fama de maluca*” (BD: 129).

Assim, as descrições do comportamento de Catarina apontam para uma mulher que não teve medo de ousar, de desafiar sua época. Deste modo, Catarina pode ser vista como uma sábia, que na mocidade mostrou estar à frente de seu tempo; como uma louca ou apenas como uma velha senhora perdida em lembranças embaralhadas ou por ela inventadas.

Nesta encruzilhada narrativa, onde se encontram loucos e loucuras, sãos e sábios, tomando o tempo pela mão, Catarina sobrevivia e não deixava morrer a sua estória, trazendo para o presente a eterna imagem do outro, o seu eterno amor, Benito.

Como o imaginário é a semente que se alimenta da miragem do outro, e a estória de Catarina está presa à miragem do outro e à imagem de muitas perdas, uma delas, e a mais importante, foi a perda de sua própria liberdade, trocada, brutalmente, pelo aprisionamento em um sanatório. Todos estes fatores podem ter acabado por criar um imaginário para o qual ela poderia fugir, sentindo-se liberta no seu tempo de felicidade.

No desenrolar da narrativa, o leitor verá o perfil de dona Catarina sempre ligado à loucura. Então, tudo o que sai das profundezas de suas lembranças, de seu comportamento excêntrico, do seu passado ou ainda dos muitos desvios encontrados na sua própria estória, tudo é atribuído à loucura ou ao delírio, pois a sua lucidez é parcialmente anulada pela narrativa.

Na verdade, dona Catarina, louca ou sã, se mostra ao mundo, não teme criar possibilidades que a mostrem como intérprete de si mesma, de suas divergências com o ambiente que a cerca, com o tempo em que vive, deixando a seus interlocutores, seus ouvintes e aos leitores o benefício da dúvida: acreditar ou considerar sua estória como um conto nascido de uma mente delirante.

Tratando-se do discurso romanesco, podemos afirmar que, como a este não cabe a elucidação da dúvida, então o narrador pode tecer sua teia argumentativa, que leve o leitor a perceber possíveis provas, para que, logo a seguir, elas se desmanchem no ar. Ou, então, falar sobre “boatos”, “inverdades” que, logo a seguir, poderão firmar-se como verdade absoluta na trama, como forma de assegurar o conflito narrativo.

No romance em questão, certamente esta formulação argumentativa ajuda o leitor a refletir sobre a relatividade dos fatos, quando a narrativa ficcional dá-se o direito de ser construída sobre um alicerce de provas da veracidade histórica, que irão enfraquecer-se para que a riqueza imaginativa da verdade da estória sobreviva.

Por outro lado, ao longo do romance, além das declarações do protagonista, outras narrativas testemunhais também deixam o leitor perdido no meio da encruzilhada, onde estão os loucos e os sãos, a crença e a dúvida, deixando para o narrador-protagonista a difícil decisão de acreditar ou não no que dizia a octogenária.

Como exemplo, podemos salientar o fato de que o narrador-protagonista, embora tenha conseguido romper o bloqueio e o isolamento social em que vivia dona Catarina, passando a privar de sua amizade a ponto de freqüentar o velho sobrado dia-a-dia, ouvindo as estórias narradas pela velha senhora, ainda assim, este se mostrará dividido entre a crença e a desconfiança sobre a estória contada por Catarina, entre a emoção e a razão, entre escrever uma reportagem ou escrever um livro, acentuando-se que a dúvida nasce, principalmente, pela não confiança na memória de dona Catarina:

“ Nada de pôr na revista, com a sua fantasia, com a sua reclusão, com a sua boa fé, a pobre da dona Catarina. Deixá-la-ia no seu sobrado, obscura, retraída às voltas com o delírio que a fazia feliz, entre móveis antigos, na cadeira de braços, a um canto da sala, bordando o seu vestido.” (BD: 91).

Segundo Benjamin (1986: 210), “a memória é a mais épica de todas as faculdades”, mas como acreditar no que registrou a memória daquela que é considerada louca? Como crer na história contada por uma velha delirante? Seria confiável este depoimento? Como saber a verdade? Como acreditar nesta voz da história?

No romance, o tempo da memória é uma das passagens entre o aqui, o agora, o hoje e o ontem, então, por meio desta heterogeneidade, o romance remexe o tempo histórico e um tempo anistórico, que a memória ambígua de dona Catarina registrou, mostrando a parcialidade com que a memória lida com o tempo, destacando, assim, o

dinamismo de seus processos associativos e de sua ordem temporal, ainda que esta esteja organizada por símbolos da desordem, de que nos fala Meyerhoff:

“Desejos e fantasias podem não só ser lembrados como fatos, como também os fatos lembrados são constantemente modificados, reinterpretados e revividos à luz das exigências presentes, temores passados e esperanças futuras.”
(MEYERHOFF, 1976: 20)

Na obra, para o narrador, revolver a memória significa esclarecer fatos. Para isto, ele colheu os depoimentos de todas as possíveis testemunhas, como as declarações de Salustiana, a empregada de dona Catarina; os testemunhos dos velhos de São Luís: Marques, Tibério e outros; a fala de alguns amigos do narrador: o jornalista Antônio Lopes, Ramiro; doutor Djalma, médico de dona Catarina; Aníbal, empregado do hospital psiquiátrico; Zuza, prima e amiga de Catarina. E também ouviu a longa explanação de dona Augusta (todo o capítulo 11), enfermeira e viúva do médico Juliano Moreira. Vejamos uma pequena parte do seu depoimento:

“ – A conclusão de Juliano continuou a mesma: tudo imaginação, tudo delírio, tudo fantasia. E olhe que meu marido tinha uma imensa experiência em todas as espécies de perturbações mentais. (BD: 236)

A palavra, falada ou escrita, tem a intenção de se tornar o ser ou o objeto que ela representa, então, dentro desta contextualização, a realidade é rerepresentada, por modos e construções lingüísticas, por armadilhas da língua e da linguagem, que capturam o real para torná-lo a vedete das narrativas, e, sem esconder similitudes e diferenças dos usos do real, unem o ficcional e o factual, desta forma, a pretensão ao real instaura-se em todos os modelos narrativos, promovendo metamorfoses da realidade.

Seja no texto literário ou no texto jornalístico, a força, a clareza, a condensação e a tensão são mantidas e asseguradas pela utilização da palavra para cada situação narrativa, pode-se, portanto, unir a precisão da linguagem para escrever informação, resguardando-se a objetividade necessária ao texto jornalístico e, ao mesmo tempo, fazer uso da linguagem artística, para que estas sejam complementares, e não excludentes, este é o segredo e o diferencial do gênero jornalístico, denominado reportagem.

Desta forma, a palavra bem articulada dá a um e a outro tipo de discurso a possibilidade de variadas interpretações e de interpenetrações narrativas e afasta do real o caráter estritamente lógico, objetivo e dedutível, porque é nele que está a representação da existência, retomando, assim, a Aristóteles quando este afirma que a existência, não sendo atributo necessário de uma essência, nunca poderá ser deduzida, mas constatada.

Foucault, em sua obra *A Ordem do Discurso* (2000:10 a 13), ao focar a dupla razão e loucura, fala da exclusão, da separação e da rejeição a que está sujeito o discurso do louco, desde a alta Idade Média, ao mesmo tempo em que a esta mesma palavra eram atribuídos poderes, ou a palavra do louco era sinônimo de verdade, era rejeitada logo que fosse proferida, ou ainda esta palavra poderia ser considerada ingênua ou astuciosa.

Então, desse modo Foucault constata que a palavra do louco só lhe era dada simbolicamente, no teatro, como representação, ou seja, desempenhando o papel da verdade mascarada. Observemos outras passagens sobre o louco e sua palavra:

“ ... o louco é aquele cujo discurso não podia circular como os outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância...” (pp.10/11)

“ ... estranhos poderes, o de dizer a verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda a ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber” (p.11)

“É curioso constatar que durante séculos na Europa a palavra do louco não era ouvida ou então era escutada como a palavra da verdade. Ou caía no nada – rejeitada tão logo proferida...” (p.11)

“...ou então nela se decifrava uma razão ingênua ou astuciosa.” (p.11)

A palavra de Catarina era a palavra da louca e seu discurso era construído por meio de imagens memoriais, reais ou inventadas, que pareciam ser capturadas de uma realidade interior, dúbia e oriunda do mundo do sonho, do delírio ou pertencentes a realidades inventadas e paralelas ao já vivido ou sonhado.

No entanto, seu discurso poderá ser também a representação de uma realidade vivenciada, confirmada pela história, pelo tempo ou pelo espaço, para que ambas, história e estória, possam se completar em forma de renascimento textual, uma vez que, quando falava sobre os fatos históricos, palavras estas que poderiam ser confirmadas por registros, escrituras, documentos, dona Catarina, não mudava coisa alguma do que a história registrara: “ – *Nada do que ela me contou discrepa do que está nos livros e nos jornais da época. Tudo coincide.*” (BD: 112).

Assim, a contradição existente entre a certeza do fato documentado e a incerteza do real empírico da estória faz com que o narrador continue a mergulhar em uma atmosfera imprecisa, sobre o que lhe é contado, como se pode observar no diálogo entre o narrador e seu mestre, também jornalista, Antônio Lopes:

“... Se tudo o que ela te disse coincide com o que leste no Tobias Monteiro, nos jornais da época, e no depoimento de alguns conterrâneos, é por esta razão simples: a Catarina fez oitenta anos, viveu o fim da Monarquia, como minha mãe, como meu pai. E mais: é viva, é culta, mas é doida. Doida de hospício.” (BD: 112)

Da mesma forma, em algumas passagens, a presença de Catarina no baile da ilha Fiscal é descrita como real, verdadeira, uma vez que o narrador se vê envolvido pelas palavras da velha senhora. Então, suas referências narrativas, ainda que emolduradas por desvios da fantasia e do delírio, confirmam a singularidade e a plurivalência da trama, mesmo quando o tom crítico e a emoção se misturam, mais uma vez, à dúvida do narrador-repórter, e este dá às palavras testemunhais de Catarina o seguinte destino:

“ Tudo quanto Catarina me dissesse, a propósito da festa, de si mesma, eu transferiria ao papel, como uma confissão ou um testemunho ainda que me parecesse extravagante ou absurdo, já que eu estava ali como repórter, com a consciência do meu ofício. Além do mais o próprio baile, no auge da crise nacional, já era, por si só uma loucura, com todos os seus excessos. E em face da loucura geral, porque omitir e disfarçar a loucura de dona Catarina?” (BD: 94)

Assim, entre a verdade e o delírio, encontramos o narrador-personagem procurando uma saída para o seu impasse: o jornalista deseja achar provas, mas só

encontra “talvez”; assim, o narrador arranca o fato histórico de seu passado estático e o traz para o presente ativo:

“... reconhecendo que tinha de encontrar uma saída imediata para a perplexidade em que me debatia – ora querendo crer em dona Catarina, ora duvidando de tudo, com a convicção de seu delírio.”
(BD: 87)

Este sutil envolvimento das realidades discursivas acaba por estabelecer uma transferência afetiva entre o narrador e Catarina e entre o narrador e o leitor, para sustentar a estória daquela que não quer se despedir do último baile do Império. Esta transferência afetiva acaba por acirrar ainda mais o desejo de que seja verdadeira a estória da velha senhora e que ela venha à tona, mesmo com os momentos da dúvida a atrapalhar.

“ ...acabei por me fixar à imagem suave de dona Catarina, na sua voz confiante, nos seus olhos tranqüilos, enquanto se alastrava em minha consciência o sentimento da mais profunda compaixão pela velha senhora, que volvia a me perguntar:
- O senhor também foi ao baile? Não foi? Ah! Devia ter ido. Todo mundo foi. Seis mil convidados!
Tão pura, tão sincera. A acreditar no que me dizia. (...). Dançando no compasso da mazurca... seis mil convidados, sobressaindo o Imperador, alto, de belas barbas brancas, na sua farda de almirante. (BD: 86/87)

Umberto Eco nos diz que: “A função dos contos “imodificáveis” é precisamente esta: contra qualquer desejo de mudar o destino, eles nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-los.” (ECO,2003: 21). Ainda segundo ele, não se pode duvidar de nada que a literatura escreve e nada do que ela afirmar, sugerir ou fizer, nenhuma insinuação poderá ser contestada ao longo de qualquer tempo; logo, o maktub escritural pertence somente à literatura.

Em *O Baile da Despedida*, temos uma estória na qual não se pode mexer, e, por meio dela, podemos ver a literatura metaforizada pela possível loucura de Catarina. No entanto, há também um jornalista que dela duvida. Então, para que esta dúvida

desapareça, só há um meio de recontar esta estória: um narrador-personagem, falando pela boca de Catarina, torna seu delírio num outro delírio maior, transmutado em um texto de ficção.

Deste modo, seja qual for o papel que designarmos à dona Catarina dentro deste enredo, a trama da espera do amado é o tempo que manterá viva a imagem da jovem Catarina, perpassando todo o romance.

É também a imagem de um tempo psicológico multiplicado e, paradoxalmente, congelado, enquanto a ação dramática dilui-se no tempo cíclico da história, metaforizado nos vestidos confeccionados por Catarina, nas falas de muitos, no silêncio de poucos, nas memórias, na história, nas pinturas, em recortes de jornais, na reportagem ansiada por Castrioto, na loucura e no tempo de uma estória:

“ - Mas a senhora não acha que os dias se sucedem? Que o dia de hoje não é o dia de ontem? Que o dia de amanhã não será o dia de hoje?

Ela abandonou no ar os olhos pensativos...

- Alguém, antes de mim, deu uma data para cada dia. Se alguém fez isso antes de mim, antes do senhor, por que motivo, eu, Catarina, senhora de minha vontade, dona de mim, não darei a data que me convém? Não escolhi muitas. Só essa. Para mim, todo dia é sempre 9 de novembro de 1889. Quem quiser que fique com os outros dias.” (BD: 78)

No romance, são os desvios do imaginário que tiram da rota original o tempo já vivido e o caráter de seriedade do evento histórico. Ao mesmo tempo, estes promovem a reiteração do episódio histórico, social, o fato coletivo (plural) e promovem a narrativa de uma personagem excêntrica e singular com sua narrativa imaginária interpondo-se entre o silêncio temporal da história e a atemporalidade da ficção.

“ - Aqui sou eu. Mocinha. Já dona de meu nariz. Ao tempo da corte. Quando se corria à janela para ver passar o carro do imperador. Era outra coisa, posso-lhe assegurar. (...)Este outro retrato é de um grande amigo. Depois do Benito, o meu maior amigo. Médico. Já ouviu falar no doutor Juliano Moreira? É ele. Um sábio. Sabia tudo. E tudo explicava com sua fala mansa.”

(BD: 68)

Os fatos que o jornalista pretende recontar em sua reportagem ou em seu livro devem jorrar de fontes orais, e, pela ordem temporal, quase todos os depoimentos

nascem da memória de pessoas muito velhas, e estas são vozes, há muito, esquecidas e que serão tiradas do seu isolamento.

Para o narrador-protagonista, estas vozes figuram na narrativa como possibilidade reveladora e suas palavras são vistas, por ele, como um modo de trazer à vida porções de uma estória que está, há muito tempo, abandonada. Mas, por se tratar da palavra do velho, estes depoimentos são vistos, em alguns momentos da trama, como palavras à margem da verdade, palavras estas incapazes de restituir o tempo em sua plenitude. Porém, como o narrador não vê a palavra do velho como indigente, acolhe-a, apondo-lhe dinamismo verbal, e dela extrai o que há de melhor para compor sua narrativa.

Observemos uma passagem em que Antônio Lopes alerta o narrador sobre a memória dos velhos e outra passagem em que a própria Catarina fala sobre a memória do velho:

“- Preparei uma lista de velhos maranhenses para te dar. Velhos e velhas. Uma verdadeira antologia. Não são muitos. Uma seleção em regra, com o que há de melhor. Mas não te fies muito em memória de velho. É areia movediça. Caminha-se e afunda-se, correndo o risco de que a areia nos sepulte. Prepara-te para ouvir muita bobagem e muita confusão. Velho, quando a memória falha, inventa. E inventa de modo que ele próprio fique bem.” (BD: 34)

“Porque a memória dos velhos é caprichosa, e só lembra o que quer lembrar. Se você insiste em querer um nome, uma data, um fato qualquer, ela se retrai, se fecha, e não obedece ao dono, porque é tão velha quanto ele.” (BD: 107)

Seguindo por esta trilha da diversificação dos elementos que sustentam a trama, durante o percurso narrativo, personagens comuns tomam a palavra para falar sobre acontecimentos da estória particular e da história oficial, e, com a força que lhes é conferida pelo narrador, dão palpites, negam ou confirmam fatos e boatos, como testemunhas e herdeiros das narrativas orais de seus antepassados, reprisando sempre o “soube por ouvir dizer”.

E este pormenor na reprodução da fala das testemunhas, servirá para mostrar que em todo modo de narrar um fato, poderá haver incompletudes ou insuficiências que tornarão qualquer narrativa carente, obrigando o narrador a inserir equivalências de verdades, para dar sustentação à verdade ou a verossimilhança de sua narrativa.

Vejam os depoimentos da neta de Zuza, prima de dona Catarina: quando Mônica relata fatos que lhe foram contados pela avó, sobre a vida de dona Catarina:

*“ E a Mônica, ao lado da Denise, ainda à mesa do jantar:
- Foi aí que a vovó Zuza percebeu que a Catarina não fantasiava para mentir: fantasiava por doença. E foi ouvir o doutor Juliano Moreira. Ele lhe recomendou paciência. Que a vovó Zuza não a desmentisse. Deixasse a Catarina viver sua mentira inocente, que nada mais era do que um excesso de vida. Um belo dia tudo aquilo passaria, mas não passou. “ (BD: 223)*

No romance, as falas de personagens secundárias, com uma grande representatividade numérica dentro da narrativa, e o trabalho diferenciado que é dado pela linguagem a cada uma destas falas, servem para ratificar que a literatura é principalmente trabalho de linguagem. Pois a escrita cria um espaço feito de palavras e o submete às suas leis, para que, por meio delas, se possa produzir sentido, acentuando o que diz o escritor Jean Ricardou, que define o romance moderno como sendo “*a aventura de uma escritura.*”⁷³.

Assim, na narrativa de ficção, a palavra serve como forma de articulação do conhecimento de mundo e das relações do homem consigo mesmo, com o outro e com o meio em que vive, e por mais que a ficção invente uma estória, esta sempre terá algum vínculo com o real empírico, vivido, ou, por mais delirante que possa parecer qualquer enredo, ainda assim, a estória estará sempre ligada ao real vivido e ao real possível, e é por meio de seus núcleos narrativos que há a confirmação de que a realidade prescinde à ficção.

*“ Perguntei a mim mesmo:
- Será que, na minha reportagem com a velha senhora maranhense, poderei ajustá-la a este cenário, dançando neste palácio, andando por este pátio? Ou tudo quanto ela conta é mesmo fantasia?” (BD: 15)*

⁷³ RICARDOU, Jean. Esquisse d'une théorie des générateurs. In: *Position et opposition sur le roman contemporain*. Paris, Klincksieck, 1971.

No jogo das afirmações e dúvidas, a cada momento, ora são as certezas que ocupam o lugar de destaque, ora são as dúvidas, e, mesmo que estas venham a ser confirmadas por provas ou testemunhas, o tom condicional da narrativa, o emprego dos tempos verbais como o pretérito e o uso constante de infinitas interrogações, acabam por garantir à dúvida o papel de destaque na narrativa, embora a certeza não seja descartada de todo.

“ -E quem te assegura que a nossa Catarina foi mesmo ao baile na ilha Fiscal? E a que título? E por quê? Conversa fiada. Mentira gorda. Não te esqueças de que, já no tempo de padre Antônio Vieira, nós, maranhenses, tínhamos fama de mentirosos. Mente-se muito nesta nossa bela terra.”(BD: 37)

“ E foi com esta convicção que voltei a olhar o vestido do baile, reluzente de pedrarias e rendas, mas já desbotado no tom róseo da seda. Dona Catarina tinha ido, mesmo, à derradeira festa da Monarquia – concluí. Dançara no velho palácio com aquele traje de gala. Nenhuma dúvida eu poderia ter quanto a isso.” (BD: 73)

As declarações das testemunhas ouvidas pelo narrador, o registrado pela história, as diferentes formas como os jornais da época noticiaram o último baile do Império e o não-confirmado pela história – a ida ou não de dona Catarina ao baile da ilha Fiscal – servirão para compor a ambiência narrativa, ainda que, em toda a sua rota, a narrativa ficcional venha confrontar-se com os (des)ajustes entre o tempo histórico e o tempo social.

A narrativa literária apresenta um tom diferente de outras, pois não nos remete a um único referencial, antes aponta para uma realidade cheia de lacunas, que o narrador-jornalista, neste romance, preenche com reavivamento da memória. Então, será a progressão narrativa a ajudar o leitor a encontrar caminhos que o levarão ao desvendamento da história.

Ao ultrapassar a metade do livro, o leitor ainda não pode afirmar se dona Catarina foi ou não ao baile da ilha Fiscal e só, quase ao final da narrativa, aparece um artigo, embora não fique claro se foi ou não publicado, em que o narrador-jornalista narra como conheceu e conviveu com a sua conterrânea, dizendo que ela “*era uma voz*

do passado, repleta de reminiscências pessoais. Nada do que teria ocorrido no baile da ilha Fiscal ... se havia desvanecido de sua memória.” (BD: 383).

Em seguida, como bom contador de histórias e de estórias, o narrador dirige-se ao leitor e justifica-se pela não publicação da reportagem. No entanto, mantém, até o fim, a dúvida que a narrativa propõe nas primeiras páginas do romance:

“A esta altura, é natural que me perguntem: por que depois de ouvi-la muitas e muitas vezes, não publiquei a longa reportagem que escrevi sobre ela e que chegou a ser anunciada? Por esta simples razão, que se explica pelo rigor de minha probidade profissional: a despeito de tudo quanto ouvi, faltou-me o documento que seria a prova fundamental de que, de fato, dona Catarina estaria entre os convidados do baile da ilha Fiscal. Nos jornais da época, nada encontrei. Nem nos velhos documentos existentes em nosso Arquivo Nacional e em nosso Museu Histórico. (E profetizando⁷⁴) Algo me diz que, um belo dia, terei sob os olhos esse testemunho. Que tanto servirá de apoio à minha reportagem como peça fundamental para meu livro sobre dona Catarina. (BD: 383/384)

Os últimos momentos narrativos do romance relatam a morte e o enterro de dona Catarina. A estas passagens, precedem o aparecimento do recibo por ela assinado, confirmando sua estada no hotel dos Estrangeiros, no célebre dia da festa. Em seguida, finalmente, confirma-se também a presença do oficial Benito Álvarez Lopez, no mesmo hotel, mas, ainda assim, não se tem a certeza absoluta de que Catarina fora mesmo ao baile monumental.

“ - É o recibo do hotel dos Estrangeiros! Em nome de dona Catarina! Pela noite de 9 de novembro de 1889! E com as despesas de um casal! No quarto 18, com reserva feita dois dias antes, tudo em nome de dona Catarina, incluindo flores, champanha, jantar e café da manhã, também para dois! (BD: 386)

*“ - Veja se há nessa data, algum Benito.
E, daí a momentos, lendo devagar.
- Benito Alvarez Lopez, capitão de mar e guerra, chileno. É esse?
-É esse! Exclamei.” (BD: 387)*

⁷⁴ Adendo e grifo nossos.

Uma prova de que Catarina esteve hospedada no hotel dos Estrangeiros foi afinal encontrada e o narrador tenta dar o assunto por encerrado, colocando um ponto final na narrativa, datando o seu texto e confirmando o fim do conflito, inclusive com o emprego da palavra “fim”.

Porém, como a decifração de qualquer obra pertence não só àquele que escreve, mas também àquele que lê, e por ser esta uma obra em que ambigüidades e dúvidas associam-se para destronar certezas, o leitor descobre que há uma “fresta” por onde sua imaginação poderá escapar em busca de outro final, pois ainda continua cabendo a ele o direito da dúvida.

Não tencionando atingir certezas ou verdades absolutas, mas surpreender, envolver, emocionar ou mesmo provocar dúvidas, estranhamento ou espanto, levando o leitor a desejar decifrar enigmas e rever relatos da história, o narrador mimetiza a função dramática da obra, e, ao transitar entre o presente e o passado, traz de volta o último baile do Império, reconstruído pela literatura, agora como síntese do possível e do impossível.

Na obra literária escolhida para nosso estudo, um jogo frenético é arquitetado e, por meio dele, o narrador constrói ou desconstrói significados da palavra, da memória, da história e do que já foi publicado, para que o real e o imaginário atraiam ou recusem a loucura, da mesma forma que dialogam com esta, com a lucidez e com o tempo.

Considerando-se que o aprisionamento do real é apenas um artifício de linguagem, em *O Baile da Despedida*, ainda que a busca da verdade leve o narrador-protagonista a burilar hipóteses e certezas históricas, revisitando vozes do passado, no qual descansa um fato sacralizado pela narrativa factual, para constituir sua narrativa pelos caminhos do real e do imaginário, o narrador precisará colocar a literatura e a história em permanente diálogo, deixando aflorar uma narrativa composta por várias camadas de discurso, onde toda palavra terá vez e voz.

Estes dois campos, o real e o imaginário, contraditórios na aparência, alternam-se na narrativa, formando e harmonizando a unidade textual, corroborando com o que afirma Umberto Eco: “ ... tentemos nos aproximar com bom senso de uma obra narrativa e confrontemos as proposições que podemos enunciar a seu respeito com aquelas que articulamos em relação ao mundo.” (ECO, 2003: 12)

Deste modo, no meio deste turbilhão de vozes, a quem atribuir a fala da esfinge: *Decifra-me ou te devoro!*⁷⁵: ao autor? À obra? Ao narrador? Às personagens? Quem chamar para dançar neste baile? A realidade? A fantasia? A dúvida, a certeza ou o tempo? À história ou à estória?

Ao apresentar enigmas a serem decifrados, esta obra mostra que, para a literatura, qualquer estória pode transformar-se em certeza, e, uma vez que a narrativa espelha-se na realidade, dela a narrativa literária pode retirar “defeitos” ou torná-la efígie⁷⁶, refazendo aquilo que não lhe convém ou retirando o indesejado. À literatura cabe, ainda, o privilégio de dar à realidade ou à fantasia um ar de mistério, transformando-as em esfinge⁷⁷.

⁷⁵ VIEIRA, Trajano; Sófocles. **Édipo rei de Sófocles**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

⁷⁶ O vocábulo *Efígie* foi empregado significando representação.

⁷⁷ O vocábulo *Esfinge* foi empregado significando enigma, mistério.

CONCLUSÃO

No texto *Sobre a Leitura*⁷⁸, há uma passagem em que Proust fala de obras de arte, como as colunas de Veneza, e de textos, como a *Divina Comédia* e os escritos de Shakespeare, cujas narrativas pertencem a um tempo que está “há séculos de distância”, mas através dos quais, segundo ele, pelo envolvimento e prazer provocados pela leitura, o tempo nos chega como uma espécie de ilusão, com nitidez, como se tudo fosse real.

A leitura destas obras de arte trazem o passado para o presente com tamanha força que Proust declara: “ *Quantas vezes na Divina Comédia, em Shakespeare, tive esta impressão de ter diante de mim, inserido na hora presente, atual, um pouco do passado...*” (p. 50) e prossegue comparando os “dias atuais” a abelhas que circulam, agitam-se em volta das colunas de Veneza, metáfora para o passado, e, quando os dias atuais tentam penetrar neste passado, acabam por desistir, pois o passado é um lugar inviolável, e reside “ *... num outro tempo no qual é proibido ao presente penetrar.*” (pp.50/51)

Através deste exemplo, retirado da obra de Proust, tornou-se claro para nós que, em *O Baile da Despedida*, a força motriz está no que esta narrativa provoca, que é a ilusão da captura do real e a ilusão da retomada do tempo passado.

Assim, apoiando-se em suas máscaras particulares e bebendo em fontes de narrativas paralelas, a ficção tenta retomar o passado, como também o fazem as narrativas factuais, mas o que todas as narrativas conseguem é apenas capturar imagens ilusórias e o tempo passado, onde qualquer história recontada já não é mais “real”.

A linguagem é a marca diferenciadora entre o homem e o animal, pois esta capacita o primeiro a falar sobre si mesmo, a criar a consciência sobre o tempo, a construir realidades, a criar símbolos, mitos, medos. Com ela o homem registra sua história e espalha suas estórias.

⁷⁸ *Sobre a Leitura* foi publicado originalmente como o Prefácio, escrito por Proust em 1905, para a sua tradução do livro *Sésame et les Lys*, de John Ruskin. Por considerar as palavras de Proust sobre a obra de Ruskin, o editor resolveu publicá-las dizendo: “... *essas páginas ultrapassam tanto a obra que introduzem, propõem um elogio tão belo à leitura e preparam com tanta felicidade Em Busca do Tempo Perdido que quisemos, livrando-as de sua condição de Prefácio, publicá-las na sua plenitude. Foi o que fizemos.*” (PROUST, Marcel. *Sobre a Leitura*. [trad. Carlos Vogt] - Campinas, SP: Pontes, - 3 ed.-, 2001.)

Então, se, para o homem, o mundo é tudo o que pode ser falado, escrito, pensado, e se o real é a base do cotidiano de cada um, sendo sempre o produto de um jogo dialético entre a materialidade e o sistema de signos que se emprega para organizar a linguagem, o mundo e o real, a priori, podemos dizer que tanto a narrativa factual quanto a narrativa ficcional correm à procura de registrar o mundo e sua duplicata: a representação do real.

Contudo, em nosso trabalho, procuramos ampliar nossa leitura às muitas esferas por meio das quais se compreende a realidade, uma vez que a realidade não é apenas o fruto nascido do sentido teórico, mas é também fruto do sentido prático, do sentido artístico, ideológico, simbólico e, principalmente, é o resultado da visão de mundo daquele que lê este mundo, para recontá-lo a partir do horizonte deste olhar, dando à sua interpretação as matizes do real que melhor lhe convierem.

A análise sobre os dados que amparam nossa pesquisa nos leva a concluir que, seja empregando o tom implacável da objetividade pretendida, em alguns pontos da narrativa, pelo narrador-protagonista do romance, ou pela desconstrução discursiva gerada pela linguagem subjetivada, nesta obra, a necessidade incessante de capturar o real traz para a narrativa montelliana um jogo entre os textos de informação, comprovação, de registro, de documentação e de imaginação, fazendo com que a função poética dispute espaço com a função referencial, para que não lhe escape o que ela tem de melhor para oferecer: a resolução poética da representação de mundo.

Acresce observar que o último baile do Império, mesmo sendo um evento que exhibe a marca do referencial histórico, para as narrativas factuais, só terá interesse como publicação reprisada ou como fonte para pesquisas acadêmicas, no entanto, através do romance de Josué Montello, a literatura promove uma operação diferente.

Tomando como pretexto a existência de uma sobrevivente que participou do último baile do Império, o acontecimento histórico é retomado e reelaborado pela narrativa ficcional, sendo trazido para o presente por marcas e pertences do passado. Quando a palavra e os efeitos que ela produz reduzem a dimensão temporal, passa a ser estabelecida uma relação dinâmica entre as formas narrativas, ao integrar tempo e evento, numa narrativa plural à cata da imagem de um outro real a ser revelado.

Procuramos evidenciar em nosso trabalho que o efeito da presença do real se dá quando, ante o ilusório, o real se aloja e estabelece no romance uma lógica que se intensifica, para organizar irrealidades, produzindo identidades, dando vida a personagens que irão contracenar com vultos da história, trazidos à vida, a fim de que o

mundo ficcional possa ser tão real e intenso como o mundo descrito pelo registro histórico.

É relevante destacar também que, se para falar sobre o cotidiano ou sobre o passado as narrativas factuais precisam de referências, de referenciais, de evidências, de comprovações, a narrativa ficcional, por não se obrigar a espelhar o real na íntegra, pode criar novas realidades e combinar razão e emoção, verdades e mentiras.

Por isto, neste romance, Josué Montello dá as mesmas possibilidades à subjetividade e à objetividade de se firmarem no espaço textual, quando se propõe a falar sobre essências e aparências, ancorando-se na imagem do real do passado, cruzando linhas de abordagens narrativas, nas quais os dualismos serão dissimulados pela força da ficção, porém, tornando mais agudo o embate das formas narrativas na tentativa de captura do real.

Constatamos ainda que, neste romance, à narrativa histórica é reservado o lugar de onde o passado é acordado e sacudido, juntamente com documentos e registros que surgem para auxiliar a formação de um novo texto, enquanto à narrativa literária é reservado o lugar por meio do qual a palavra pode ser fragmentada, revolvida, metaforizada, sem se desintegrar, nivelando o real e o irreal no mesmo plano, para que o narrador e o leitor pudessem desmontar a dúvida que se interpôs entre o real documentado e o real ficcional.

Procuramos também evidenciar, neste trabalho, que, embora todas as formas narrativas estejam sujeitas a convenções teóricas, nenhuma delas abdica totalmente do seu direito de criar imagens em seus labirintos estruturais, profundos ou superficiais, para que o leitor possa participar do real-mistério, do real-enigma, do real-ficcional e do real-factual, quando, pelos caminhos abertos pelas palavras, pode-se chegar ao mundo da imaginação acoplado ao mundo da razão.

Por outro lado, identificamos também que em *O Baile da Despedida*, a imaginação faz par com a razão para criar figuras sugestivas de um novo real, alertando o narrador, os personagens e o leitor de que não se pode enfrentar o real somente com esquemas racionais e nem se pode aprisionar o real por meio da palavra, seja ela a palavra da história, do jornal, do ficcionista, da louca ou a voz do povo, para que, no mundo incompleto de todas as narrativas, a realidade cotidiana, a realidade histórica, a realidade jornalística e a realidade da estória de cada um convivam, sem se importar, com a eterna contradição entre o real e o fictício.

Nossos estudos mostram que dentro de um ordenamento circular do eterno retorno, o relato da estória da última sobrevivente do baile do Império transita pelos caminhos narrativos do fato documentado, misturando fato imaginado, organizando múltiplas e ímpares aparências do real, as quais se irradiam em todas as direções do romance.

E ainda que as percepções sobre o real histórico, o real empírico e sobre o tempo apareçam dilatadas no romance, nem mesmo assim o real terá sido, de fato, capturado.

Pela presença do real supostamente capturado pela narrativa, verifica-se que a aventura literária desbanca o tema da solidão, tirando toda a carga de amargura da história de dona Catarina e permite ao leitor vislumbrar uma organização narrativa em modelos discursivos que se integram, propiciando ao leitor, fazer toda a longa trajetória entre o documentado, o imaginado e o representado.

Julgamos necessário enfatizar que em *O Baile da Despedida*, pelas encenações de seus enunciados conotativos, que recriam um universo ordenado sobre o último baile do Império, a narrativa literária tem força significativa suficiente para construir ou desconstruir muitas sutilezas dos fatos historicamente documentados, tornando assim o que poderia parecer delírio em objeto de desejo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Antonio Luiz Porto. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha. S/d.

AUERBACH, E. *Mimesis - A representação da realidade na literatura ocidenta.*, São Paulo, Perspectiva, 1987.

BANN, Stephen. *As Invenções da História – ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: UNESP, 1994.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982. (Coleção Debates).

_____. *O grau zero da escritura*. Trad.: Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *S/Z*. [Trad. Lea Novaes]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *O Prazer do Texto*. - 4 ed. - São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Aula*. - 10 ed.- São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. - 2 ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland et alli. *Análise Estrutural da Narrativa* (Seleção de Ensaios da Revista “Comunicações”) - 3^a ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.

BARBOSA, Márcio Ferreira. *Experiência e Narrativa*. Salvador: EDUFBA, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *A Ilusão Vital*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BEHRER, George. *Da Monarquia à República*. MEC, Serviço de Documentação, 1954.

BELTRÃO, Luiz. *Iniciação à Filosofia do Jornalismo*. São Paulo: Edusp, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras Escolhidas v. 1). 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERGER, Peter L & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. [Trad. Floriano S. Fernandes]. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

BURKE, Peter. *A escrita da História. Novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo/SP: UNESP, 1992, p. 15-38.

CALMON, Pedro. *História de Pedro II*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1939.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. – 7 ed.- São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CARR, Edward H. *O que é história?* Trad. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1980.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Uma introdução à história*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. *Narrativa, sentido, história*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
(Coleção Textos do Tempo)

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. 2^a ed. - Petrópolis: Vozes, 1999.

CHAPARRO, Manuel Carlos. *Pragmática do jornalismo*, São Paulo, Summus, 1994.

_____. *Sotaques D'Além e D'Aquém Mar: percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro*. Lisboa: Jortejo Edições, 1998.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural – entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. Estela S. Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Coleção Debates).

DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. *Por que Arte-educação – 6 ed-* Campinas, SP: Papirus, 1991. – (Coleção Ágere)

DUCROT, Oswald. *Princípios de semântica lingüística (dizer e não dizer)*. São Paulo, Cultrix, 1977.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. “Os percursos do sentido”. In: *As Formas do Conteúdo*. – 3 ed. - São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Sobre a Literatura*. – Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2003.

FERREIRA, Antonio Celso. “História e Literatura: Fronteiras Móveis e desafios interdisciplinares”. In: *Pós História*. Assis/SP, v.4, p. 23-44, 1996.

FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas- uma arqueologia das ciências humanas* - 4 ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura F. Almeida Sampaio - 6 ed. – São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. . *História da Loucura*. 6ª ed. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *A arqueologia do Saber*. Trad. Luiz F. B. Neves. – 7 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FREITAS, Maria Teresa. *Romance e História*. Uniletras. Ponta Grossa/PR, n.º 11, p.109-118, dez. 1989.

FREITAS, Helena de Sousa. *Jornalismo e Literatura: Inimigos ou Amantes?* Lisboa, Ed. Peregrinação, 2002.

GENETTE, Gerard. *Figures, III*. Paris: Seuil, 1972.

_____. *Nouveaux discours du récit*. Paris: Seuil, 1983

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário – Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Rio de Janeiro: Eduerj. 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JENKINS, Keith (org). *The Postmodern History Reader*. New York: Routledge, 1997.

_____. *A História repensada*. Trad. Mário Vilela. – 2 ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

JENNY, Laurent. *Intertextualidades*. “Poétique” – Revista de teoria e análises literárias, no. 27, 1979.

JOBIM, José Luís. *Formas da teoria: sentidos, conceitos; políticas e campos de força nos estudos literários*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

_____ [et alli] *Palavras da Crítica..* José Luís Jobim (org.). Rio de Janeiro: Imago Ed.,1992. (Coleção Pierre Menard).

_____. *A leitura e a produção textual: Uma visão histórica*. Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, ed., jan. – mar. – no. 124 – p.127-141, 1996.

KADOTA, Neiva Pitta. *A escritura inquieta: linguagem, criação, intertextualidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

KOCH, Ingedore Villaça. *O Texto e a Construção dos Sentidos*. – 5 ed. – São Paulo: Contexto, 2001. – (Caminhos da Lingüística).

KOTSCHO, Ricardo. *A Prática da Reportagem*. São Paulo: Ática, 1986

LAJE, Nilson. *Estrutura da Notícia*. São Paulo: Ática, 1987.

_____ *Ideologia e técnica da notícia*. 2a ed. Petrópolis, Vozes, 1982.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro- reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri, SP: Manole, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção: Leitura e Crítica)

MARTINS, Marília. "Notícias do Baile" *Dossiê 100 Anos de República*, n. 3, pp. 37-52, set.-nov./89.

MEDINA, Cremilda de Araújo & LEANDRO, Paulo Roberto. *A arte de tecer o presente*. São Paulo: Média, 1973.

MEDINA, Cremilda. *Notícia – um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial*. São Paulo, Alfa-Omega, 1978.

_____. "Jornalismo e Literatura: Fronteiras e Intersecções". In: *Cadernos de Jornalismo e Editoração*. São Paulo, v. 2, n. 25, p. 25-38, 1990.

_____. *Entrevista – o diálogo possível*. –4 ed.- São Paulo: Ática, 2001.

MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: McGraw- Hill do Brasil, 1976.

MONIZ, Heitor. *O Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1928.

MONTELLO, Josué. *O Baile da Despedida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. (*)

MORAES, Evaristo. *Da Monarquia para a República – 1870-1889*. –2 ed. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. "Sobre verdade e mentira no sentido extramoral" In: *Nietzsche - Vida e obra*. Os pensadores. São Paulo: Editora Abril, 1978.

_____. *Assim Falou Zarathustra*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. *Humano, Demasiadamente Humano*. São Paulo: Escala, 2006 [Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal, 42].

NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA, Otávio Correa dos Santos. "O baile da Ilha Fiscal". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. III. Imprensa Nacional, 1943.

PÊCHEUX, Michel. *O Discurso: Estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. 2 ed. Campinas/ SP: Pontes, 1997.

PINHO, Wanderley. *Salão e Damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1942.

PROUST, Marcel. *Sobre a Leitura*. [Trad. Carlos Vogt]- Campinas, SP: Pontes, - 3 ed., 2001.

RABAÇA, Carlos Alberto e BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro : Codecri, 1978.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

REIS, José Carlos. *Tempo, História e Evasão*. Campinas: Papyrus, 1994.

RICARDOU, Jean. Esquisse d'une théorie des générateurs. In: *Position et opposition sur le roman contemporain*. Paris, Klincksieck, 1971.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*. - Org. e trad.: Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SANT'ANNA, Sérgio. *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

_____. *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kraner)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

SANTOS, Francisco Marques dos. "O baile da Ilha Fiscal". In: Anuário do Museu Imperial. Petrópolis, Ministério da Educação e Saúde, 1941.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do Imperador – um monarca nos trópicos*. Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Hélio. *A República não esperou amanhecer*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

SODRÉ, Muniz & FERRARI, Maria Helena. *Técnica de reportagem – Notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. *A Escrituração da escrita: Teoria e prática do texto literário*. Petrópolis: Vozes, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Os Gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1980.

Último Baile do Brasil Império – Baile Oferecido aos Oficiais do Encouraçado Chileno “Almirante COCHRANE” Realizado na Ilha Fiscal em 09/11/1889 (Folheto). Biblioteca da Marinha – N. Cham. 918.153 U47b F/A [doação] s/a s/d

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Colóquio (7/1996: Rio de Janeiro). *Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser* Org. João Cezar de Castro Rocha. [Trad.: Bluma Waddington Vilar, João C. C. da Rocha. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

WHITE, Hayden. *O Valor da Narratividade na Representação da Realidade*. In: Cadernos da UFF, Niterói, 3, 1991. [Tradução e Apresentação de José Luís Jobim].

_____. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Trad. Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. Trad. Alípio C. de Franca Neto. – 2 ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Ensaio de Cultura; 6).

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Presença, 1987.

MOURA, Sônia Maria da Silva. O Baile das Narrativas. Rio de Janeiro. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Letras da UFF.

RESUMO

A partir da interpretação do romance *O Baile da Despedida – o adeus da Monarquia na grande noite da ilha Fiscal*, de Josué Montello, buscamos mostrar que as fronteiras da narrativa ficcional (Literária) e da narrativa factual (História) são permeáveis e que, dentro de suas competências e atribuições, ambas tentam encontrar os melhores caminhos de narrar o real. E, por meio de referências teóricas e analítico-interpretativas, da configuração de características essenciais a estas narrativas e de pontos de atração e/ou de repulsão entre elas, almejamos destacar traços que nos permitam caracterizar os meios pelos quais os recursos inerentes às narrativas ficcional e factual são empregados na construção deste romance de Josué Montello, buscando comprovar que nenhuma narrativa consegue capturar o real na íntegra.

Palavras-chave : Narrativa, Real, Literatura e História

MOURA, Sônia Maria da Silva. O Baile das Narrativas. Rio de Janeiro. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Letras da UFF.

ABSTRACT

Starting with an interpretation of Josué Montello's novel "*O Baile da Despedida – o adeus da Monarquia na grande noite da ilha Fiscal*", we intend to show that the existing borders between fictional narrative (Literature) and factual narrative (History and Journalism) are pervious, and that both aim to find the best means of reporting reality, to the best of their abilities and attributions. We also propose to identify, through theoretical and analytical-interpretative references of the configuration of characteristics essential to both these narratives, and points of attraction and/or repulsion between them, ways by which resources inherent to each of them are used for building this novel by Josué Montello, in order to prove that no narrative exists that is able to completely capture reality.

Key- words: Narrative, Reality, Literature and History.

M929 Moura, Sônia Maria da Silva.

O Baile das Narrativas: literatura e história – mediações possíveis / Sônia Maria da Silva Moura. – 2008.

174 f.

Orientador: José Luís Jobim Salles da Fonseca.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2008.

Bibliografia: f. 165-172.

1. Narrativa. 2. Literatura e história – Brasil. 3. Montello, Josué, 1917 – 2006. O Baile da Despedida – o adeus da

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)