

PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS  
MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**CASSIA LEMES GONDIM**

**UMA LEITURA PELA MEMÓRIA: ANÁLISE DE “APENAS UM VIOLÃO”, DE  
BERNARDO ÉLIS**

**GOIÂNIA  
2020**

**CASSIA LEMES GONDIM**

**UMA LEITURA PELA MEMÓRIA: ANÁLISE DE “APENAS UM VIOLÃO”, DE  
BERNARDO ÉLIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
Stricto Sensu em Letras pela Pontifícia Universidade  
Católica de Goiás, para a obtenção do título de Mestre  
em Literatura e Crítica Literária. Área de concentração:  
Literatura e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr Átila Silva Arruda Teixeira

**GOIÂNIA  
2020**

G6371 Gondim, Cassia Lemes

Uma leitura pela memória : análise de "apenas um violão",  
de Bernardo Élis / Cassia Lemes Gondim.-- 2020.

76 f.;

Texto em português, com resumo em inglês.

Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade  
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores  
e Humanidades, Goiânia, 2020

Inclui referências: f. 73-76

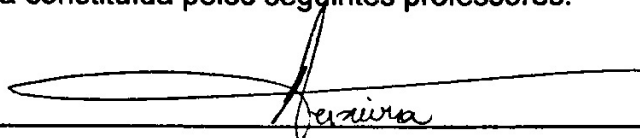
1. Élis, Bernardo, 1915-1997. 2. Novela brasileira  
- Crítica e interpretação. 3. Memória na literatura.  
I. Teixeira, Átila Silva Arruda. II. Pontifícia Universidade  
Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras  
- 2020. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3(81)-32.09(043)

**CASSIA LEMES GONDIM**

**UMA LEITURA PELA MEMÓRIA: ANÁLISE DE “APENAS UM VIOLÃO”,  
DE BERNARDO ÉLIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás aprovada em 31 de março de 2020, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



---

**Prof. Dr. Átila Silva Arruda Teixeira**

**Pontifícia Universidade Católica de Goiás**

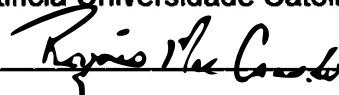
**Presidente da Banca**



---

**Prof. Dr. Eduardo José Reinato**

**Pontifícia Universidade Católica de Goiás**



---

**Prof. Dr. Rogério Max Canedo Silva**

**Universidade Federal de Goiás**

---

**Prof. Dr. Divino José Pinto**

**Pontifícia Universidade Católica de Goiás**

**Suplente interno**

---

**Prof. Dr. Rômulo da Silva Vargas Rodrigues**

**Universidade Federal de Goiás**

**Suplente externo**

Dedico este trabalho a todos que se fizeram presentes de forma direta e indireta para a sua realização: professores, colegas e amigos.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, meu guia e protetor, que sempre me conduziu e dirigiu meus passos, presente em todos os momentos de lutas e vitórias.

Aos meus pais, que acompanharam todo o processo, desde o sonho de integrar ao mestrado até este momento de busca pela finalização. Foram eles que nos momentos de insegurança se fizeram presentes, mesmo sem entenderem o motivo do medo. A palavra a vocês é gratidão.

Aos meus queridos colegas de turma, vocês marcaram para sempre a minha vida.

Ao meu orientador, Professor Átila Silva Arruda Teixeira, que se dedicou e trouxe tanta contribuição ao meu texto.

Aos queridos professores: Maria Teresinha Martins do Nascimento, Maria de Fátima Gonçalves Lima, Gilberto Mendonça Telles, Maria Aparecida Rodrigues, Custódia Annunciata Spenciere de Oliveira, Divino José Pinto, Maria da Luz Santos Ramos, Átila Silva Arruda Teixeira que, nesta ordem, entraram na minha vida para abrir caminhos e conhecimento. Como sou grata a vocês, nunca mais serei a mesma!

A Pontifícia Universidade Católica de Goiás, por nos permitir adentrar ao seu espaço físico e usufruir dele.

A Secretaria Estadual de Educação do Estado de Goiás, por ter autorizado a licença para aprimoramento, o que me permitiu uma dedicação exclusiva a este trabalho.

Escrever é a minha janela para o mundo, a  
minha maneira de participar da vida em geral.

*(Bernardo Élis)*

## RESUMO

A relação entre História e Literatura pode ser considerada uma das primeiras comparações sobre diferentes sistemas de linguagem do mundo Ocidental. Em *A poética clássica*, Aristóteles nos apresenta que a tarefa do poeta não é dizer o que de fato aconteceu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a realidade. Devido às intensas e qualificadas discussões já realizadas sobre os liames entre esses dois discursos, a presente exposição não pretende apenas abordar esse ponto, mas também acrescentar o caráter de apropriação e transcrição do discurso histórico pelo literário. Essa articulação é a tônica de diversos autores da Literatura Brasileira, dentre esses, Bernardo Élis. Destacamos na dissertação a novela “Apenas um violão”, de 1984. Publicada mais de meio século depois da instauração da Pedra Fundamental que deu origem a Goiânia, destoando dos elogios fáceis que a empreitada de Pedro Ludovico, fundador da nova cidade, sempre recebeu, a narrativa de Élis focaliza a decadência enfrentada pela Cidade de Goiás que, naquele momento, deixou de ser a realização dos sonhos dos goianos que moravam lá para se transformar em uma cidade vazia. A antiga capital, ao perder a condição de sede do governo estadual, foi à ruína: prédios foram tomados por ratos, casarões imponentes foram abandonados, ruas inteiras ficaram despovoadas. Além disso, por ser um livro com caráter memorialista, no sentido de resgate da história pela memória, pode-se inferir que na configuração desse discurso literário, o próprio autor projetou-se na protagonista da novela, inserindo suas memórias sobre esse acontecimento histórico, guardadas por décadas e transformadas em forma e conteúdo de maneira onisciente, linear, mimética, aproveitando o coloquial regional goiano bem como a paisagem natural, com verismo realista. Nesse sentido, o processo de transcrição analisado nesta pesquisa movimenta-se da História, através do filtro da memória, para ser repensada esteticamente.

**Palavras-chave:** História. Literatura. Memória. Transcrição. Bernardo Élis



## ABSTRACT

The relationship between history and literature can be considered one of the first comparisons of different language systems in the Western world. In Classical Poetics, Aristotle introduces us that the poet's task is not to say what actually happened, but what is possible and could have occurred according to likelihood and reality. Due to the intense and qualified discussions already made about the lines between these two discourses, the present exposition does not only intend to address this point, but also to add the appropriation and transcreation character of the historical discourse by the literary. This articulation is the keynote of several authors of the Brazilian Literature, among them, Bernardo Élis. We highlight in the dissertation the soap opera "Apenas um violão", 1984. Published more than half a century after the foundation stone that gave rise to Goiania, apart from the easy compliments that the endeavor of Pedro Ludovico, founder of the new city, always received, Élis's narrative focuses on the decay faced by the City of Goiás, which at that time ceased to be the fulfillment of the dreams of the brazillans from Goiás who lived there to become an empty city. The former capital, in losing its privileged state, went to ruin: buildings were taken by moths, stately mansions were abandoned, entire streets were depopulated. Moreover, being a book with a memorial character, it can be inferred that in the configuration of this literary discourse, the author himself projected himself into the protagonist of the narrative, inserting his memories about this historical event, kept for decades and transformed into form and content. In an omniscient, linear, mimetic way, taking advantage of the colloquial language of Goiás as well as the natural landscape, with realistic description. In this sense, the transcreation process analyzed in this research moves from history, through the memory filter, to be aesthetically rethought.

**Keywords:** History. Literature. Memory. Transcreation. Bernardo Élis.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>09</b>
<b>1. A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA: O ROMANCE HISTÓRICO</b>	<b>11</b>
1.2 A visão de Lukács e de Jamenson a respeito da relação entre história e literatura	21
1.3 O Romance Histórico brasileiro: uma forma de conhecer o próprio país	28
<b>2 A TRANSCRIÇÃO E A INTERAÇÃO ENTRE HISTÓRIA, NOVELA E MEMÓRIA</b>	<b>33</b>
2.1 Transcriar: Interpretar, traduzir a intenção de outrem	33
2.2. As interfaces entre novela e romance	43
2.3 Goiânia: História, memória e Literatura	47
<b>3. A LITERATURA CONTEMPORÂNEA SUA RELAÇÃO E INTERAÇÃO COM O MUNDO</b>	<b>54</b>
3.1 A memória como filtro para a transcrição da história em literatura	59
3.2. Bernardo Élis: Testemunha de sua época	62
3.3 "Apenas um violão": memória que transcreve a história em literatura	64
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>70</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>73</b>

## INTRODUÇÃO

“A chegada a Goiás era outra festa. A cidade era muito maior, com prédios, ruas calçadas, bastante gente, lojas bonitas, luz elétrica, igrejas bem cuidadas. Na casa de meu avô havia muita gente, tocavam violão, cantavam” (ÉLIS, 2000, p. 64). Esse é um dos trechos da resposta que Bernardo Élis deu ao professor Ricciardi quando este lhe perguntou se lembrava de algum episódio gostoso ou dramático, do primeiro período da sua vida e o quanto dessa vivência está presente em seus escritos. A partir dessa resposta foi possível reforçar o intento de Élis na obra escolhida para a dissertação: a relação do autor com a Cidade de Goiás é de encantamento, saudade, pois ali viveu momentos do seu período de Liceu e pôde construir várias memórias.

O trabalho aqui apresentado tem como objeto de estudo a novela “Apenas um violão”, de Bernardo Élis. O objetivo é mostrar que, dentro da obra, houve um processo de transcrição do discurso histórico para o literário. A novela “Apenas um violão” foi escrita em 1984, 51 anos depois da transferência da capital Cidade de Goiás para Goiânia, destoando dos elogios fáceis que a empreitada de Pedro Ludovico, fundador da nova cidade, sempre recebeu. Élis traduz e recria o ambiente da cidade de Vila Boa através dos olhos de uma criança que vai crescendo durante a narrativa. Assim, a história é resgatada por Élis de forma a compreender o que significou para aquela capital o deixar de sê-la, isso através do resgate do olhar de uma criança e dos sentimentos de seu avô, levando o leitor a caminhar por espaços que traziam orgulho aos moradores daquela, então, capital do Estado.

A dissertação foi dividida em três capítulos: no primeiro, discutiu-se a relação entre Literatura e História, Romance Histórico, o romance brasileiro como forma de conhecer o próprio país. Para finalizar o primeiro capítulo, foi abordado um artigo do crítico Pedro Brum Santos, pesquisador sobre o Romance Histórico no Brasil que o avalia, sobretudo no século XX, possuidor de um viés histórico tal qual pensou Fredric Jamenson, crítico literário. No segundo capítulo, discorreu-se sobre o processo de transcrição, pensando-o não apenas em relações interartísticas, mas também na construção estética de “Apenas um violão” que se dá na obra através da memória como filtro da transcrição da história em literatura. A partir das suas vivências e memórias, Élis foi reconstruindo, traduzindo a História, em uma constituição de sentido, em consonância ao que afirma Haroldo de Campos: “não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade” (CAMPOS, 2013, p. 5a). Argumentou-se a visão geral da historiografia oficial sobre a

construção de Goiânia: a partir dos estudos de Palacín, que considera Goiânia a principal obra em Goiás durante a Revolução de 1930, os rumos do Estado foram marcados. Analisou-se ainda, no segundo capítulo, a unidade geral da obra de Élis, que é a ligação entre história, literatura e sociedade, e suas reconfigurações estéticas (TEIXEIRA, 2017).

No capítulo 3 foi destacada a novela em si, principalmente as personagens: avô, que não queria que a mudança ocorresse, a tia, que vivia no seu mundinho, sempre penteando os cabelos, os meninos, que brincavam no rio, as lendas, os causos, a tia que tocava violão, a cidade pacata em torno da praça, do coreto, do mercado: todo o burburinho que se dá quando se fala da mudança da capital para Goiânia, até chegar ao último instante, casa em ruínas e a grande metonímia da própria cidade de Goiás, o violão e o espaço em franco declínio.

## 1. A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA: O ROMANCE HISTÓRICO

A par de todo ato humano, ser um ato histórico, há uma literatura que intencionalmente quer dialogar com acontecimentos encrustados na história, essa literatura ficou conhecida, sobretudo, como romance histórico, depois da ascensão do romance.

A história tem com a literatura um inegável testemunho de seu tempo. Para Aristóteles (2005), ainda existia o sujeito que quer fazer História, só que na contemporaneidade alguns consideram que a partir do momento que o historiador se vale do discurso, ele também usa a ficção.

Neste campo temos também um narrador - o historiador – que tem também tarefas narrativas a cumprir: ele reúne os dados, seleciona, estabelece conexões e cruzamentos entre eles, elabora uma trama, apresenta soluções para decifrar a intriga montada e se vale das estratégias de retórica para convencer o leitor, com vistas a oferecer uma versão o mais possível aproximada do real acontecido (PESAVENTO, 2006, p. 3)

Para White (2001), quando se usa o discurso para narrar se está na ficção, porque haverá alguns espaços vazios que serão preenchidos com a memória, portanto há ficcionalização nas narrativas históricas, e verifica-se que a fronteira entre literatura e história é estreita.

### 1.1 O velho novo diálogo entre Literatura e História

Sempre houve e sempre haverá uma relação entre Literatura e História. Aristóteles, um dos primeiros a abordar essa temática no Ocidente, há 23 séculos, afirmou que “a tarefa do poeta não era dizer o que de fato aconteceu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a realidade” (ARISTÓTELES, 2005, p. 2). Dessa forma, ficção e realidade estão interligadas.

Foram os humanistas italianos do Renascimento que praticamente estabeleceram e recriaram a doutrina aristotélica da literatura, cuja preocupação era conhecer, explicar, difundir suas formulações. Certos conceitos aristotélicos ainda podem servir de fonte para reflexões nos dias de hoje, um deles: a diferença apresentada entre o poeta e o historiador. O primeiro trataria de coisas que podem vir a acontecer de forma universal, contendo mais filosofia e circunspeção; o segundo faz um relato dos fatos que realmente aconteceram de forma particular. Para Aristóteles, incidiria em erro o poeta épico que procedesse como um historiador, visto que o relato de fatos que não se ligam a um objeto comum apenas distorce o

propósito da obra. O critério fundamental do conceito aristotélico de mimese é a verossimilhança, o objeto de representação do poeta não é o que de fato acontece, mas, o que é possível acontecer: “A poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História, aquela enuncia verdades gerais, esta relata fatos particulares” (ARISTÓTELES, 2005, p. 03).

Para Aristóteles, o impossível deve-se preferir a um possível que não convença, ou seja, a literatura é um discurso que poderia ter acontecido. Certamente, esta é uma das maiores lições deixadas por ele, pois ainda nos dias de hoje aplica-se ao discurso literário, uma vez que cada época vê e compreende o passado de acordo com suas próprias maneiras de pensar.

O ponto de vista da História pode ser explicitado por Sandra Jatahy Pesavento (2006, p. 01). Em seu texto “História e literatura: uma velha-nova história” é informado que a literatura, através da história, cumpria um papel de descontração, porque a sociologia da literatura circunscrevia o texto de ficção há uma ilustração de sua época, enriquecida por uma dimensão cultural. Essa postura hoje está ultrapassada, pois as ciências humanas, com uma postura epistemológica diferenciada diante do estilhaçamento da realidade, passam por mudanças que seguem pelos caminhos da representação e do simbólico e também com a preocupação com a escrita da história e sua recepção. Os estudos do imaginário que tem como referente a realidade, abriram uma janela para a recuperação das formas de ver, sentir e expressar o real dos tempos passados, o que é benéfico para as relações entre história e literatura.

Pesavento (2006) discute o diálogo as duas áreas como um caminho que se percorre na trilha do imaginário. Para ela: “A história é um romance verdadeiro, verdadeiro porque aconteceu, mas romance porque cabe ao historiador explicar o como” (2006, p. 06). A história se baseia mais em versões e possibilidades do que certezas. Dessa forma, têm-se várias versões de um mesmo fato: o trabalho do historiador, portanto, é parecido com o de escritor de ficção. Sendo assim, os discursos literário e histórico são formas diferentes de dizer o real. Os escritores de literatura, por outro lado, não têm compromisso da proximidade com o real, com o resgate das marcas de veracidade que funcionam como provas de que algo existiu.

No século XIX, o cientificismo converteu a história na “rainha das ciências”, (PESAVENTO, 2006, p. 5) responsável pela verdade. Esse posicionamento seria baseado em traços de evidência de um acontecido, espécie de provas em relação ao passado. Para Pesavento, o historiador não cria o traço no seu sentido absoluto, ele os descobre, através de rastros que são deixados pelo tempo. A meta do historiador é atingir o real acontecido, tanto

quanto lhe for permitido; a história, então, é um romance verdadeiro. Verdadeiro porque aconteceu, mas romance porque cabe ao historiador explicar como aconteceu. Portanto, os discursos literário e histórico são formas diferentes de dizer o real. As representações que estes discursos traduzem sobre o mundo são sentidas e inscritas no tempo. Assim, é possível o uso de um campo pelo outro.

Flávio Loureiro Chaves (1999) teoriza sobre a fronteira entre história e literatura, afirmando que esta fronteira não se separa, antes determina seu ponto de encontro com a obra de arte. Para Chaves, a história e a literatura começam a ser tratadas quando se confronta o texto e o nosso mundo presente. Assim, a literatura pode realizar a leitura de determinado fato histórico, utilizando como ferramenta o processo de representação, isto é, ela tem a capacidade de traduzir em linguagem simbólica o próprio tempo.

Chaves apresenta um panorama em relação à história e a ficção na literatura brasileira através de alguns romances de José de Alencar, dentro dos quais constata-se que, no século XIX, o Romantismo visava intencionalmente à documentação direta da realidade - idealizada na concepção do homem americano, mestiço e colonizado. O romance brasileiro definiu-se assim como romance histórico no momento da sua estruturação (CHAVES, 1999). Chaves defende que a posição de Alencar na cultura brasileira vai além do literal e estético, pois é, também, histórica, no sentido social, político e econômico, ou do ponto de vista particular da nossa realidade.

O índio, o mestiço, o sertanejo, o bandeirante ou o gaúcho, personagens de romances de Alencar, revelam o novo homem que surge na América com atributos de força, beleza, coragem, provocando a junção de História e Literatura no território da ficção. Segundo Chaves, ao adotar esta imagem de eficácia política e literária, totalizando o mito, traçou em linha reta o objetivo final de romance histórico (CHAVES, 1999).

Posteriormente, na passagem do século XIX para o XX, Machado de Assis tem uma posição decisiva na evolução do romance histórico por protagonizar o drama da vida brasileira e sua visão de mundo. É o que acontece na obra *Esau e Jacó*, metáfora da vida política, “transfigurando-a literariamente na sequência de contrastes e paradoxos que orientam a narrativa, tudo desembocando numa desordem essencial sob a aparência da normalidade” (CHAVES, 1999, p. 20).

Euclides da Cunha, também na passagem do mesmo século, escreveu *Os sertões*. Chaves expõe que tal obra é um verdadeiro divisor de águas no panorama da intelectualidade brasileira, pois em uma sociedade de dominadores e dominados, o episódio trágico de

Canudos explode e, pela primeira vez na literatura, há uma apresentação que denuncia o extermínio dos dominados (CHAVES, 1999).

Para Chaves, foi em *Esau e Jacó* e em *Os sertões* que o romance histórico brasileiro transpôs sua visão ufanista nacionalista para cumprir uma visão de mundo: “sua função já não é adjetivar a História institucionalizada, mas empreender a sua denúncia” (CHAVES, 1999, p. 22). E nesse processo, Chaves nos remete a Lima Barreto, autor de três obras de fundo histórico, cuja narrativa é fortemente ideológica, porém caricatural. Pela ótica de Barreto, em *O triste fim de Policarpo Quaresma* (1916), o fanatismo e a violência constituem o estigma originário da classe dirigente. Barreto trouxe para dentro da ficção a problemática histórica que já pertence aos nossos dias. *O triste fim de Policarpo Quaresma* assumiu também a tarefa de explicar e interpretar o circuito histórico, adiantando-se muitas vezes em relação à palavra dos próprios historiadores.

Na geração de 1930, tem-se uma literatura adepta do regionalismo e uma parte herdeira da tradição realista. O romance desse período acabou assumindo a tarefa de explicar e interpretar o circuito histórico em um período de sucessivas crises políticas que acabaram culminando na eliminação da democracia. Os exemplos são: *Os subterrâneos da liberdade*, de Jorge Amado, *Memória do cárcere*, de Graciliano Ramos e *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo. Chaves verifica que, nesse sentido, “o romance ofereceu, pois, à literatura a dimensão de sua historicidade” (CHAVES, 1999, p. 25), ou seja, há uma associação da história e da literatura na investigação e na representação da realidade brasileira.

De acordo com a crítica literária Malard (2006), os romancistas contemporâneos que relacionam história e literatura levam-nos a compreender ligações entre realidade e imaginação, entre factual e ficcional, tanto no discurso histórico como no literário. Ana Miranda, escritora do romance *Boca do inferno*, em entrevista, disse que “o romancista tem liberdade para usar a história sem citar fontes, pois citar fontes no Romance pode induzir o leitor a pensar que a ficção reproduz a verdade histórica” (MIRANDA, 1990, p. 7-8). Malard reforça que no caso de Ana Miranda, o “roubo” foi de textos literários que entremeados no seu texto só são flagrados pelos leitores que já conhecem o outro texto.

Assim, conferir a presença ou não de verdades históricas em romances, comparar tecnicamente os dois tipos de narrativa, revelar o que foi acrescentado, ou tirado, ou deformado num determinado romance ao confrontá-lo com o acontecimento histórico com o qual dialoga, empobrece tanto o texto literário quanto os contextos históricos. O que é necessário verificar, conforme exposto por Malard (2006), é: como os escritores ficcionalizam



o fato histórico, que procedimentos literários são utilizados na transformação da história em literatura e quais os limites impostos pela verossimilhança.

Para esclarecer a sua exposição, Malard selecionou três livros da literatura brasileira: *Agosto*, de Rubem Fonseca, no qual história e literatura se contaminam, uma está a serviço da outra, o factual e o ficcional caminhando juntos. Rubem Fonseca se apropria da história no discurso literário e da literatura enquanto invenção do discurso histórico, ou seja, houve uma pesquisa árdua para a construção do livro.

Em *A dança da serpente*, de Sebastião Martins, tem-se a ficcionalização de um aspecto desconhecido da Inconfidência Mineira. O escritor Sebastião Martins inventa uma narrativa de exaltação à figura feminina, reforçando o papel do feminino heroico na história (oficial) e na literatura (inventada), um romance histórico de formação e aprendizado. Por fim, Malard cita Jorge Amado, que apesar de recorrer a um assunto mais distante, escreveu *A descoberta da América pelos turcos*, uma paródia sobre a conquista de Colombo, tematizando questões relacionadas à imigração sírio-libanesa no início do século XX. Os novos espanhóis do século XX são os turcos, uma releitura do suporte econômico do expansionismo ibérico no continente americano. Os turcos, nessa releitura, se estabelecem comercialmente e conquistam estabilidade por alianças de conveniência.

Para Malard (2006), os três livros visam objetivos mercadológicos e didáticos, e isso pode ser perigoso, pois da mesma forma que não parece legítimo ao historiador ficcionalizar, distorcer ou ignorar documentos, fontes, testemunhos, narrações, ela também vê como fracasso literário o romancista organizar arquivos, imparcial e friamente em prejuízo da invenção, da fantasia, do trabalho com a linguagem e com o imaginário, ou o que é ainda pior, pois podia o romance ser lido como se fosse um componente arquivista.

O que se pratica, na verdade, são conceitos equivocados, tanto de literatura quanto de história, na medida em que se toma uma pela outra e decreta-se o fim de suas epistemologias. Se tomarmos as invenções como conjecturas, a literatura classificada como arte, quer como comunicação ou “máquina de expressão”, serão diminuídas.

O historiador Hayden White, citado por Malard, configura suas pesquisas a partir da mistura entre história e ficção, em que o passado é uma construção de linguagem. White no capítulo “O texto histórico como artefato literário”, que faz parte do seu livro *Trópicos do discurso*, discursa sobre esse assunto e posiciona-se dizendo que uma das marcas do bom historiador profissional é “a firmeza com que ele lembra a seus leitores a natureza puramente

provisória das suas caracterizações dos acontecimentos, dos agentes e das atividades encontradas no registro histórico sempre incompleto” (WHITE, 2001, p. 98).

Para Northrop Frye, citado por White (2001) o historiador trabalha indutivamente, coletando seus fatos e tentando evitar quaisquer padrões de formação. Não trabalha a partir de uma forma unificadora como faz o poeta, mas com vistas a ela. Frye diz que o historiador, como qualquer um que escreva prosa discursiva, deve ser julgado pela verdade do que diz, ou pela adequação da sua reprodução verbal de seu modelo exterior, quer esse modelo se componha do passado, quer do próprio pensamento do historiador acerca de tais ações. Para Frye, toda obra de literatura tem, ao mesmo tempo, um aspecto ficcional e um aspecto temático. Os acontecimentos são convertidos em estória através da ausência ou cumprimento de alguns deles e pela evidência de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas, “técnicas que se espera encontrar na codificação dos fatos contidos na crônica em forma de componentes de tipos específicos de estruturas de enredo” a que White chama de “urdidura do enredo” (WHITE, p. 99-100).

Para White (2001), o mesmo fato da história pode ser construído no modelo de um drama de transcendência romântica ou em forma de tragédia irônica e não significa que um teve mais conhecimento do que o outro, mas sim concepções diferentes do tipo de história que enquadrava melhor aos fatos que conheciam. Os fatos são os mesmos, porém as histórias a contar são diferentes ou podem perseguir tipos diferentes de fatos, porque tinham tipos diferentes de histórias para contar. Isso acontece porque os historiadores partilham com seus públicos preconceções em resposta à ideologia, aos imperativos que eram extra-históricos, estéticos ou míticos.

O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer criadora da ficção (WHITE, 2001).

Ainda de acordo com o historiador estadunidense, dizer que a história é uma operação literária não deprecia as narrativas históricas como fornecedoras de um tipo de conhecimento, “uma narrativa histórica é não só a reprodução dos acontecimentos nela relatados, mas também um complexo de símbolos que nos fornece direções para encontrar um *ícone* da estrutura desses acontecimentos em nossa tradição literária” (WHITE, 2001, p. 105). Tal como a literatura, em razão da sua inspiração, mais na realidade do que no possível, a história se desenvolve por meio da produção de clássicos, cuja natureza é tal que não se pode invalidá-

las ou negá-las. Esse elemento não negável é a sua forma, a forma que é a sua ficção (WHITE, 2001).

A fim de confirmar as afirmações, White defende que só se pode construir uma estória compreensível do passado, mediante uma decisão de “abandonar” um ou mais dos domínios de fatos que se oferecem para inclusão em nossos relatos. Assim, “as explicações das estruturas e dos processos históricos são determinadas mais pelo que se deixa de fora da exibição do que pelo que nela inclui-se” (WHITE, 2001, p. 107).

Segundo White, “as obras dos historiadores são traduções do fato em ficções” (WHITE, 2001, p. 108), elas nunca devem ser lidas como signos inequívocos dos acontecimentos que relatam, mas como estruturas simbólicas, metáforas de longe alcance, que não fornecem uma descrição ou ícone da coisa que representa. Assim sendo, as histórias não são apenas sobre acontecimentos, mas também sobre os conjuntos de relações possíveis que tais acontecimentos representam de maneira suscetível.

Dessa forma, White percebe que os únicos instrumentos que o historiador tem para dar sentido aos seus dados são as técnicas de linguagem figurativa. Quando se ressalta as semelhanças entre os elementos, opera-se no modo da metáfora e, quanto às diferenças, opera-se no modo da metonímia (WHITE, 2001). Portanto, de acordo com o autor, é necessário reconhecer que a distinção, tão antiga quanto Aristóteles, entre história e poesia, tanto obscurece quanto ilumina as duas áreas. Se há um elemento do histórico em toda poesia, há um elemento da poesia em cada relato histórico do mundo, ou seja, o real só será conhecido se compará-lo ou equipará-lo ao imaginário.

O autor de *Trópicos do discurso* esclarece que o ponto médio de todas as narrativas não é simplesmente um registro do que aconteceu na transição de um estado de coisas para outro, mas uma redescrição progressiva de um conjunto de eventos de maneira a dismantelar uma estrutura codificada num modo verbal no começo, a fim de justificar uma recodificação dele num outro modo final (WHITE, 2001). Para ele, a história adquire sentido da mesma forma que o poeta ou o romancista tentam prover o mundo de sentido, ou seja, conferindo ao que originariamente se afigura problemático e obscuro o aspecto de uma forma reconhecível.

Percebe-se que White observa que, a partir do momento que o historiador se utilizou da linguagem, ele utiliza o mesmo material da literatura: o discurso. O historiador, assim, cria um discurso e esse discurso representa uma realidade, tal qual o texto literário. Portanto, uma construção histórica que se aproxima da ficcionalização. “Se reconhecêssemos a existência de um elemento fictício em toda narrativa histórica, haveríamos de encontrar na própria teoria da

linguagem e da narrativa a base para a representação daquilo em que consiste a historiografia” (WHITE, 2001, p. 116). Acredita White que a história, enquanto disciplina, vai mal porque perdeu de vista as suas origens na imaginação literária, a partir do momento em que se empenhou a ser científica e objetiva.

Os historiadores ocupam-se de eventos observáveis ou perceptíveis a situações específicas de tempo e espaço, já os poetas, romancistas, dramaturgos, todos esses a quem Hayde White chama de imaginativos, além dos eventos observados pelos historiadores, também se ocupam dos imaginados, hipotéticos ou inventados. A preocupação de White não está na natureza dos tipos de eventos e sim no grau em que o discurso do historiador e o do escritor imaginativo se correspondem mutuamente ao que ele chama de “ficções da representação factual” (WHITE, 2001, p. 136). Para White, as técnicas que o historiador ou os escritores de ficção se valem na construção dos seus discursos são consideravelmente as mesmas: “há muitas histórias que poderiam passar por romances e muito romances que poderiam passar por história” (WHITE, 2001, p. 137). Todo discurso escrito se mostra cognitivo em seus fins e mimético em seus meios no sentido de estar tomado na sua totalidade como imagem de alguma realidade. White sabe que essa discussão é polêmica e responde a esse questionamento mostrando como surgiu a oposição entre história e ficção.

Para ele, historiografia, antes da Revolução Francesa, era considerada como arte literária, “a escrita era um exercício literário especificamente retórico, e o produto desse exercício devia ser avaliado tanto segundo princípios literários como científicos” (WHITE, 2001, p. 139). A oposição entre estudo e escrita da história se dava muito mais entre “verdade” e “erro” do que entre fato e fantasia. A verdade não era ajustada ao fato, a razão e a imaginação deveriam estar implícitas.

No século XIX, convencionou-se entre historiadores, identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade. A ficção tornou-se um obstáculo ao entendimento da realidade e não um meio de apreendê-la. Surgiu assim, o sonho de um discurso histórico de afirmações factuais exatas. A historiografia tomou forma como disciplina erudita contrária a qualquer forma do mito. Segundo White, “os historiadores ficaram presos à ilusão de que seria possível escrever história sem recorrer a técnicas ficcionais. Acreditavam que a história seria exata como a matemática” (WHITE, 2001, p. 141).

Para White, o historiador do século XIX não entendia que os fatos não falam por si mesmos, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é na discurso representado (WHITE, 2001). Os autores de

ficção trabalham com uma bagagem cognitiva bem particular, poética, já os historiadores seriam tendenciosos a tratar a linguagem como se fosse um veículo transparente da representação. White considera que qualquer historiador que só descreve um conjunto de fatos para extrair dele implicações ideológicas explícitas, deveria ser rotulado de pensador doutrinário. O que distingue os grandes historiadores e filósofos da história de seus semelhantes é a sensibilidade linguística através do uso de metáforas, metonímia, sinédoque e ironia. Logo, sem as figuras de linguagem, White acredita que o discurso em si mesmo é impossível (WHITE, 2001).

No livro “*Literatura e História na América Latina*”, organizado por Lígia Chiappini e Flávio Wolf Aguiar, encontra-se o capítulo proferido por Walter Mignolo, semiólogo e professor de Literatura na Universidade de Duke, nos Estados Unidos da América, cujo título é “Lógica das diferenças e políticas das semelhanças”. Inicialmente, ele considera que a literatura e história implicam nomes e marcos discursivos que qualquer pessoa educada na tradição ocidental estaria em condições de compreender e diferenciar:

Se é certo que essa mesma pessoa pode encontrar-se tanto com relatos históricos e literários quanto com ensaios teóricos que desafiam as diferenças, o desafio das diferenças implica em primeiro lugar, que sejam reconhecidas e, em segundo lugar, que sejam incômodas para quem propõe o desafio. Aceitando-se que as diferenças e as semelhanças articulam-se num terreno móvel (MIGNOLO, 2001, p. 115).

Mignolo faz um panorama pelo tempo e, a partir dele, tem-se uma visão geral e contextual das definições de história e literatura, mencionando mais as diferenças do que as semelhanças, não com a intenção de privilegiar uma em relação à outra, mas de entender que elas se constroem “a partir de pressupostos que fundam e dos objetivos que guiam tanto a produção discursiva quanto sua análise” (MIGNOLO, 2001, p. 116).

Na Grécia Antiga, história (*istoreo*) significou “informe de testemunhos oculares”, já em latim, nos termos de definição ciceroniana “testemunha dos tempos, luz da memória mestra da vida”, posteriormente passou a ser “um saber adquirido por meio do exame crítico da documentação” (MIGNOLO, 2001, p. 117). “Enquanto a literatura (*littera*) que entrou no vocabulário da Idade Média latina como *gramma* passou também a designar tudo aquilo que estivesse escrito em caracteres alfabéticos. Durante muito tempo, o vocábulo “*litteratus*” designou os homens de saber, diferente de *poiesis* que eram os homens de fazer” (MIGNOLO, 2001, p. 117). A diferença entre poesia e a história, na tradição ocidental, se dava no conceito de imitação de ações humanas. Só quando o conceito de poesia foi substituído pelo de literatura houve uma mudança de noção estética e literatura passou para o

sistema das artes sendo reconhecida como “conjunto de produtos semióticos orientados para a consecução de efeitos estéticos” (MIGNOLO, 2001, p. 117).

A história é a mais antiga de todas as ciências humanas. Ela leva em conta a concepção do acontecer, fazer, enquanto a literatura o que poderia acontecer (devir). Esse fato, de acordo com Mignolo (MIGNOLO, 2001, p. 118), desencadeou grande parte das discussões sobre a literatura e história. O semiólogo diz que, para evitar tornar a literatura e a história como categorias universais, pode-se perguntar que tipo de experiência e de prática social esses vocábulos designam e que práticas semióticas semelhantes podem-se identificar nas sociedades não ocidentais. Compreende-se que as comunidades humanas necessitam conservar e transmitir o passado e essa atividade no Ocidente gira em torno do conceito de história. Além disso, necessitam projetar sua energia criativa em diferentes formas e o fazem através da linguagem oral e dos diversos sistemas de escritura, girando em torno do conceito de poesia e literatura.

Mignolo também considera que há duas convenções que interessam aos conceitos de literatura e de história: a veracidade e a ficcionalidade. Para ele, a adequação à convenção de veracidade, é uma condição necessária para o discurso historiográfico, enquanto que a convenção da ficcionalidade não é uma condição necessária da literatura (MIGNOLO, 2001).

O emprego da linguagem, de acordo com as convenções literárias, pode enquadrar-se no critério da ficcionalidade, não que necessariamente o tenha. Mignolo acredita que a autobiografia de um historiador se adequa melhor nas normas historiográficas do que nas literárias.

Isso nos leva, incidentalmente, do nível cognitivo (a existência e o emprego de normas e convenções) ao nível pragmático (a configuração de papéis sociais ligados aos empregos da linguagem de acordo com as normas especializadas). É por isso que a autobiografia de um historiador ou de uma pessoa que desempenhou importantes cargos políticos enquadra-se com mais “naturalidade” nas normas historiográficas do que nas literárias, enquanto a autobiografia de um pintor, ou de alguém dedicado à dança ou ao cinema se enquadra com mais “naturalidade” nas normas literárias (MIGNOLO, 2001. p. 124).

A questão da relação entre literatura e história não pode ser resolvida com critérios da homogeneidade. Mignolo entende que é necessário sondar a heterogeneidade que adere a mobilidade dos níveis cognitivo e pragmático, a variada relação entre convenção e normas (MIGNOLO, 2001). Além disso, no que se refere à convenção da veracidade, ela é, aparentemente, condição necessária para o discurso historiográfico, enquanto a convenção de ficcionalidade não é uma condição fundamental na literatura, o autor expõe que “é difícil

pensar que as normas da história como disciplina permitam que o discurso historiográfico se enquadre na convenção da ficcionalidade” (MIGNOLO, 2001, p. 125).

Mignolo (2001) conclui sua conferência expondo que, para resolver alguns problemas apresentados pelas difusas fronteiras entre literatura e história e, ao mesmo tempo, distinguir entre tipos e configurações discursivas, é necessário identificar convenções e normas que guiem o emprego da linguagem. Para tanto, é preciso compreender tais convenções e normas.

## **1.2 A visão de Lukács e de Jamenson a respeito da relação entre história e literatura**

Há uma relação entre literatura e história que perpassa os séculos. Alguns negam essa relação, outros não entendem a separação entre histórias duas. A historiografia tem encontrado na literatura uma fonte de informações que ora contribui ora se torna um intrigante objeto de estudo. Um dos mais importantes teóricos que discutiu a relação entre literatura e história foi György Lukács. O jovem Lukács percorreu toda a filosofia clássica alemã, estreita-se a relação com a estética hegeliana no seu livro *A teoria do romance*. Para ele, “o romance, como gênero épico da modernidade, toma da epopeia clássica a sua finalidade de configuração artística, portanto sensível e individual, da totalidade extensiva da vida” (LUKÁCS, 2000, p. 62). Na epopeia clássica, os heróis pouco se diferenciam do ideal coletivo. Assim, poderia encarnar em sua busca, sem prejuízo da naturalidade aparente de suas ações, os anseios e o destino de todo o povo.

Na obra *Romance histórico* (2011), Lukács realizou uma investigação da interação entre o espírito histórico e a literatura que retrata a totalidade da história, confrontando com o universo da literatura burguesa. Para ele, o romance histórico é a continuação de uma preocupação com a forma da vida: a forma não é a própria realidade, mas o nexos estabelecido com ela: interação ou a ação recíproca entre história e forma, por meio da qual uma universalidade concreta é apreendida, e não posta exclusivamente pelo sujeito do conhecimento.

Para abranger a interação entre história e literatura nos romances de Walter Scott, dentro de uma perspectiva marxista, o teórico húngaro reflete sobre a literatura que retrata a história, buscando o momento de convergência entre sentido e experiência, retratando a totalidade da história desmistificada. Lukács ainda defende que o romance histórico traz o passado para perto de nós e o torna realidade vivenciável, ou seja, o laço entre literatura e

história se estreita é nessas narrativas, sendo um retrato artístico fiel de uma época histórica concreta.

Lukács, no primeiro capítulo do livro, intitulado “*A forma clássica do Romance Histórico*” apresenta a fase clássica do romance histórico: a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias do século XVIII, a ascensão e a queda de Napoleão. As rápidas e sucessivas reviravoltas produzidas nesses acontecimentos intensificam a aceleração temporal diante da qual a percepção das mudanças como fatos naturais não ocorre, fazendo com que os homens se vejam como sujeitos da história. Essa experiência sem precedentes de reconhecimento das multidões, a qual Lukács chama de sentimento histórico, foi a preparação ideológica da Revolução Francesa. Dessa forma, o romance histórico surge em um solo social e ideológico demarcado.

Ainda para Lukács, os escritores do século XVIII captam os traços essenciais de seu presente histórico com um realismo ousado e perspicaz, mas não veem historicamente aquilo que é específico do seu próprio tempo. Para o teórico, o que falta no romance histórico anterior a Scott é o elemento especificamente histórico. Além disso, defende que para se criar uma sociedade e um Estado orientado mais racionalmente, seria necessário que se construísse uma história que revelasse fatos e contextos novos e grandiosos. Com isso se provaria a necessidade de revolucionar a sociedade “irracional” do absolutismo feudal e, sobretudo na França, seria da Antiguidade que se extrairia experiências da história para se criar uma sociedade racional.

As repercussões ideológicas da Revolução Francesa trouxeram revolta e consciência aos homens em toda a Europa, e isso despertou a sensibilidade e consciência do desenvolvimento histórico na Inglaterra, formando a base econômica e ideológica do romance histórico de Scott. Lukács, ao analisar a obra de Scott, percebe um escritor que se esforça para “demonstrar sua realidade histórica pela figuração ficcional das grandes crises da história inglesa, construindo um herói com firmeza moral e honestidade, que beiram o sacrifício” (LUKÁCS, 2011, p. 49). Lukács acredita que o extraordinário talento ficcional de Scott se dá justamente neste fato: “Scott teria empenhado a figurativizar as lutas e as oposições da história por meio de homens que representam correntes sociais e potências históricas” (LUKÁCS, 2011, p. 50). O que Lukács reforça é que a grandeza de Scott está em dar vida humana a tipos sociais histográficos.

Mas o leitor nunca tem a impressão de algo rigidamente pronto, pois as lutas sociais, amplamente retratadas antes da aparição do herói, mostram com precisão como, em



tal época, tal herói teve de surgir para solucionar tais problemas (LUKÁCS, 2011, p. 55).

De acordo com Lukács, as personagens históricas não podem ser personagens centrais do ponto de vista do enredo, porque elas surgem a partir do ser da época, jamais explicando a época (LUKÁCS, 2011). A partir desse ponto, o teórico pôde traçar um paralelo entre Scott (2003) e Hegel (2004). Para o segundo, o “indivíduo histórico-mundial” surge dos homens da sociedade civil, através da atividade pessoal, privada. O universal social se afirma a partir dos indivíduos e, assim, a sociedade se situa no meio da corrente da história. O novo defronta o velho como com um inimigo surgindo grandes colisões históricas. O primeiro, com sua genialidade, construiu personagens históricas que reúnem tanto o lado positivo quanto o negativo, conectando de forma sócio-histórica líderes e liderados, compondo de tal forma os personagens que se integram aos acontecimentos e a sua compactação dramática (LUKÁCS, 2011, p. 57).

Scott, ainda para Lukács, desenvolveu uma consciência histórica nos seus romances por retratar de maneira ampla a correlação entre o homem e seu ambiente social. “No romance histórico justamente, a tentação e reproduzir inteiramente a totalidade das coisas é imensa. Há sempre um risco muito próximo de acreditar que a fidelidade histórica só pode ser atingida por meio da totalidade” (LUKÁCS, 2011 p. 59). Para dar autenticidade a uma realidade histórica no romance, seria necessário concentrar os acontecimentos nos diálogos, de forma que se torne passível de ser vivenciada pelo leitor de uma época posterior.

o talento de um romance histórico floresce no retrato das causas que geram os fatos, nos segredos do coração humano cujos movimentos são desprezados pelos historiadores. As personagens de um romance são forçadas a ser mais racionais que as personagens históricas. Aquelas devem ser despertadas para a vida, estas já viveram (LUKÁCS, 2011, p. 60).

De acordo com Lukács, quanto mais longe de nós está o período histórico, mais o enredo precisa se concentrar para nos apresentar de maneira plástica as condições de existência, a fim de que se experimente como uma etapa do desenvolvimento da humanidade, relacionada com a nossa existência, nos move (LUKÁCS, 2011). No romance histórico, figura-se de modo vivo, através do ficcional, as motivações sociais e humanas que os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. Balzac (2002 apud LUKÁCS, 2011) explica que as motivações sociais e humanas mais apropriadas são os acontecimentos corriqueiros e superficiais, pois através deles os conflitos sociais e psicológicos são figurados ficcionalmente de uma forma mais leve: “Portanto, o que importa para o romance histórico é evidenciar, por meios ficcionais, a

existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e das personagens históricas” (LUKÁCS, 2011, p. 62).

Segundo Lukács (2011), Scott coloca seu sentimento histórico da vida através da expressão composicional e artística. Ele é um patriota, orgulhoso do desenvolvimento de seu povo e traz o passado para perto do leitor, tornando-o experienciável, o que para Lukács é absolutamente necessário para a criação do romance histórico. Scott seria um grande poeta da história, diferenciado de qualquer outro ficcionista por ter um sentimento legítimo, profundo e diferenciado da história, conservando uma fidelidade aos fatos, enaltecendo na concepção humana e moral de suas personagens, defendendo o progresso. Seria uma arte que expressaria a tendência progressista essencial desse período (LUKÁCS, 2011, p. 79).

Os romances de Scott foram bastante populares: um dos mais lidos do seu tempo e exerceu uma influência sem medida na Europa. O teórico marxista, Lukács, teve consciência de que a evolução do romance histórico na Europa não foi influenciada totalmente por Scott, deixando claro que a concepção histórica do romantismo é completamente oposta a do inglês. Haveria, para o teórico húngaro, duas correntes do romance histórico, importantes para essa influência: “o romantismo liberal, que tem em comum o solo original do romantismo e a conservação da visão do mundo do século XVIII, com fortes elementos do Iluminismo” (LUKÁCS, 2011, p. 84).

Para isso, o crítico cita alguns escritores: Cooper, que na visão de Lukács, confere aos romances dele uma grande e ampla perspectiva histórica sobre a derrocada física e a desintegração moral das tribos indígenas; Balzac, que igual a Scott representam a história e conseguem a figuração entre passado e presente; Goethe, que reconheceu determinadas condições para o surgimento e a tematização do romance histórico de forma mais clara que seus contemporâneos/alemães; Willibald Alexis, verdadeiro contista, talento para a autenticidade histórica dos costumes e dos sentimentos dos homens; Manzoni, criador de um verdadeiro romance histórico italiano, capaz de mover intensamente o presente e fazer seus contemporâneos senti-lo como representação de sua própria história; Púchkin, um seguidor de Scott, que compõe seus romances transformando um “herói mediano” em personagem principal, levando-os para o centro da crise histórica, dos grandes conflitos humanos, assim como Scott fez; Gógol, que dá continuidade a uma temática importante de Scott, a figuração do declínio das sociedades pré-capitalistas, a derrocada do sistema gentilício; Vigny, que exprime com grande franqueza a finalidade da historiografia romântica; Victor Hugo, que vai além política e socialmente das finalidades reacionárias de seus contemporâneos românticos,

com suas histórias se transformando em uma série de lições morais para o presente; Mérimée, que se posiciona contra a concepção romântica do romance histórico que defende os grandes personagens da história como os heróis principais; Tolstói, criador de um romance histórico de caráter absolutamente peculiar, nos quais os traços reais e decisivos de sua arte remontam ao período clássico do realismo burguês (LUKÁCS, 2011).

Lukács apresenta esses escritores e suas obras para mostrar que elas incorporam o espelhamento estético, o objeto real, ou seja, a sociedade concebida como um processo histórico. O romance histórico que emerge do romance social surge com uma apreensão correta, pois figura a apresentação histórica interna da colisão das forças sociais.

Fredric Jameson (2007), crítico literário e teórico marxista, em uma conferência na Universidade da Califórnia, tentou ser fiel à visão global de Lukács, embora oferecendo uma periodização diferente dentro dela. Ele considera que Lukács está certo ao considerar Walter Scott o fundador do romance histórico realista e sua forma clássica, porém prefere considerá-lo como inventor do drama de costumes, cuja forma narrativa é melodramática e se organiza em torno do dualismo ético do bem e do mal. De acordo com Jameson, o que caracteriza o drama de costume “não é tanto uma ambientação exótica que inclui trajes pitorescos, mas uma forma melodramática que pressupõe o vilão, ou seja, que se organiza em torno do dualismo ético do bem e do mal” (2007, p. 186).

Essa forma de escrever de Scott são inovações organizadas e elaboradas através de materiais históricos do século XIX e a dissolução dessa forma, para Jameson, é o que se pode chamar de realismo. Esse novo tipo de romance histórico realista se mantém a altura dos grandes romances não históricos do século XIX, o realismo em foco parece em sua linguagem um processo que não se pode distingui-lo do modernismo que dele se origina. Sendo assim, o crítico estadunidense vê no pós-modernismo a possibilidade para essa situação, pois abriria um campo para o romance histórico, com uma reestruturação e abordagem nova e original do problema da referência aos acontecimentos.

Segundo Jameson (2007, p. 68), “para que um romance histórico se classifique como tal é necessário não apenas um período de transição histórica, mas eventos concretos que sempre devem estar no centro”. O crítico começa a expor seus argumentos em relação ao conteúdo do romance histórico através da obra de Paul Ricoeur *Tempo e narrativa*, apesar de a obra não mencionar em nenhum momento a questão do romance histórico. Ela traz, de acordo com o crítico, algumas instruções sobre o assunto, chegando à conclusão de que há planos ontológicos descontínuos e incompatíveis diante da tentativa de coordenar os gêneros da

historiografia e do romance: o plano existencial da vida individual, vivido; o plano histórico e transindividual, público, que é em parte a relação do indivíduo com seus contemporâneos, com as gerações anteriores, bem como com as posteriores. Ricoeur ainda apresenta, segundo Jameson, mediações entre o tempo existencial e o plano histórico, mostrando que são tríplexes: a convencional, dia ou mês que marca nosso tempo privado; a reversibilidade do tempo do calendário, ou seja, voltar ao tempo anterior após terem sido submetidos a uma série de mudanças e, por fim, um evento inaugural, como o início de uma nova era para a contagem do tempo cronológico, como o nascimento de Cristo.

Parecem-me que é a forma narrativa desse evento primordial ou axial que deve estar presente, ou ser recriada, no romance histórico para que ele se torne histórico no sentido genérico. Ademais, dadas as restrições e os limites da representação narrativa, esse evento terá de figurar mais na qualidade de uma irrupção coletiva que de data de nascimento de algo como um movimento religioso ou político: deve, de algum modo, estar presente em carne e osso, e pela multiplicidade mesma de seus participantes representar alegoricamente aquilo que transcende a existência individual (JAMESON, 2007, p. 191).

Portanto, a falta de um grande evento histórico que faça a interferência entre seus tempos individuais simultâneos e o tempo histórico do mundo público impede de considerar se um romance é histórico ou não.

Ademais, Jameson nos conduz a perceber que a estrutura do romance histórico deve mostrar a interseção entre o indivíduo e o acontecimento histórico. Não será a representação de eventos históricos grandiosos, nem a história das vidas de indivíduos comuns em situações de crises extremas, e nem a história privada das grandes figuras históricas. Pode incluir esses aspectos desde que sejam organizados entre um plano público ou histórico e um plano existencial ou individual, que são as próprias personagens. A arte do romance histórico consiste na habilidade e engenhosidade com que sua interseção é configurada e exprimida, tratando-se de uma invenção única.

De acordo com Lucien Goldmann (1976), no livro *Ciências Humanas e Filosofia*, o historiador é um cientista que tem como objetivo primordial a procura da verdade que é fim e não meio, não tendo motivo para questionar o porquê. O filósofo e sociólogo francês demonstra que a história e a sociologia, em geral, estudam os mesmos fenômenos, tais como o comportamento e as ações dos homens, “elas só são capazes de fornecer uma imagem total da realidade na medida em que ambas se completam, tanto o pensamento humano, quanto o conhecimento estão estritamente ligados à conduta e ações do homem no meio que integram” (GOLDMANN, 1976, p.17).

Goldmann defende que: “o que os homens procuram na história são as transformações do sujeito da ação no relacionamento dialético homem-mundo, são as transformações da sociedade humana” (1976, p. 23). Dessa forma, o objeto da história é o conhecimento dos acontecimentos em suas especificidades e particularidades.

Assim sendo, o que age sobre a comunidade é por isso mesmo um fato histórico, pois a vida social constitui o único valor comum que reúne os homens de todos os tempos e de todos os lugares. O que procuramos nos fatos históricos é menos sua realidade material do que sua significação humana, impossível evidentemente de ser conhecida separada da primeira (GOLDMANN, 1976, p.24).

Jameson ainda expõe como Tolstói, romancista russo, argumentava contra a ideia de se escrever a história privada das grandes figuras históricas. Através do seu romance *Guerra e Paz*, sua visão se dá sem nenhuma ênfase melodramática, tocando discretamente em uns poucos detalhes singelos e omitindo o óbvio com igual discrição, constituindo uma tendência estilística do modernismo que se desdobrariam mais de quarenta anos depois. Na narrativa de Tolstói, o poder não está em um só homem, mas em muitos indivíduos que estão ligados a um evento. Assim, o russo propôs uma singular narrativa histórica.

Jameson, no início do seu discurso, havia afirmado que a construção do romance histórico poderia ser confundida com a modernista, porém ele mesmo sugere o paradoxo, afirmando que não poderá haver romance histórico propriamente modernista, e o motivo para não haver é o fato de que a excelência e a prioridade que o modernismo confere à percepção pura, o impede de discernir a interseção entre o indivíduo e o acontecimento histórico. Ele sugere que essa especulação é apenas uma provocação e deve ser uma questão em aberto.

Para se acionar o motor do gênero romance histórico, Jameson convida o leitor a conectar as grandes dimensões do tempo histórico e do tempo existencial, mas afirma que “se a vida cotidiana e existencial se tornou uma longa catástrofe histórica, então torna-se igualmente difícil estabelecer a dualidade de planos (bem e mal) que é a condição indispensável para a existência do romance histórico” (JAMESON, 2007, p. 202).

O autor também aponta que a forma romanesca do século XIX, defendida por Lukács (2011), mudou para se ajustar às intenções do modernismo, sendo assim, o crítico literário americano acredita que seja essa a dificuldade que se tem para nomear as narrativas de romance histórico na contemporaneidade. Jameson (2007) destaca que da forma como se vive hoje, o romance histórico não existiria, contudo conclui dizendo que a necessidade de se criar romances históricos é inerente ao homem, o que produzirá mais invenções, de modo que novas formas de gênero inevitavelmente irão abrir seus caminhos (JAMESON, 2007). Apesar

disso, seja reconhecendo a proposta de Lukács ou negando-a, o objeto da ficção histórica continua sendo a relação do homem com a história.

### **1.3 O Romance Histórico brasileiro: uma forma de conhecer o próprio país**

Pedro Brum Santos (2011), em seu artigo “Literatura e intervenção: Romance Histórico no Brasil”, discorre sobre o romance brasileiro, sobretudo do século XX. Há a defesa de um viés histórico tal como pensou Jameson, observando que os romances brasileiros pensam a história e o próprio do país e defende que persiste a produção de romance histórico, mas por outras premissas.

Os personagens de Walter Scott são considerados modelos para Lukács porque o herói é extraído do cotidiano, são os indivíduos das camadas médias da população com forte vínculo com seu grupo social e se deixam mostrar interiormente (SANTOS, 2011). Para Lukács, o romancista precisa ter uma consciência histórica e é essa consciência que o habilita a representar o passado no romance histórico do século XIX. Isso acontece também com os romancistas brasileiros que marcaram o Romantismo com temas de extração indianista e rural. Santos pretende apresentar informações que transitam do núcleo romântico para o regionalista até chegar a ficção dos anos 1930.

O autor entende que “os romances rurais são a tradução definitiva do tema da nacionalidade literária e que tal tradução é orientada pela matéria histórica produzida na época” (SANTOS, 2011, p. 284). Para Santos, José de Alencar em *O Sertanejo*, trama que descreve o sertão cearense, se inspira em Walter Scott, e que tal fato já havia acontecido em sua obra *As Minas de Prata*, em 1865, mas o caminho que Alencar sugeria para construir uma literatura nacional, também acusa o limite e o esgotamento do processo.

Em *Sonhos de ouro*, um de seus últimos trabalhos, José de Alencar traçou um quadro retrospectivo da sua ficção, onde se mostrava vaidoso de ter contemplado todas as grandes etapas da vida brasileira:

O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido. É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições do seu progenitor. Esse período colonial terminou com a Independência. A ele pertencem *O Guarani* e *As Minas de Prata*. Há aí muita e boa messe a colher para o nosso romance histórico; mas não exótico e raquítico como se propôs a ensiná-lo, a nós beócios, um escritor português (BOSI, 1994, p. 136).

Segundo Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, o Romantismo de Alencar é, no fundo, ressentido e regressivo como o de seus amados e imitados avatares, o Visconde François-René de Chateaubriand e Sir Walter Scott (BOSI, 1994, p. 137). O que lhe dá um sentido na história da nossa cultura e ajuda a explicar muitas das suas opções estéticas.

Franklin Távora, que segundo Bosi, deprecia o modo pelo qual Alencar concebeu seus romances regionais, diz que em *O gaúcho*, não alcança a matéria narrada por abordar a natureza e os costumes sem sair do seu gabinete (BOSI, 1994, p. 146). Além disso, Távora não acha justificativa lógica para a inclusão do fantástico numa narrativa de costumes. Para Távora, segundo Santos, “o que justifica a inclusão do fantástico é a tentativa de conciliar a força do passado mítico” (SANTOS, 2011, p. 286).

Para Alencar, os mitos aparecem nas comunidades que ainda não se contaminaram com a civilização, diz em: *Ficção completa e outros escritos*, publicado só em 1965, “estou convencido de que os heróis das lendas sertanejas são mitos e resumem o entusiasmo do vaqueiro pela raça generosa, companheira inseparável de suas fadigas e provida mãe que o alimenta e veste” (ALENCAR, 1965, v.4, p. 978).

Alencar esbarra com o mito para explicar atitudes inerentes ao homem, utilizando-se da prosopopeia em *O gaúcho* na tentativa de conciliar a força do passado mítico com a “realidade” do presente histórico, o que para Santos não foi suficiente, pois a percepção histórica não informou convenientemente o romancista (SANTOS, 2011).

Sabe-se que *O gaúcho* e também os romances rurais de Alencar, de certo modo, refletem os limites do seu projeto nacionalista e que é esta sondagem de questões improváveis de seu presente histórico, a qual chega à problemática das regiões brasileiras, atingindo as margens da civilização que ainda não se acomodou. Ele tem a impressão que as narrativas ficcionais de 1840 e 1850 parecem mais fiéis aos ermos da pátria porque percebe nesse período um maior distanciamento dos escritores em relação à superação do estilo poético na ficção que flagravam as cenas originais do sul e do norte, apesar de esteticamente serem menos acabadas (SANTOS, 2011).

Távora, sob o pseudônimo de Semprônio, chama a atenção em uma das *Cartas a Cincinnati*, escritas em 1870, postulando que “essa dificuldade de Alencar se dá pela falta de uma investigação rigorosa a respeito da cultura regional que a intelectualidade de “gabinete” não pode executar” (BOSI, 1994, p. 146). Para compreender adequadamente a matéria regional, é necessário auscultar o mutismo do caboclo, indagar sobre suas crenças, sua relação

com o trabalho, seus códigos de subsistência, sua forma peculiar de expressão e relacionamento, enfim, atentar para seus dramas reais (SANTOS, 2011).

Conforme Santos, antes de Alencar, a história já se manifestava em torno do ecumenismo que envolve a produção literária, com esforço para responder às questões pendentes de uma nacionalidade em gestação. Em Alencar e nos outros românticos constata-se a visível inspiração da história encrustada na matéria de representação, uma das vertentes do romantismo seria, deliberadamente, fazer história:

[...] porque tudo se faz história no Romantismo, a História se faz então realidade, integrando historiograficamente o estudo do desenvolvimento dos povos, da sua cultura erudita e de seu saber popular (folclore), de sua personalidade coletiva ou espírito nacional, de suas instituições jurídicas e políticas, de seus mores e práticas típicas, de seus modos de produção e existência material e espiritual, cada vez mais nas lindas de um tempo cada vez menos mítico e idealizado (GUINSBURG, 1978, p.18 apud SANTOS, 2011, p.287).

De acordo com Santos, foi na prosa romanesca que a história ganhou espaço na construção da literatura brasileira, com uma substantiva modulação do conteúdo historiográfico na tentativa do romance histórico (SANTOS,2011). Na literatura nacional, o inaugurador das novelas históricas foi Teixeira e Souza, que destacou temas importantes como a Inconfidência Mineira. Também visitaram a historiografia Francisco Varnhagen, Joaquim Norberto, Araripe Junior e Joaquim Manuel de Macedo, que praticou a crônica histórica.

A importância dessa manifestação historiográfica para a ficção brasileira desenvolve-se posteriormente na ficção rural. Este último desdobramento do projeto romântico destacou-se objetivamente uma renovada consciência histórica através dos escritores Franklin Távora e Bernardo Guimarães, que produziram obras que combinam recorte regional e conteúdo histórico.

Santos afirma que a obra de Alencar valeu como uma síntese fundadora da nacionalidade que, após 1870, espalhou-se pelo país, surgindo culturas de cada região, “levando a mensagem às margens do território brasileiro, como pela manifestação de uma atração tirou de suas contradições a energia para difundir e em três décadas passou do verso à prosa, do impulso épico à crônica histórica, chegou do centro à periferia da pátria, traduzindo-se de forma ampla, institucionalizando a literatura” (SANTOS, 2011, p. 290).

De acordo com Santos, com a expansão regionalista se afirmando, a orientação romântica sai de cena:



A inspiração de caráter histórico vai cedendo lugar a um maior cuidado de fundo sociológico. Na década final dos oitocentos, as expressões nativas e populares, o simbolismo, as imagens e tipos regionais já interessam menos como mito ou história e mais pela inerente carga de conflitos sociais ou morais que possam significar (SANTOS, 2011, p. 290).

Perde-se o interesse pelo romance histórico no final do século XIX porque o rol de assuntos vai-se definido em torno de uma lógica naturalista. O que se observa é um interesse pela história próxima, de preferência colhida nos relatos ou divergências do próprio século. O espírito do lugar, a característica sociocultural, arquitetônica, passa a interessar como estudo. Há a defesa de que para ser brasileira, a literatura nacionalista significava comprometimento com o presente, a fim de marcar o novo tempo.

A história tem mais valor quando incorporada ao presente, submetida ao corpo mesmo dos assuntos, a cor local. Ou seja: o material para se escrever uma literatura brasileira já existia e deveria ser explorado através de uma nova extração da ficção histórica. “O passado passa a chegar para nós de maneira indireta, através de ideias, meras expressões sugestivas que, segundo Santos, eram, às vezes, pouco firmes ou confiáveis” (SANTOS, 2011, p. 291).

A obra de Machado, pautada de características filosóficas que marcam a produção literária do final do século XIX, mesmo tendo a matéria histórica como fio condutor importante, distancia-se daquela visão orientada preferencialmente pela historiografia.

Duas décadas depois, o Modernismo introduziu novos elementos entre a expressão literária e a matéria histórica. De acordo com Santos (2011), os saberes de arqueologia, etnologia, etnografia, folclore, linguística e psicanálise foram explanados pelos modernistas, não necessariamente de forma consciente. Eles propunham verdadeira revolução formal com a intenção de pensar a inserção do Brasil no mundo contemporâneo.

Os defensores do regionalismo, que continuavam seu curso, defendiam a volta às origens que transcendesse a questão estética e, como resistência ao progresso material e técnico, defendesse o tradicional como “medida da grandeza do Brasil” como sugeriu o ensaísta e escritor Gilberto Freyre, no congresso brasileiro de Regionalismo em 1926 (SANTOS, 2011, p. 293).

A possibilidade de combinação entre modernistas e regionalistas nas décadas de 1920 e 1930 era mínima, porém houve um amadurecimento estético no regionalismo em decorrência das lições modernistas, libertando-se dos dogmas do evolucionismo do século XIX e renovando a sensibilidade política, uma atualização do regionalismo que culminou no ressurgimento da ficção histórica. A ficção histórica da década de 1930 foi um avanço para a

literatura brasileira, inclusive para as décadas seguintes de 40, 50 e 60, pois souberam compreender e aproveitar as graves questões históricas que os rodeavam, transfigurando-as em matéria de ficção.

Essa transfiguração artística da consciência histórica é bem apresentada por Santos (2011) na sua retomada a Lukács (2011). Para este último, a ficção histórica não se desdobra pelo fato de a matéria referir-se ao presente ou ao passado, mas sim que a verdade histórica está firmada na vida do povo.

Essa familiaridade do escritor com o povo é capaz de incorporar as verdades históricas. Lukács (2011) defende que o caráter histórico da ficção consiste em reproduzir a própria realidade. E Santos (2011) deixa claro que as posições daquele possuem defasagem conceitual natural, mas que não se pode negar a contribuição para a dimensão histórica da ficção brasileira:

Nossa ficção que responde pelo romance histórico a partir de 30 é aquela que se coloca no desdobramento direto de nosso regionalismo literário e, das correntes migradas do século XIX, a partir dos primeiros exemplos do romantismo com acréscimo devido e a seu tempo da matéria realista, nos termos que apontamos anteriormente. A extração do romance histórico através dessa chave, nas décadas que se seguiram, apenas confirma o papel fundamental que a força da tradição ocupa entre nossos romancistas (SANTOS, 2011, p. 300).

A chama do romance histórico foi renovada no Brasil na década de 1970. O modelo seguido foi o mesmo apresentado por Lukács (2011), porém com novos modos de abordagem que traduzem memórias e autobiografia que marcaram o período da ditadura militar, demonstrando o rico testemunho de um ciclo histórico que chamava a atenção para “um tempo de crise, de profundo impasse daquela perspectiva humanista que tinha permitido à própria ficção das décadas anteriores superar o antigo otimismo patriótico” (SANTOS, 2011, p. 300).

A prosa romanesca das últimas décadas do século XX no Brasil, de forma geral, conservou os modelos anteriores, não deixou de acreditar na história. Segundo Santos, buscou-se no realismo a autoridade necessária para a denúncia e desqualificação do “adversário” (SANTOS, 2011).

## 2 A TRANSCRIÇÃO E A INTERAÇÃO ENTRE HISTÓRIA, NOVELA E MEMÓRIA

A transcrição não é um conceito fácil de definir, mas, a nosso modo, pode-se designá-la como um processo de tradução que se caracteriza por ser criativo. Haroldo de Campos (2013) utilizou-o em diferentes sentidos e, de modo geral, o termo costuma ser utilizado como uma tradução livre ou então como a modernização do poema original. Haroldo e seu irmão Augusto, elaboraram a partir das teorizações do poeta norte-americano Ezra Pound, essa prática de tradução que objetiva a recriação do texto original. Dessa forma, a transcrição é mais uma prática do que uma teoria.

De acordo com Haroldo de Campos (CAMPOS, 2013, p. 02a), “o que se traduz no texto é a sua não linguagem, ou seja, a interpretação também é necessária para se “re-criar” um texto”. O processo tradutório está ligado a criação.

Assim, o processo de transcrição permite a reprodução de um texto novelístico através de um narrador que conta a história como se recordasse o passado. Não se traduz apenas o significado (concreto), traduz-se a história, a memória, o ícone.

### 2.1 Transcriar: Interpretar, Traduzir a Intenção de Outrem

O *Dicionário Etimológico Nova Fronteira*, de Cunha traz as seguintes acepções para o prefixo *trans* e o verbo *criar*:

Trans- ( tra-, tras-, tres- ) prfê., do lat. trans- deriv. Da prep.. trans através de. para além de. que se documenta em vocs. Eruditos e/ou semi-eruditos formados no próprio latim como transcendēre → transcender, transcrībēre→ transcrever etc. O lat. tran- reduz-se a trã- em ocs. Iniciado por consoante, como tradúcēre→ traduzir, entre outros. Em português além de vocs. iniciados por trans- e tra-, documentam-se, ainda formações em tra- ( traspasar) e em tres- ( tresnoitar). Convém assinalar que nos textos antigos portugueses há grande flutuação no emprego do prefixo latino: traladar (séc XII) / trasladar (séc. XVI); traspasar (séc. XIII) / trespassar (séc. XV) (CUNHA, 1982, p. 781).

Criar vb. ' Dar existência a, gerar, formar' XII. Do lat. creāre / cocriar vb. ' criar ao mesmo tempo' / -crear 1844/ Do lat. com- creāre / cria s.f. ' animal que ainda mama' XVI. Dev. de criar / criação / -com XII, -çõ XIV etc./ Do lat. creātīō – õnis/ criado adj. sm. 'que se criou' ' empregado em serviço doméstico' XII criador XIII Do lat. creātor – õris/ criança sf. ' ser humano de pouca idade, menino ou menina' XIII // cri ANÇ`ADA 1899 // cri ANC`ICE 1899 // cri ATIVO X // criAT `ÓRIO XX // criatura XII. Do lat. creāturã // crioulo adj. sm. ' cria ` escrao' ' ext. negro nascido na América XII. De cria, decriar, com uma terminação difícil de explicar // RE criação/ - com X / Do lat. recreātīō –õnis // RE criar 1438. Do lat. re-creāre (CUNHA,1982, p. 227).

Desta entrada na etimologia da palavra, pode-se inferir que o termo *trans* é um prefixo latino que tem um sentido ligado a movimento e condução, presente também no vocábulo *traduzir*, por sua vez, redução do latim *trã*. Criar do latim *creãre*, que significa dar existência, gerar, formar. *Transcriar*, portanto, seria conduzir a existência de algo novo, gerar, para além da criação.

Segundo Campos, ao criador caberia então a invenção de um projeto de leitura e a realização de uma crítica do texto original que possibilitasse análises e decomposições pedagógicas. A ideia de trans+criar não se trata mais de conduzir para algum lugar, mas sim de criar algo num processo de profundo diálogo poético e crítico, uma preocupação com a reconstituição da informação estética. O texto não serviria apenas para apontar o original, pois o acesso da transcrição é “uma lente crítica sobre o original” (FLORES, 2016, p. 14).

Na transcrição de um poema ou de um texto em prosa, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem da informação meramente semântica. Campos, em seu texto “*Tradição, transcrição, transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico*”, conclui que a “transcrição é uma maneira de reproduzir a mimese aristotélica, reconsiderando-a não como teoria da cópia e sim como apoderamento do discurso dialético, em um exercício de autocrítica” (CAMPOS, 2013, p. 205a).

Haroldo de Campos (2013), no texto “Da tradução como Criação e como crítica” cria um horizonte teórico para delimitação do conceito de transcrição. Os fundamentos teóricos usados por ele podem ser definidos a partir da concepção dos autores Albercht Fabri, como base para a teoria da literatura, Max Bense, para a teoria da informação e Ezra Pound, para a teoria da tradução.

O texto literário não possui ou apresenta outra realidade a não ser a sua própria, ou seja, não comunica nada além da sua própria forma. O conteúdo é ou constitui na própria forma, sendo assim, ela não poderia ser traduzida, pois “a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra” (CAMPOS, 2013, p. 1a), “não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não linguagem” (CAMPOS, 2013, p. 2a).

Campos estabelece uma distinção dividindo a teoria da informação em documentária, semântica e estética (CAMPOS, 2013 p. 2a). Nesse conceito, infere-se a “fragilidade” da informação estética, pois as informações documentárias e semânticas admitem várias codificações. Campos considera Ezra Pound o exemplo máximo de tradutor-criador, foi ele quem desenvolveu e reivindicou toda a teoria da tradução como criação.

Segundo Campos, Pound desenvolveu toda uma teoria da tradução e toda uma reivindicação pela categoria estética da tradução como criação, pontilhado de aventuras de tradução em que criticava o seu próprio instrumento linguístico, vinculando-os aos mais variados vocábulos para esticar material para seus poemas em preparo:

O trabalho que precede a tradução é, por consequência, em primeiro lugar crítico, no sentido poundiano da palavra crítica, uma penetração intensa da mente do autor, em seguida, técnico, no sentido poundiano da palavra técnica, uma projeção exata do conteúdo psíquico de alguém, pois, das coisas em que a mente desse alguém se nutriu [...]. Suas melhores traduções estão entre a pedagogia de um lado e a expressão pessoal de outro, e participam de ambas (CAMPOS, 2013, p. 8a).

Não se traduz palavras, o que se traduz são as imagens, os ritmos, os sons, o tom da obra. De acordo com Ricardo Gessner (2006) no artigo “Transcrição, transconceituação e poesia”, mesmo a arte sendo ausência de linguagem, é impossível atingir este fato de forma absoluta. E nesse escape que o processo de tradução entra na interpretação, sendo assim, o processo de tradução também é crítico. Nesse contexto, Campos afirma:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-lo novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica (CAMPOS, 2013, p. 14).

Para Haroldo de Campos, (2013) a “transcrição” conjuga uma construção de uma teoria sobre a poética do traduzir, na qual não apenas a criação, mas também a crítica se entrelaça de modo especial. Nesse contexto, Amaral (2013, p. 263) acrescenta que transcriber/criar, traduzir e pensar esculpe a obra literária em um “reprojeto isomórfico do poema originário”.

A valorização da materialidade dos signos e da carga semântica é inerente na fisicalidade das palavras. A chave e o alicerce da tradução criativa exposta por Campos nos anos 1960, antes mesmo dele usar o termo transcrição, estão firmados no que Eliot chamou de “olho criativo” (CAMPOS, 2013, p. 17a). Nas palavras de Campos, “a recriação de uma obra de arte verbal aquele júbilo particular que vem de uma beleza não para contemplação, mas de uma beleza para a ação ou em ação” (CAMPOS, 2013, p. 17a). Para Campos, “quanto mais inçado de dificuldades fosse esse texto, mais recriável, mais sedutor, enquanto possibilidade aberta à recriação” (CAMPOS, 2013, p. 85a). Logo, o transcriador tem um papel tão importante quanto o criador, porque ele também é um criador do fazer poético.

De acordo com Lúcia Santaella (2005), Haroldo de Campos passou a nomear o projeto de tradução criativa como “transcrição” na nota introdutória da tradução que realizou dos 6 cantos do “Paraíso”, de Dante, desenvolvendo o argumento de que transcrição é um modo de traduzir que se preocupa eminentemente com a reconstituição da informação estética do original em português, não lhe sendo, portanto pertinente o simples escopo didático de servir de auxiliar a leitura desse original. Santaella afirma que a mira de Campos é produzir um texto isomórfico em relação à matriz, um texto que ambicione afirmar-se como um original, porque toda prática do transcriar inicia pela percepção e pelo exame dos eixos articuladores do texto a traduzir. Para Campos:

Traduzir e trovar são dois aspectos da mesma realidade. Trovar quer dizer, achar, quer dizer inventar. Traduzir é reinventar [...] o caráter concluso da obra feita fica provisoriamente suspenso e o fazer reabre o seu processo, refaz-se na dimensão nova da língua do tradutor (CAMPOS, 2013, p. 81a).

Trata-se de visualizar a operação transcriativa como uma das formas de retrair, relativizando, o efeito de estranhamento experimentado pelo tradutor. Os elementos que compõem a teoria da transcrição entre os quais os componentes visuais e sonoros, tornaram-se exigências sem os quais não se poderia realizar uma tradução de qualidade. Mas isso não conduziu a uma desvalorização do significado, pois a unidade da obra é uma totalidade, os elementos estão ligados por um sinal dinâmico de correlação e integração, conforme se verifica nos estudos dos formalistas russos. Campos acredita que a tradução só é possível com a recriação, uma vez que, ao recriar, o tradutor se entrega na função de autor e interpreta o material que tem nas mãos como um novo criador.

Como toda tradução é crítica, o transcriador, diante de duas estruturas idiomáticas distintas, dois sistemas sintáticos diversos que, às vezes são similares, outras vezes não, precisa tomar decisões em que aparecerá a voz do intérprete, do leitor crítico que nesse momento está no papel de agente estético e crítico. “A tradução transcriadora não se contenta apenas com a imagem do significado”, mas para, além disso, acende a “imagem do seu significante” da sua “forma significante”. O transcriador tem que redesenhar” (SANTAELLA, 2005, p. 226).

Guilherme G. Flores, professor na Universidade Federal do Paraná, no seu artigo “Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic” cita Steiner quando afirma que todo ato comunicativo é também um ato tradutório (FLORES, 2016, p. 09). No entanto acredita que isso acontece não de maneira decisiva, mas sim como uma constante atualização

das relações humanas. Dessa forma, não haverá um modo adequado de tradução. A tradução é uma leitura crítica que depende de teorias e métodos para se fundamentar:

A tradução é um ato cultural que envolve muito mais do que a transposição entre duas línguas, porque, na prática, o que se traduz são os textos particulares; e os textos são feitos de relações com a língua, em cada caso diferentes, por esse motivo que elas sempre são postas em cheque e devem ser interrogadas pelo tradutor e por seu futuro leitor (FLORES, 2016 p. 10).

Como se pode perceber, uma tradução não irá englobar uma leitura total do texto original. Uma das definições de traduzir, apresentada pelo *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, “além de fazer passar de uma língua para outra é a de trasladar, verter. Interpretar, traduzir a intenção de outrem, revelar. Representar. Ser o reflexo ou a imagem de. (Do latim traducere)” (FIGUEIREDO, 1913, p. 1977). Verifica-se o sentido de movimento e o de transportar um texto de um lugar para outro. Esse processo crítico e criativo levou Campos a pensar a tradução como recriação de textos criativos, o que remete à transcrição (FLORES, 2016 p. 12).

O processo de transcrição não é apenas uma questão interartística, também pode se dar entre um texto histórico e um texto literário. A história da construção de Goiânia não é apenas um ponto de partida para a construção de um discurso literário, ela é a representação do real.

Quando a imaginação é posta a serviço do entendimento histórico, a escrita precisa proceder de modo semelhante através de um arranjo parcial entre os conceitos, a imaginação e a realidade. Toda interpretação histórica mostra e oculta a verdade do que aconteceu, porque dessa verdade terá sempre e apenas uma parte (ARAUJO, 2006).

Bernardo Élis, escritor goiano, foi um entusiasta da História. Para ele, a História foi um excelente manancial para suas criações, chegou a escrever textos históricos, entre eles *Marechal Xavier Curado, criador do exército nacional* (1972). Estudioso da teoria literária, “repenha a sua prática estética a partir de novas vertentes ficcionais, filosóficas sobre a obra de arte e o desejo do autor não é apenas criar uma novela ou um romance histórico e sim, estabelecer um diálogo crítico, posicionar-se através da estética” (TEIXEIRA, 2017, p. 75).

A transcrição pressupõe um olhar para o mundo. É o que se pode perceber na novela de Élis, “Apenas um violão”: o autor não quer a história em si, ele quer pensar a sociedade de Goiás e, sobretudo, as pessoas do povo, da classe média vilabonense, a partir de suas vivências e memórias. Assim, foi “re-construindo”, traduzindo a História. Élis apreende a História e a transcreve literariamente. Sua narrativa ficcional aborda um outro ponto de vista da

história: o discurso elogioso da construção da Goiânia, defendido e mostrado por Palacin (PALACIN, 1974, p. 750), é recriado com outro ponto de vista. Essa transcrição traz um movimento, nesse caso, o que parte da sociedade vilaboense pensou em relação à transferência da capital goiana. Élis já havia abordado temas históricos em outros textos como *Chegou o Governador*, “*André Louco*” e *O tronco*:

A articulação entre literatura e organização social na obra de Bernardo Élis revela uma profunda interpretação das transformações sócio-históricas ocorridas em Goiás. As estruturas tanto de “*André louco*”, de “*Apenas um violão*”, de *Chegou o governador* como também de *O tronco* servem como ponto de partida (ou ponto de chegada) para uma transposição estética de uma realidade em desestruturação, na qual as principais mudanças históricas - a incipiente urbanização, a construção de Goiânia, o declínio aurífero e a desestruturação do coronelismo tradicional em virtude da incorporação do estado às principais regiões econômicas do país - formam o cerne de suas novelas e romances (TEIXEIRA, 2017, p. 66).

Dentro dessa perspectiva, Átila Arruda da Silva Teixeira, na sua tese *A unidade geral da obra de Bernardo Élis: Literatura, História e Sociedade*, informa que “Élis se situa entre o passado glorioso e o futuro incerto” (TEIXEIRA, 2017, p. 66), o que nos é apresentado através da criação de personagens que vivem a desorganização social originária da decadência econômica dentro do Estado de Goiás. Élis conhecia a história de Goiás e une na sua narrativa a literatura, a história e a sociedade.

Desse modo, “*Apenas um violão*” é uma novela com traços ficcionais, porém histórico-narrativos, uma vez que a maneira como Élis vê a realidade é diferente da maneira que o discurso da historiografia a vê, pois Bernardo Élis retrata em sua obra o período de transição da capital Vila Boa para Goiânia, mostrando uma capital com traços rurais, mas amada e valorizada pelos seus moradores, enquanto o discurso historiográfico desde o século XVII já criticava sua localização, clima e insalubridade.

Já desde os primeiros tempos da história de Goiás, a localização da capital tinha constituído um problema. Em 1753, o primeiro governador de Goiás, Conde dos Arcos, respondendo a uma consulta do governo português, informava que o traslado da capital Vila Boa (Cidade de Goiás) para Meia Ponte (Pirinópolis) seria bastante benéfico para a Capitania, pois o clima de Vila Boa e sua situação geográfica eram muito inferiores aos de Pirinópolis.

Estas acusações contra a cidade de Goiás, a insalubridade de seu clima e sua má localização para servir de centro administrativo da Província e depois do Estado, foram várias vezes repetidas durante o século XIX, por alguns presidentes (PALACIN, 1975, p. 106).

Élis traduz e recria o ambiente da cidade de Vila Boa por meio da ficção, a partir dos olhos de uma criança que assume a posição de narrar e observar as atitudes e vivências do seu avô. A História de Vila Boa, hoje Cidade de Goiás, é resgatada por Élis de forma a compreender o que significou para aquela capital o deixar de sê-la. O resgate memorialista de



Élis, através do olhar de um menino e através dos sentimentos do seu avô, leva o leitor a caminhar por espaços que traziam orgulho aos moradores daquela, então, capital do Estado. Orgulho que veio a se desfazer com a mudança da capital pra Goiânia. A cidade Vila Boa, a partir daí, passa a ser uma cidade sem valor, sem referência, com inúmeras casas abandonadas, outras que se tornaram bares, cafês, bordéis, bem no centro da cidade, diante dos poucos moradores que restaram.

Bernardo Élis publicou *Apenas um violão* em 1984, décadas depois de Vila Boa não ser mais a capital. A partir das suas vivências e memórias foi-se reconstruindo a história, uma constituição de sentido. É possível relacionar essa reconstrução ao que diz Haroldo de Campos: “não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade” (CAMPOS, 2013, p. 5a). A tradução aqui pode ser entendida como a tradução da vivência do real, guardadas na memória décadas antes e transformadas em forma e conteúdo de maneira “onisciente, linear, mimética”, aproveitando a linguagem coloquial goiana, bem como a paisagem natural, com “verismo realista” (ÉLIS, 2000, p. 113), e assim incluir a cidade de Goiás, ou melhor, Vila Boa, como é utilizada por Bernardo em “Apenas um violão”, no antes e depois da sua história como capital.

O discurso literário de Élis na novela “Apenas um violão” traz possibilidades interpretativas sobre a mudança da capital. Vila Boa deixa de ser a realização dos sonhos dos goianos que moravam lá para se transformar em uma cidade vazia. “Aquilo não podia ser verdade. A mudança era uma loucura, era um capricho de Pedro Ludovico para fugir ao prestígio do caiadismo” (ÉLIS, 1984, p. 139). O avô do narrador demonstra a incredulidade diante da possibilidade da mudança, negando-a completamente, vendo-a como se fosse apenas um capricho político, não uma necessidade, como os historiadores, as revistas, as teses apresentam. O professor Guilherme Flores, em sua definição de transcrição a partir dos estudos de Haroldo de Campos, afirma que a transcrição é “paralela, autônoma, porém recíproca” (FLORES, 2016, p. 12).

“Tendo em vista que a literatura pode ser história e a história pode ser literatura”, como afirma Rogério Max Canedo Silva (2016, p. 61) em seu livro *Romance e história em Chegou o governador de Bernardo Élis*, o autor criou a novela, “Apenas um violão”, inserindo pessoas do povo na sua obra e utilizando signos da história, que é o grande manancial das suas composições.

Élis não só ficcionalizou a história, mas a transcreveu para a literatura dentro de uma visão particular estética/ideológica indivisível, ao mesmo tempo que transcrevia, como um

grande pesquisador da estética, procura elementos para configurar, delinear, estruturar a sua obra. A intenção não é ambicionar o documento, mas sim o literário, com a história como fonte de transcrição. A partir desses dois aspectos nasce a novela “Apenas um violão”.

Teixeira constata o fato de que as novelas de Bernardo Élis ainda não foram debatidas tal como os contos e acredita ser necessária uma pesquisa mais abrangente:

pois foi nesses que a unidade geral da obra bernardiana – a relação intrínseca entre literatura, sociedade e história – ultrapassou o caráter episódico e mais se aproximou da apresentação das estruturas e engrenagens sociais pertencentes à vida cotidiana. Outro fator que torna extremamente relevante a abordagem desses gêneros é o fato de a novela estar inserida desde o livro de estreia do autor, indicando que havia a pretensão de sair do fato estranho, excêntrico, para se alcançar o corriqueiro, o comum (TEIXEIRA, 2017, p. 88).

O exercício da novela pelo autor já existia desde “André Louco”, escrito em 1944. Segundo Teixeira (2017), em “André Louco”, Élis percebeu a necessidade de uma narrativa mais extensa, que fundamentasse a vida de uma comunidade, superando o caráter factual do conto. “Apenas um violão” também seguiria essa premissa de “André Louco”:

O passado é reconfigurado a partir das possibilidades de vivência, do não-acontecido que evoca a configuração das engrenagens sociais de uma época em que os embates entre atraso X progresso, tradição X modernidade estavam colocados (TEIXEIRA, 2017, p. 109).

Conforme Massaud Moisés (1982), a palavra novela tem origem na forma latina *novella*, de *novellus*, adjetivo diminutivo originário de *novus*. Do sentido de novo, “incipiente”, a palavra derivou para “embaraçado”, “enredado”. Durante a Idade Média acabou significando “enredo”, “entrecho”, e daí “enovelada”, “traçada” (MOISÉS, 1982, p. 55). Cultivada desde a antiguidade greco-latina, mistura o relato historicamente verídico ao fantástico ou mítico, desviando de aventuras ou experiências, visando ao entretenimento (MOISÉS, 1982, p. 56). Denominadas, no século XII como “dramas históricos”, em razão de mesclarem elementos teatrais à forma da historiografia, por escritores bizantinos, a novela é identificada como imitações servis (MOISÉS, 1982), mas, de acordo com o mesmo autor (MOISÉS, 1982, p. 56), parece pouco provável que esses textos originaram as novelas. Moisés acredita que a paternidade das novelas cabe às canções de gesta, que giravam em torno dos acontecimentos de guerra, passaram a ser lidas em público e acabaram condicionando o desejo da leitura individual e solitária, “com a prosificação de algumas canções do gesta, independentemente do fato de outras respeitarem a versificação primitiva, a novela despontava como forma autônoma e caracterizada” (MOISÉS, 1982, p. 61).

Identificada com as manifestações populares de cultura, corresponde a um desejo de aventura e fuga (MOISÉS, 1982, p. 61), mas de acordo com Moisés, isso é realizado com o mínimo de profundidade e o máximo de “anestesia”, raramente atingindo o nível de requintamento conseguido pelo conto e pelo romance. E acrescenta:

A novela chama a atenção por possuir a capacidade de iludir e mistificar, baseando-se na contemplação, não na interrogação. [...] Enquanto modo de conhecimento da realidade, a novela ilude e mistifica por obrigar todas as situações a se enquadrarem num andamento acelerado, cheio de pitoresco, que não pode ser o da vida diária. Reduzindo a complexidade do real à mera soma de gestos encadeados historicamente, obedientes à ordem linear do tempo, não admite que a realidade seja polimórfica, “transcendente”, “oculta”, nem que ostente relevo, e supõe ou pressupõe tudo conhecido, conversível a atos e acontecimentos (MOISÉS, 1982, p. 61).

Considerando esses acontecimentos lineares e o conhecimento da realidade por meio das novelas, Moisés considera que o “romancista alcança o cume da sua obra quando coloca seu talento ficcional a serviço da estrutura e dos objetivos da novela ou quando vai além dos limites impostos pela estrutura dessa fôrma literária” (MOISÉS, 1982, p. 62). Moisés afirma que as obras máximas que compõem o acervo literário da humanidade não incluem novelas. A única obra que faria parte deste acervo é a novela *Dom Quixote*, construída no período de transição das novelas de cavalaria e o romance. Assim, assegura que “a novela após a invenção do romance tornou-se atividade popularesca” (MOISÉS, 1982, p. 62).

Ao compor a novela, o ficcionista não se detém aos detalhes, mas no geral, se preocupa com a soma das parcelas. Moisés chama de “progressão geométrica” (MOISÉS, 1982, p. 63), não haveria como tirar qualquer termo sem comprometer a série toda. As unidades que formam a estrutura da novela, por outro lado, não são esgotadas para se construir a seguinte. Moisés considera (1982), sobre tal estrutura, o seguinte:

- AÇÃO: A diversidade da ação da novela traz a ela uma estrutura aberta e assim, esse gênero pode crescer de forma ilimitada.
- TEMPO: No geral, na novela, o tempo é cronológico, flui dentro de uma ordem horizontal, linear, que se pressupõe sucessão de fatos segundo uma causalidade rigorosa e inflexível: ‘tudo se passa como presente, aqui e agora’ (MOISÉS, 1982, p. 64). O tempo e o espaço na novela têm uma relação estreita, pois o desenvolvimento deles depende das ações das personagens. Dessa forma o romancista é dono da geografia ficcional (MOISÉS, 1982) e pode conduzir as personagens ou deixar que elas o façam para pontos distantes e

variados. Sendo assim, os pontos geográficos que irão interessar a novela serão onde alguma coisa de nova, trágica ou pitoresca acontecer.

- **NARRADOR ONISCIENTE:** o narrador onisciente, na maior parte do tempo, não esconde que conhece a história e que a conta ao leitor como se recordasse um passado imutável presente em sua memória.
- **LINGUAGEM:** A linguagem é linear: “o novelista escreve com simplicidade quase como um cronista social ou um repórter” (MOISÉS, 1982, p. 67). Moisés diz que quando se ergue o mistério na novela, ele oferece-se francamente ao conhecimento do leitor.
- **PERSONAGENS:** As personagens na novela não se revelam através de atitudes e falas, mas sim através da descrição psicológica feita pelo narrador. Dessa forma, o novelista se dedica a retratos psicológicos estáticos que geram estereótipos meramente literários; “esses, aparentemente, não têm nenhuma ligação com a vida, e assim a narrativa ganha a estrutura necessária para ascender como novela e deter a atenção do leitor até o desfecho” (MOISÉS, 1982, p. 68).

A novela é a narrativa da ação por excelência, porque altera o curso dos acontecimentos de maneira inesperada, o seu dinamismo repele o estático da paisagem; apesar disso ela é linear, seu ritmo é determinado pelos próprios eventos, que constam de notas verdadeiras ou fictícias que o novelista fala de quando em quando (MOISÉS, 1982).

Essa relação entre arte e vida abre espaço para um confuso problema: uma coisa é a nossa vida diária com problemas, rotinas, vivências, contatos e a realidade física; outra é o mundo das personagens, que realizam os mesmos atos, só que dissimulados. Para responder a essa colocação, Moisés adverte:

O contexto literário instaura uma para-realidade, na qual as personagens nascem, agem e morrem sempre, a cada leitura e a cada leitor, ao passo que nós praticamos uma única vez a soma de gestos que compõem nossa existência. As personagens são eternas nós somos passageiros. Desaparecemos da face da terra e D. Quixote permanecerá enquanto houver Homem. Daí a verossimilhança da obra de arte ser completamente diferente da que preside a vida (MOISÉS, 1982, p. 69).

O que colabora para o desfecho global da novela são os episódios que sendo inteiros e totais adicionam ao anterior alguns dados. A novela, como nos informa Moisés (1982), caracteriza-se pela recusa em abrir-se para a vida; é uma obra fechada, que apresenta uma única saída, não para o mundo físico, mas para dentro de si própria.

## 2.2. As interfaces entre novela e romance

O romancista no século XIX teve um papel importante para resgatar o passado nacional para configurar a identidade brasileira. O romance histórico trouxe um parentesco forte com a narrativa historiográfica, e ele conseguiu captar o movimento da história através de uma visão além da científica. A narrativa do romance histórico é baseada em fatos reais, porém busca uma apropriação criadora que a tornará arte sem perder “o vínculo intrínseco com a realidade” (SILVA, 2016, p. 79).

Para Rogério Max Canedo Silva (2016, p. 80), “O romance histórico nasce, desenvolve-se, floresce e decai tendo em vista o movimento histórico-social. Sua representação, força e ruína acompanharam estritamente os princípios que regiam as questões externas à obra literária”, ou seja, as revoluções, a estrutura social, as mudanças essenciais da vida de um povo ajudam a construção dos gêneros literários. Lukács, à luz da obra de Scott, defende que a história, dentro de um ambiente ficcional, deveria ser explorada através das características psicológicas dos personagens, relacionando-as com o próprio movimento histórico vigente.

O objeto principal do romance é a sociedade: a vida social dos homens em sua contínua interação com a natureza que os cerca e constitui a base de sua atividade social, assim como as diferentes instituições ou costumes que se interpõem nas relações entre os indivíduos na vida social. Lembramos que no drama, todos esses momentos só podem ser figurados em uma forma muito abreviada, alusiva, apenas na medida em que constituem motivos para o modo de ação social e moral dos homens. No romance, as proporções são bem distintas. O mundo aparece não apenas como motivo, mas como um entrelaçamento muito concreto e complexo, com todos os detalhes do comportamento e da ação dos homens na sociedade (LUKÁCS, 2011, p. 174).

De acordo com Silva (2016), a necessidade da recuperação da história é fundamental para a compreensão do próprio homem como ser social. Os conflitos sociais nos romances históricos devem ser colocados em xeque, desse modo, “a função desses romances é justamente apresentar, conhecer e revelar o caráter da sociedade e as divisões econômicas, políticas e humanas que nela são produzidas” (SILVA, 2016, p. 86).

Haroldo de Campos (2013b), no seu texto “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”, publicado no livro *A reoperação do texto*, traça um caminho do Classicismo do século XIX até o início do século XX, mostrando a renovação das formas estruturais e estilísticas da prosa e da poesia, elencando autores que, do seu ponto de vista crítico, colaboram para esse aprimoramento. Campos informa que os meios de comunicação de massa, a imprensa popular e o telégrafo, impulsionados pela Revolução Industrial, abalaram a

estabilidade das formas clássicas e assinalaram outros caminhos criativos estando na gênese das obras literárias que solicitam e aproximam da cultura oral, e também influenciando escritores como Mallarmé, Joyce e Poe. Nesse período, “as palavras que definiam o texto literário eram: fragmentação, descontinuidade, multiplicidade de vozes e cumplicidade criativa” (CAMPOS, 2013, p. 169b).

As informações do parágrafo anterior se fizeram necessárias para que se possa traçar o processo de destruição dos gêneros analisado por Campos. O autor pressupõe que o crítico latino-americano deve considerar o legado europeu e a sua própria literatura para reexaminar a nossa historiografia literária, pois, segundo o prognóstico de Marx e Engels, “a literatura universal nasce justamente da multiplicidade das literaturas nacionais e locais” (CAMPOS, 2013, p. 171b).

Como exemplo, na literatura brasileira, para representar primeiramente o que Campos chama de “processo de destruição de gêneros”, tem-se Sousândrade. Em *O Guesa*, sua principal obra, apresenta de maneira incontestável a dissolução dos gêneros, escapando das classificações habituais: “o poema sousandradino antecipa outra moderna tentativa de renovação da epopeia” (CAMPOS, 2013, p. 175b).

Os modernistas brasileiros mais conhecidos e que apresentam a ruptura com tendências artísticas do século XIX são Oswald e Mário de Andrade. Enquanto na Itália já se percebia características do manifesto futurista em 1909, no Brasil, a eclosão do modernismo se deu em 1922, com a Semana da Arte Moderna e os já citados autores, entre outros, ontribuíram para esse intento de renovação do panorama estético, tanto para a poesia como para a prosa, música, pintura etc.

Máriopratica uma poesia polifônica, simultaneísta, menos despojada do que a de Oswald, mas como a dele marcada pelos ritmos descontínuos da civilização moderna e pela espontaneidade da língua falada (o português do Brasil, com “a contribuição milionária de todos os erros”, não a língua letrada dos “puristas” de preceito lusitano). Em ambos os casos, abolem-se os limites entre poesia e prosa de um modo tão desnorteante, que os contemporâneos de mentalidade “passadista” não mais conseguem identificar essas produções, que lhes parecem fruto de “paranoia”, ou “mistificação” (CAMPOS, 2013, p. 179b).

Através do Movimento Antropofágico e do Movimento Pau-Brasil, teorizados pelo modernista Oswald de Andrade, o conceito tradicional de romance se renova em uma linha anti-normativa, com desconexões cênicas e humor paródico.

Para Campos, o romance, portanto, implode as barreiras entre os gêneros literários, trazendo para a narrativa uma polifonia, ou seja, múltiplas vozes que são definidas por seus

personagens através de ações e do próprio espaço, apresentando as divergências, a complexidade da vida, o romance, dessa forma, abarca os diversos gêneros para demonstrar a complexidade de sua própria sociedade.

Bakhtin, em *Questões da literatura e da estética*, afirmou que cada um dos gêneros tem o seu cânone que age com uma força histórica real e os seus elementos principais são bem mais velhos do que a escritura e o livro; já o romance não tem o cânone dos outros gêneros: ele é mais jovem do que a escritura e os livros. O autor nos informa que o romance é o único gênero nascido e alimentado pela era moderna da história mundial. Ele tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária e a sua presença forte no século XVIII fez com que os gêneros: dramático, épico e o lírico se “romantizassem”. Sendo assim, o romance parodia os outros gêneros integrando-os à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes outro tom. Afirmou o filósofo da linguagem:

Como se exprime a “romancização” dos outros gêneros? Eles se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilinguismo extraliterário e, por conta dos estratos “romancescos” da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado) (BAKHTIN, 1998, p. 400b).

O fenômeno da romancização não se pode explicar apenas pela influência espontânea do próprio romance. “Os pesquisadores não conseguiram apontar nem um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo” (BAKHTIN, 1998, p. 400b). A poética de Aristóteles era o fundamento imutável para a teoria dos gêneros, mas com os gêneros romantizados a teoria entrou em xeque (BAKHTIN, 1998, p. 401b). A importância excepcional do romance, segundo Bakhtin, como objeto de estudo para a teoria e para história da literatura, “se dá pelo fato de que ele contribui para a evolução dos outros gêneros, ele os atrai a sua órbita” (BAKHTIN, 1998, p. 401b).

Em relação ao gênero novela há uma dificuldade da crítica em caracterizá-la. Vítor Manuel de Aguiar e Silva faz uma analogia em relação à definição de novela e romance.

A novela define-se fundamentalmente por ser a representação de um acontecimento, sem a amplidão do romance no tratamento das personagens e do enredo. Se figurarmos a trama romanesca como uma árvore, frondente e larga, podemos figurar a trama da novela como um ramo arrancado a uma árvore. Esta analogia exprime o caráter condensado da acção, do tempo e do espaço na novela, bem como o ritmo apressado do desenvolvimento da sua intriga (SILVA, 1969, p. 312).

A analogia de Silva nos permite entender a oposição que normalmente fazem entre romance e novela: na novela, o narrador vai diretamente ao ponto que lhe interessa, sem se afastar-se do assunto proposto, ou seja, é apenas um ramo da árvore. Moisés nos ajuda a estruturar o gênero expondo algumas de suas características: a primeira marcante é a pluralidade dramática, seguida da sucessividade.

A narrativa reúne informações, seguindo uma ordem cronológica, que equivale à perspectiva do mundo fornecida pelo calendário, só que no fim de um episódio, há um mistério para manter vivo o interesse do leitor, o que permite o crescimento da narrativa: “A própria pluralidade da ação implica uma estrutura sempre aberta, em que novas aventuras podem ter início e depois gerar outras, sucessiva e interminavelmente” (MOISÉS, 1982, p. 63).

Na novela, segundo Moisés, o narrador é dono do tempo, “tudo flui, dentro duma ordem horizontal, linear, que pressupõe encadeamento de fatos segundo uma causalidade rigorosa e inflexível. E é sempre tempo presente, embora o passado possa vir apontado pelo narrador ou por algum personagem” (MOISÉS, 1982, p. 64).

O espaço está ligado à noção de tempo, o acompanhando, e são as ações que irão direcionar o cenário onde os fatos de maior importância irão acontecer. Dessa forma, o espaço acompanha o desenvolvimento da pluralidade dramática. Os personagens, neste gênero, são planos e bidimensionais, interessam menos que a ação. Moisés os apresenta como “meros agentes da ação, instrumentos de peripécias, visto que não estabelecem com elas qualquer nexos de causalidade ou necessidade” (MOISÉS, 1982, p. 70).

A sistematização desta modalidade narrativa ainda traz indefinições quando comparada ao romance, mas como no diz Moisés:

Na verdade, um romance é capaz de transcender numa cidade, mas as ações, sempre contemporâneas, mesclam-se diretamente à paisagem. Em contraposição, na novela o próprio mecanismo da ação e do tempo faz que os cenários mudem incessantemente, porque menos significativos do ponto de vista dramático (1982, p. 87).

Baseando-se nas informações apresentadas, pode-se concluir que a novela, portanto, apoia-se à historiografia, nos remetendo às ideias de Lukács, expostas anteriormente, não se abdicando de sua liberdade ficcional. Moisés informa que mesmo a novela utilizando do seu livre arbítrio em relação as suas personagens históricas, pode inventar outras para engendrar seu quadro fictício, “Seja como for, o lastro histórico está solidamente aparado a reconstituição imaginária duma família e duma cidade” (MOISÉS, 1982, p. 88).



### 2.3 Goiânia: História, memória e literatura

Como no Gênese bíblico, no começo era a natureza, e os pássaros de Deus voavam sobre os campos. Assim era o local onde hoje se ergue a cidade de Goiânia.

Bernardo Élis (1985)

A cidade de Goiânia nasceu em um momento de revolução no país e foi considerada ponto de desenvolvimento de Goiás. A revolução de 30, como nos informa Palacin, em “Fundação de Goiânia e o desenvolvimento de Goiás”, tinha a ilusão ou a ambição de ser uma ruptura total com o passado” (PALACIN, 1976, p. 22). Diante desse contexto, Goiânia seria uma autêntica libertação para Goiás. Pedro Ludovico Teixeira, então interventor, apresentou ao Presidente Getúlio Vargas um projeto que mostrava a necessidade da mudança da capital de Goiás para um outro lugar, mais centralizado, mais próximo da estrada de ferro, aproximando-a do Centro-Sul do país.

Alguns diziam que Pedro Ludovico era um vaidoso, simplesmente. Outros, que era uma vingança pelo tratamento que os políticos decaídos pela revolução de 1930 lhe haviam dispensado. Outros afirmavam que era o eterno absurdo de Goiás. Se noutros lugares a estrada de ferro buscava as cidades já existentes, em Goiás tinha que ser o contrário: a cidade já existente é que tinha que deslocar-se para procurar a estrada de ferro, na desesperança de que os trilhos chegassem até ela (ÉLIS, 1985, p. 57).

Em um dos seus discursos, Pedro Ludovico disse ao povo goiano que:

A nossa atitude decorre tanto do desejo de darmos a este Estado um ritmo de evolução que lhe é próprio, quanto dos compromissos morais que tacitamente assumimos nos tempos em que militávamos na oposição. Ontem revolucionário na oposição, hoje revolucionário no governo (PALACIN, 1974, p. 753).

Pedro Ludovico, com seu projeto revolucionário, além das razões geográfico-econômicas da mudança, queria a libertação do passado com um ideal de caminhar, crescer, expandir. A revolução para ele tinha como significado “criação de um novo mundo” (PALACIN, 1976, p.23).

Segundo Eurípedes Bastos Siqueira, em *O desenvolvimento do estado de Goiás sob a ótica do planejamento territorial*, alguns fatores contribuíram para que houvesse a transferência da capital em 1933. “A situação da Cidade de Goiás era caótica: densidade demográfica baixa, população distribuída em sítios e fazendas, decadência das minas de ouro, ausência de estradas” (SIQUEIRA, 2010, p. 105). Tudo isso contribuía para o isolamento e a falta de centros urbanos. Além disso, a ausência de expressão política do Estado dificultava a distribuição de recursos o que trouxe prejuízos também às atividades intelectuais e artísticas.

A revolução de 30 afetou o andamento sócio econômico goiano, mas apontou novos rumos para o desenvolvimento do Estado, a construção de Goiânia incentivou a imigração para o Centro-Oeste, tornando-se uma possibilidade geográfica (SIQUEIRA, 2010).

Para Palacin, a mudança não provocou transformações imediatas na ordem socioeconômica de Goiás (1994). As estruturas, vida social e material, refletidas na organização produtiva, nas relações de trabalho, na arrecadação tributária e despesas administrativas do governo, bem como no cotidiano da população, persistiram similares ao passado.

Luís Antônio Estevam também apresenta uma defesa em relação à transferência da nova capital, em sua tese *O tempo da transformação: estrutura e dinâmica da formação econômica de Goiás*, a transferência representava o empreendimento sintetizador do afã de desenvolver o Estado: “através de uma cidade moderna surge a trindade econômica: indústria, banco, comércio”, palavras de Pedro Ludovico Teixeira no relatório do engenheiro Armando de Godói ao interventor Getúlio Vargas (ESTEVAM, 2004, p. 100). Ainda dentro dessa tese, Estevam afirmou que, para Getúlio Vargas, uma nova capital era desejo e alimentava a expansão capitalista (ESTEVAM, 2004, p. 100). O discurso propagado era o de que o “atraso” de Goiás decorria da inércia da velha capital e para a arrancada do desenvolvimento do Estado era essencial à implantação de uma nova.

A principal obra em Goiás durante a revolução de 30 foi, sem dúvida, a construção de Goiânia. Os rumos que marcaram a sua construção podem ser considerados uma nova etapa para o Estado.

Goiânia já surgiu como uma fonte de renovação pelo seu próprio caráter, que era de oposição a Goiás Velho em tudo. Goiás não tinha transporte urbano, telefone, esgoto, por exemplo, e aqui se pretendia fazer isso tudo. O transporte urbano foi logo estabelecido, e era preciso fazer isso, porque Campinas era longe e lá havia mais conforto que em Goiânia (ÉLIS, 2005, p. 32).

O pôster abaixo representa uma das imagens apresentada na revista *Oeste*, que circulou no estado entre julho de 1942 a dezembro de 1944. O periódico era um instrumento político que teve como objetivo contribuir para organizar e fortalecer a inserção do Estado de Goiás no projeto político social e cultural do país. Há uma exaltação a Goiânia em seus artigos, utilizando expressões como: “modernidade”, “marco do progresso”, “ruptura com o atraso” e através de títulos à cidade de Goiânia como “metrópole do Oeste”, “capital do sertão”.



Fonte: OESTE. Goiânia: Imprensa Oficial do Estado de Goiás, ano III, n. 18, ago. 1944.

A revista *Oeste* representa um marco intelectual de renovação para as atividades artísticas e também para a aceitação do público goiano em relação aos princípios modernistas, mas ela foi atingida pela ditadura Vargas e chegou a se tornar sectária. No Rio de Janeiro comentavam ironicamente, sobre a: “religião ludoviquiana”. De acordo com Bernardo Élis:

A revista *Oeste* foi muito atingida por isso. O primeiro número dela é mais liberal, é um número que de fato foi editado querendo expressar os anseios da ala jovem que pensava estar inaugurando uma nova era da cultura em Goiás. Mas, passado o primeiro número, levaram-se seis meses para vir o segundo número. Quando veio o segundo ele já foi condicionado... É... eu fiz parte da revista. E não só do primeiro, mas depois também eu fazia parte. E daí em diante as coisas começaram a apertar. A revista tornou-se principalmente um veículo de propaganda de Estado Novo e de propaganda de Pedro Ludovico. Até chegar a um ponto em que a revista tornou meio ridícula (ÉLIS, 2005, p. 37).

A literatura de Goiás ganhou novos rumos só a partir da década de 30, o que também coincide com a mudança da capital. Esse fato é firmado em entrevistas tanto de Bernardo Élis, como de Gilberto Mendonça Telles, entre outros escritores.

Como pode-se observar, a nova capital sintetizava a idealização de integração nacional, amparada no progresso. Várias de suas representações, que transitavam entre agentes de

modernização e, nos termos possíveis, modernidade propriamente dita, atuavam justamente nesta consolidação discursiva - paralela à consolidação física.

Goiânia tornou-se um projeto arrojado, um símbolo de desenvolvimento e uma aposta a longo prazo, a possibilidade de negócios, a forte especulação imobiliária, a potencialidade de desenvolvimento regional, atrairia grandes investidores que apostavam no crescimento da nova capital e a Cidade de Goiás na opinião dos líderes do governo não comportaria a valoração dessa aposta.

Bernardo Élis, nesse período, entre as décadas de 1934 a 1943, escreveu o seu único livro de poesias, *Primeira Chuva*. Essa obra foi publicada apenas na década de 50. Goiás, nas primeiras décadas do século XX, exercia pouca influência sobre os centros mais povoados. Destarte, *Primeira chuva* foi publicada em um ambiente de crescimento econômico e influxo nacional, porém o eu poético do livro não se revela entusiasta com o desenvolvimento, deixando transparecer o seu posicionamento ideológico e social, “Vila Boa aparece como fonte e marco para a reflexão do poeta e de seu sujeito lírico”, como analisa o professor Rogério Silva (2016, p. 111).

Nessa obra, Élis utilizou a linguagem nova do modernismo e, como cenário principal, tem a Cidade de Goiás, a tão amada Vila Boa, como ele a chama com carinho e afinho. O próprio Élis afirma que é tendencioso à visualização de cenas, o que faz com que sua literatura chame a atenção para o aspecto pictórico: “pintava com palavras cenas dinâmicas, transfigurando-as de uma certa forma” (VIEIRA NETO, 2010, p. 137), criando os poemas de maneira a dar-lhes vida. Silva nos conduz a entender que é como se o leitor e sujeito lírico andassem pelos cenários poéticos, observando o sentimento íntimo e a perspectiva que o autor tem sobre o outro, percebendo os resultados das contradições trazidas com a modernidade.

Da antiga capital, o poeta capta o resultado social, psicológico e emotivo decorrente do novo fluxo de forte envergadura econômica, apresentado as dicotomias entre o moderno e o arcaico, o local e o universal, o campo e a cidade, sem negligenciar as diversas camadas sociais em foco (SILVA, 2016, p. 110).

*Primeira Chuva* é representada pela memória, pela Cidade de Goiás, pelo conflito entre as camadas sociais, o que nos faz relacioná-la com a novela “Apenas um violão”, que intenta resgatar a memória, o dia a dia de pessoas que viviam uma vida simples, tranquila, na cidade de Vila Boa, então capital do Estado de Goiás.

Para Silva (2016), em “Apenas um violão”, Élis resgata novamente o espaço e os moradores de Vila Boa, então, capital do Estado, onde todos estão acostumados com o ir e vir

que presenciam os primeiros movimentos dos automóveis e a chegada da precária energia elétrica. Perder o título de capital era dolorido. O autor, no seu discurso literário, apresenta as condições de uma capital que ficou à mercê, sendo desvalorizada. Famílias que prezam tanto os seus sobrenomes, em busca de posições políticas para poderem manter seus status. A cidade nos finais de semana cheia de ex-moradores que vinham para esnoabar, mostrando carrões, choferes, roupas novas e a deixam no domingo após o almoço. O que resta é uma cidade triste, solitária: “Diariamente, pela manhã e pela tarde, partiam alguns caminhões, dois ou três, lotados de soldados, suas famílias e suas mudanças. E o pior é que eles não se mudavam sossegadamente, mudavam-se debaixo de um triste ritual” (ÉLIS, 1984, p. 143).

A cidade de Goiás era um polo cultural. Élis afirmou “em Goiás Velho havia uma tradição de cultura, de declamação, de violão, de modinha, de jornalzinho feito por um grupo” (ÉLIS, 1984, p. 26). Para ele, o que conservou Goiás foi a cultura, pois os benefícios para o estado só haviam sido feitos quando havia ouro no Estado, no tempo do Império. Com a República, isso acabou. Em entrevista que se encontra no livro *Vida em obras*, Élis declarou:

Falam muito na mudança da capital [para Goiânia], mas não foi a mudança da capital e sim as condições gerais do mundo que influenciaram a vida de Goiás. Se a capital não tivesse mudado, se nós tivéssemos ficado em Goiás, acabava se produzindo também (ÉLIS, 2005, p. 25).

Élis participou de algumas entrevistas acerca do contexto de mudança da capital de Goiás. Ao ser questionado em uma mesa redonda cujo tema era “As circunstâncias econômicas na época da mudança da capital para Goiânia”, apresenta o seguinte raciocínio:

Com ou sem Goiânia o progresso estava vindo com a estrada de ferro, com as estradas de rodagem, as cidades do Sul que eram progressistas. Claro que Goiânia criou um foco de modernização. Mudar a capital salvou o governo de ficar isolado. Goiânia, mudasse ou não as frentes de expansão que o café impulsionava iam integrando novos espaços à economia nacional (ÉLIS, 2005, p.25).

Fica claro que não é possível atribuir a Goiânia o papel mágico que os governantes e a população, de certa maneira, acreditam que ela teve. Para Bernardo Élis, a estrutura capitalista do Sudoeste com gado, algodão, arroz, foi o que ajudou Pedro Ludovico a vencer, pois ela trouxe “uma série de coisas que não existiam em Goiás Velho, como escolas, bancos” (ÉLIS, 2005, p. 25).

O impacto emocional que Goiânia impôs a Goiás é marcado por Élis em “Apenas um violão” através da fala do narrador-personagem: “essa Goiânia que meu avô detesta como se fosse uma madrasta ou uma perseguidora. Contudo, o velho desculpa o jovem na verdade os jovens têm mais oportunidades em Goiânia” (ÉLIS, 1984, p. 146).

O próprio Élis reconhece que na época da transferência de Goiânia, o Estado queria desenvolver progressivamente e não havia muitas pessoas competentes, a cultura era atrasada e as pessoas na Cidade de Goiás estavam em conflito com Pedro Ludovico, uns por serem democratas, outros por estarem ligados a outros regimes políticos e descontentes com a mudança da capital, como o avô de Élis. Havia uma utopia que dominava tanto Ludovico como as pessoas: sonhavam com uma cidade grande, com as pessoas sentadas na porta da rua, fazendo esportes, crianças brincando, todos felizes (ÉLIS, 2005).

Cristina Helou Gomide, em seu livro *História da transferência da capital de Goiás para Goiânia*, comenta a diferença entre Pedro Ludovico e os outros políticos que desejaram a transferência da capital foi o fato dele ter vivido no Rio de Janeiro e absorvido o modelo francês de urbanização. Isso o levou às ideias da modernidade e lhe fez “participar das discussões políticas e questionar o poder local da época” (GOMIDE, 2003, p. 28).

A autora fala que Pedro Ludovico desejava se tornar mais forte politicamente, aproveitou a revolução de 1930 para romper com as formas políticas e econômicas anteriores e mudar a capital para poder administrar sem tantas influências dos políticos fortes do passado. Ludovico contou com o apoio de Getúlio Vargas, então presidente do Governo Provisório, além do apoio principal do Estado de Minas Gerais, para a concretização da revolução no Estado de Goiás. A decisão mais correta para que ele efetivasse os ideais do governo após 1930 seria não cometer os mesmos erros de governos anteriores, e admitir a ineficácia da cidade de Goiás com capital:

Pensar na construção da nova capital era vislumbrar o rompimento total com a “mentalidade” do passado, representada, para Ludovico, pelo grupo político caiadista. Construir um novo espaço urbano para representar o governo revolucionário simbolizava, para as novas forças locais, não menos conservadoras que as passadas, a edificação de um espaço político distante e livre do poder regional que emergiu no decorrer da Primeira República (GOMIDE, 2003, p. 31).

Conforme Gomide, para Pedro Ludovico pensar a nova capital “era o mesmo que romper com o “atraso” da cidade de Goiás e estabelecer para a vida política do pós-1930 o caráter revolucionário” (GOMIDE, 2003, p. 32). O que Pedro Ludovico quis foi formular um espaço urbano que representasse o Estado de Goiás em seu tempo, uma modernidade que poderia atingir toda a região goiana.

Em meio aos conflitos político-partidários, Goiânia vai se erguendo como símbolo a modernidade, ao passo que a cidade de Goiás vivia a nostalgia de seus dias de capital. A comunidade da antiga capital passou a se sentir parte de um ambiente urbano degradado (GOMIDE, 2003, p. 39).

A cidade de Goiânia foi idealizada em 1932. O terreno para construção começou a ser preparado em maio de 1933, a pedra fundamental foi lançada em 24 de outubro de 1933. Em 1935, realizou-se a transferência provisória da nova capital, mesmo com a cidade em processo de construção. Em 1937 ocorreu a transferência definitiva e em 05 de julho de 1942, o batismo cultural (GOMIDE, 2003). A autora acrescenta que:

O discurso político mudancista pode ser traduzido nestes termos: abriga em Goiânia todos os anseios políticos do momento, descartando a cidade de Goiás, por meio do discurso da estagnação, ou seja, para que Goiânia fosse reconhecida como moderna a cidade de Goiás precisava ser reconhecida como cidade representante do passado (GOMIDE, 2003, p. 45).

“Apenas um violão” retrata a cidade de Goiás justamente nesses anos que antecedem a mudança da capital. O espaço na narrativa retrata bem o que Gomide expõe: “despertando uma forte sensação de vazio, abandono e decadência da cidade que havia sido, até então, a representante política e administrativa do Estado” (2003, p. 40). E o próprio Élis em *Goiás em sol maior*, um livro que retrata comentário cultural, histórico, literário e sentimental, retrata:

Goiás despovoava-se, malgrado o heroico esforço em reagir e lutar. Na falta de ocupantes, os prédios fechavam-se e aos poucos iam arruinando. Na parte mais central da cidade, onde residia a fina flor da sociedade, para aí localizou-se a vida boêmia: casas de jogo, bares que a partir das nove horas da noite eram “rendez-vous” frequentados principalmente por antigos filhos de Vila Boa residentes agora em Goiânia, que voltavam à querida cidade natal para matar saudades, para aplacar o sufocante sentimento de culpa, para ostentar o novo padrão de vida que a cidade mãe lhes negara, numa como eu vingança edipiana e por isso mesmo ainda mais trágica. O palácio dos Arcos transformou-se em república de estudantes, os quais caprichavam em tudo destruir, zombando e escarnecendo daqueles lugares que a tradição bi-secular revestira de uma aura de respeitabilidade quase sagrada (ÉLIS, 1985, p. 68).

Élis, na sua construção ficcional, retrata estes elementos da história, trazidos pela memória pensada como um misto de enunciados e imagens:

No centro da Cidade de Goiás, aqueles prédios de aluguel caríssimo, onde moravam antes os mais graduados funcionários ou as famílias mais ricas, onde se estabeleciam as Repartições Federais e Estaduais, hoje tais prédios estavam ocupados por bares, cafês, ou por bordéis. Sim, senhor, bordéis, que os donos de bordéis eram as únicas pessoas que ainda ganhavam dinheiro ali naquela cidade. A casa que fora do avô de meu avô, homem de muitas posses, o homem mais rico da Província, seu Governador e Senador, hoje essa casa era simplesmente o bordel mais movimentado da cidade, ali bem na cara das famílias, dos estudantes, das mocinhas que a tudo assistiam estupefatas [...] Os filhos da terra não se sentiam realizados somente em gozar a nova condição de ricos e vitoriosos. Tinham que vir exibir-se ali para o deslumbramento e humilhação dos que tinham ficado (ÉLIS, 1984, p.141).

Tal era o cenário da cidade de Goiás, mostrando a nova realidade que ali se instaurava, vista por meio da descrição minuciosa acima, revelando o comportamento social de uma conjuntura de transição.

### **3. A LITERATURA CONTEMPORÂNEA: SUA RELAÇÃO E INTERAÇÃO COM O MUNDO**

Todo problema sério que me aflige é solucionado depois de transformá-lo em discurso escrito.

Bernardo Élis

O final do século XX, mais precisamente o último quadrante deste período, é marcado por diversidades dos caminhos estéticos. Karl Erik Schollhammer, em seu livro *Ficção Brasileira contemporânea*, retrata esse tempo de forma arriscada, abordando o tema como uma “tentativa de flagrar o que acontece de significativo na ficção brasileira atual de maneira a enxergar as continuidades e, principalmente, as rupturas produzidas pelos escritores contemporâneos” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 21). A ficção contemporânea, dessa forma, é definida como uma necessidade, comum aos escritores, de abordar temas do tempo presente e, concomitantemente, a percepção de que existe hoje uma grande dificuldade nesse processo. A observação do real parece ser dentro da contemporaneidade um desafio maior se comparado a um período anterior em que se acreditava em outros valores e explicações abrangentes sobre o mundo.

Para Schollhammer (2009, p.9), “ser contemporâneo é ter a capacidade de se orientar no escuro, tendo a coragem de reconhecer e de se comprometer com o presente com o qual não há possibilidade de se compatibilizar”. A realidade histórica é uma motivação para o escritor contemporâneo, contudo, ele sabe que não é possível captá-la na sua particularidade, tem-se uma escrita urgente que se impõe e deseja sobressair e alcançar o real a qualquer custo.

Nesse sentido, podemos entender que a urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que sua “realidade” mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 11).

Sendo assim, a literatura é um caminho para a relação e a interação com o mundo e sua dificuldade de capturar o tempo se dá pela falta de alinhamento cronológico. O que se pode inferir de significativo na ficção brasileira nos últimos 25 anos do século XX são as continuidades e principalmente as rupturas construídas pelos escritores contemporâneos que



produziram com várias vertentes. Este período marca o início da prosa urbana firmada na realidade social das grandes cidades com a predominância da literatura realista.

Os escritores nas décadas iniciais do século XX, até o início dos anos 1960, se situavam no regionalismo, que estava perdendo força. Antes um romance tenso e crítico passou a encarnar um regionalismo menor, conforme Bosi (1994) nos apresenta em *História Concisa da Literatura Brasileira*, quando comenta sobre a permanência e transformação do regionalismo, citando inclusive Bernardo Élis como representante alto do regionalismo tradicional deste período (BOSI, 1994, p. 427).

A obra de Bernardo Élis “Apenas um violão” faz parte desse momento de transição. “O autor diminui o tom do regional para pensar a memória, e assume a ótica universalista sem, contudo, deixar de guiar-se pela história e pela sociedade de Goiás” (TEIXEIRA, 2017, p. 178).

Os anos 60 impõem aos escritores a necessidade de encontrar uma expressão estética que respondesse a situação política e social do regime autoritário, e esta responsabilidade social, segundo Schollhammer, “transformou a linguagem e garantiu novas alternativas estilísticas às formas do realismo histórico” (2009, p. 23). A literatura posterior ao golpe de 1964 manteve o compromisso temático com uma crítica social e política contra qualquer tipo de autoritarismo, mesmo através de escritores que se expressavam em formas fantásticas e alegóricas como José J. Veiga, Lygia Fagundes Telles, Ivan Ângelo, Bernardo Élis. Constatase no texto *Poder e alegria*, escrito pelo crítico e autor Silviano Santiago:

Refletindo sobre a maneira como funciona e atua o poder, a literatura brasileira pós-64 abriu campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo, principalmente aquela que, na América Latina, tem sido pregada pelas forças militares quando ocupam o poder, em teses que se camuflam pelas leis de segurança nacional.

De maneira paralela ao deslize temático mencionado, opera-se uma guinada importante no processo evolutivo linear do modernismo, concretizado por um gesto de ruptura que, por sua vez, determina o aparecimento de um novo período da nossa história literária, chamado de pós-modernismo, passível de ser estudado dentro do ideário mais amplo do que se convencionou de pós-moderno (SANTIAGO, 2002, p. 14).

A produção literária dos pós-64 distancia ideologicamente dos anos 30, de acordo com Santiago. “A produção colocou a questão do poder [...] com a intenção de investir no cidadão para que estes raciocinassem e constituíssem seu espaço de ação para poderem ter voz e se orientarem para a necessária democratização” (SANTIAGO, 2002, p. 20). O artista brasileiro teve de se distanciar do poder reacionário para descrevê-lo, sendo assim a postura política na literatura pós-64 “é a do total descompromisso para com todo e qualquer esforço

desenvolvimentista para o país, para com todo programa de integração ou de planificação de ordem nacional” (SANTIAGO, 2002, p. 21).

Dessa forma, a literatura deste período não carrega o otimismo social que a edificava nas décadas anteriores, pois o otimismo e a retórica recobriam o poder reacionário. Contudo, ela é o divisor de águas para a prosa modernista, demonstrando uma pluralidade das formas que, de acordo com Bosi, “impressiona à primeira vista e tateamos ainda na procura da estrada real” (1994, p. 435). Esta literatura engajada é possível de ser entendida devido à situação nacional vivida pela América latina neste período.

Quem percorrer as páginas literárias de um jornal de resistência da época, *Movimento*, compreenderá o motivos da urgência e as formas possíveis dessa escrita abertamente engajada.

Por essa razão, enquanto alguns escritores militantes, agulhados pelo desafio da situação nacional, refaziam a instância mimética, quase fotográfica, da prosa documental, já se começavam a sentir, principalmente entre os jovens os apelos da contracultura que reclamavam o lugar, ou os múltiplos lugares, do sujeito, as potências do desejo, a liberdade sem peias da imaginação (BOSI, 1994, p. 435).

Nesse interim, a literatura é marcada pelo novo realismo urbano, principalmente pelos contistas e adeptos do romance-reportagem. Conforme Schollhammer (2009), o romance-reportagem é uma forma de realismo documentário que permite um entrecruzamento entre criação e crítica literária, pois os escritores incluíam no romance, sob forma ficcional, a notícia reprimida e censurada.

Também chamada de literatura verdade, é colocada em contraste com as obras de Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, que produziram uma prosa e poesia mais existencial e intimista. Constata-se neste período a coexistência de caminhos estéticos diversos, pois também observamos uma escrita mais psicológica, configurada por uma subjetividade em *Crise em Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, 1974 e também em Antônio Callado, Paulo Francis, Caio Fernando Abreu, estes escritores, segundo Bosi (1994, p. 436), introduziram no centro do seu olhar a crítica das informações públicas e a recusa dos estereótipos partidários, propondo antes questões a resolver do que soluções ideológicas de fácil administração.

A principal inovação literária na prosa foi a que ele batizou intencionalmente brutalista (BOSI, 1994), caracterizada tematicamente pelas descrições e recriações da violência social entre as classes marginalizadas da sociedade, dimensão sombria e cínica, tendo como representantes na literatura brasileira Rubem Fonseca, Ignácio de Loyola Brandão, Roberto

Drummond e também Sérgio San’Anna, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Nool, além de Dalton Trevisan, que se fazem presentes também no século XXI. Para Schollhammer:

Além de constituir um elemento realista na literatura urbana, a exploração da violência e da realidade do crime alavancava a procura de renovação da prosa nacional. A cidade, sobretudo a vida marginal nos *bas-fonds*, oferecia uma nova e instigante paisagem para a revitalização do realismo literário, enquanto a violência, por sua extrema irrepresentabilidade, desafiava os esforços poéticos dos escritores. Surgiu uma nova imagem literária da realidade social brasileira que, embora acompanhando as mudanças socioculturais, já não conseguia refletir a cidade como condição radicalmente nova para a experiência histórica (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 28).

Schollhammer declara também que Rubem Fonseca reformulou as premissas do realismo com uma economia narrativa que não havia sido vista ainda, retomando os dramas cotidianos da crônica brasileira que antes registrava o meio rural e urbano (regionalismo) e agora a divisão do urbano entre o oficial e o marginal. Nesse período, o livro passa a ser comércio, e há uma tendência em qualificar uma obra pelo índice de vendagem. Segundo o mercado do período, bons escritores são os que vendem. Sendo assim, o escritor precisa se profissionalizar, mas há problemas nisso. Santiago apresenta no seu ensaio *Prosa literária atual no Brasil*: “quando o escritor quer profissionalizar-se sem ser profissional, o romancista perde a sua identidade e papel social, surge uma mercadoria insossa só para atender o mercado e o escritor habilita-se sem conhecer o ofício” (SANTIAGO, 2002, p. 30).

O artista é um crítico capaz de fazer uma autocrítica e tem o papel de lutar contra a perversidade humana em relação a sua obra e não contra a crítica em si. Santiago afirma que o romancista precisa transformar-se no mais fino e exigente crítico da atual sociedade de consumo e fazer a triagem de valores no interior dessa sociedade que está se convencendo chamar de pós-moderna. “O livro não pode ser o vale-tudo mercadológico. Isso o torna banal da mesma forma que o corpo, que sendo o lugar da liberdade de onde sai o grito do indivíduo contra as sociedades repressivas, quando banalizado, passa a ser apenas uma confluência carnal” (SANTIAGO, 2009, p. 21), ou seja, que nada tem a ver com a paixão presente no impulso que faz mover o ser humano.

Portanto, a responsabilidade do romancista é cultural, ética e política. A literatura pós-moderna sofreu crítica dos conservadores que se apegaram de maneira insensata a valores do passado, em uma sociedade em transformação. A anarquia formal exprime a criatividade do romancista, a vivacidade do gênero. O romance nasce no momento em que se começa a duvidar do critério de imitação com motor para o novo.

Ainda considerando o novo realismo urbano da literatura contemporânea, identifica-se a vertente autobiográfica e a memorialista, frequente na produção da maioria dos prosadores do último quartel, do século XX, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor: “a procura por modos de existência numa democracia economicamente globalizada mais estável, porém ainda incapaz de criar soluções para seus graves problemas sociais” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 25).

A narrativa autobiográfica, segundo Santiago, catalisa as seguintes questões teóricas: a desconfiança da compreensão da história pela globalização; o descrédito do governo totalitário e ditatorial; uma força de vida que se apresenta pela afirmação do desejo pela liberdade e pelo prazer, e, por fim, a questão nacional marcada pela repressão do regime militar:

A experiência pessoal do escritor, relatada ou dramatizada, traz como pano de fundo para a leitura e discussão do livro problemas de ordem filosófica, social e política. Não há dúvida de que, no palco da vida ou da folha de papel, o corpo do autor continua e está exposto narcisisticamente, mas as questões que levanta não se esgotam na mera autocontemplação do umbigo (SANTIAGO, 2002 p. 36).

Dessa forma, compreende-se no texto autobiográfico uma narrativa mais centrada no indivíduo. Já o texto memorialista (apreensão do clã, da família), nomeado por Santiago como modernista, apresenta uma visão conservadora da sociedade patriarcal brasileira.

Enquanto o autobiográfico conta experiências próximas e sofridas, o narrador modernista, nas palavras de Santiago: “entrado na velhice, pactua mais e mais com os antepassados patriarcais e com atitude estoica daqueles que, tendo já uma experiência longa de vida, se resguardam das intempéries existenciais” (SANTIAGO, 2002, p. 39).

O crítico contribui com informações a respeito da tendência dos romancistas dos anos 1970 e 1980: guardava em comum a preocupação com o autoconhecimento e com a conscientização política do leitor.

O memorialismo não é uma tendência nova, mas ele nunca foi tão explícito na articulação da prosa modernista e se apresenta neste período como um componente forte e definitivo.

### 3.1 A memória como filtro para a transcrição da história em literatura

A memória é um ensaio permeado de tentativas infinitas e incompletas

Danielle Cristina Mendes Pereira

A história e a sociedade goianas não são meros instrumentos de ficcionalização na obra bernardiana. Elas se aliam às concepções ideológicas de Élis, o que viabiliza a sua construção estética modernista. A obra de Élis representa a fusão do projeto ideológico ao estético, como bem nos apresenta Teixeira (2017) em sua tese: foram quase cinco décadas de produção literária sem sair de Goiás, a intenção de Élis era a divulgação do Estado, seus costumes, tradições, a história através da literatura. Goiás, através deste escritor, passou a ter a literatura, a história e a sociedade divulgada no cenário nacional. Dessa forma, as narrativas escritas por ele puderam disponibilizar ao leitor um conjunto de memórias resultantes de diversos momentos vividos ou criados pelo autor.

Os relatos memorialistas têm interesse maior na história literária, pois neles se dramatiza quase sempre a experiência no interior das famílias na República Velha. Com um caráter político-social e também nos valores socioeconômicos da oligarquia rural, como se constata na obra “Apenas um violão”, de Bernardo Élis, o personagem avô do narrador personagem é funcionário público, morador da Cidade de Goiás, criador de cabras, patriarcalista, metódico. A Cidade de Goiás foi capital do estado de 1744 a 1937. O que Élis faz para perpetuar a história é criar um texto ficcional com personagens que ainda apresentam características rurais, mesmo morando na capital.

Depois, deixando o neto ali terminando o trato das cabras, o velho retornou à casa, e chegando à varanda, encontrou o pessoal todo reunido em prosa meio apagada, à luz da lâmpada elétrica muito fraca. A conversa escorria pontilhada de algumas reclamações, pois a vida da família era pautada pelos minguados ordenados da função pública do velho e esse ordenado limitava em demasia o conforto (ÉLIS, 1984, p. 20).

A história no discurso memorialista não é só um ponto de partida para a construção do discurso literário. Não há uma transcrição ingênua. Ela pressupõe um olhar para o mundo. Élis pensou a História de Goiás, mas pensou, sobretudo, a estética: ele não quer a história por si, com base na memória, reconstrói a história através da literatura. O veio autobiográfico acaba sendo explicitado na superfície dos textos, não sendo necessário à ficção a veracidade histórica do narrador e, em consonância com a afirmação de Santiago: “e é pela estreita via

do desprezo à veracidade que se comunicam a ficção e a autobiografia, o fingimento e o relato pessoal, a estória e a história” (SANTIAGO, 2002, p. 40).

O texto memorialista que tem como foco a sociedade branca e patriarcal brasileira, como entende-se com a obra aqui apresentada, aparenta-se ao texto modernista, mas com um certo distanciamento, pois a perspectiva histórica neste caso é outra, aqui a memória serve como filtro da transcrição da história em literatura.

O homem, quando tem o domínio da escrita e da linguagem narrativa, se vê capaz de recuperar o passado e a reconstrução da realidade não é mais a do momento, mas sim a realidade do passado. Segundo Márcio Seligmann-Silva em: *Estética e política, memória e esquecimento novos desafios a era do Mal de Arquivo*, “os dispositivos de memória ajudam a desenhar a face do próprio. Deve-se entender nesse sentido o papel das obras de arte como auxiliares desse design do rosto da comunidade” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 272). A fala do escritor expõe as diferentes faces da etnia, da raça, da nação, da pátria.

O homem se sente capaz de recuperar o tempo passado através da sua reconstrução, sendo assim, ele ampliará o conhecimento de si mesmo. A reflexão da memória, arquivo e escritura, como nos lembra Seligmann-Silva (2009, p. 273), vem desde os estudos de Platão e Aristóteles e seguiu até Foucault e Derrida e seus comentadores. A nossa memória cultural é articulada através de arquivos e interpretações testemunhados no passado e o sistema de arquivo implica três movimentos básicos: a seleção, a conservação e o acesso às suas informações (ASSMANN, 1999, p. 34 apud, SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 2), o autor cita Walter Benjamin quando afirma que a cultura como arquivo e memória não deixa a sociedade e sua história se cristalizarem em museus e parques temáticos, contudo, é necessário buscar uma dose correta entre os dois discursos para que um não sufoque o outro, pois a arte da memória está justamente no fato de se transformar o que está ausente em algo presente.

Há dois pontos importantes no que tange à abordagem do processo da construção da memória, segundo Danielle Cristina Mendes Pereira (2014, p. 344) em seu artigo “Literatura, lugar de memória”, o caráter plural e impermanente da memória e a sua característica dialógica, individual e coletiva. O texto literário é um potente participante, pois contribui para o movimento permanente de reconstrução de memórias. Através da palavra literária, é possível selecionar e reelaborar imagens que foram vividas e imaginadas, como nos afirma:

Em tempo nos quais a memória espontânea torna-se incipiente, a ficção literária apresenta-se como um espaço privilegiado de memória, ou, se usarmos o conceito de Nora, como um lugar de memória. É passível, ainda, de ser um lugar de memória

pela sua construção artificial, por ser um discurso livre e por ter a liberdade ficcional de não possuir referentes na realidade (PEREIRA, 2014 p. 349).

O lugar da memória nasce e vive do sentimento de que não há memória espontânea, é preciso criar arquivos. O lugar da memória do qual fala Pereira é aquilo que escapa da História. A memória, portanto, trabalha com a imaginação e é esta liberdade ficcional que traz a sua formação. Com base no discurso científico de Freud, Bergson e Proust, Pereira chegou a afirmação que “a memória é um ensaio permeado de tentativas infinitas e incompletas [...]“há uma lacuna infinita que alimenta a aporia presente na condição do trabalho de organização da memória como fadado à perda e a construção, ao mesmo tempo” (PEREIRA, 2014, p. 350). Ligando tal afirmação com a psicanálise de Freud, a essência da memória não é linear e é infiel a quaisquer desejos de completude e objetividade, da mesma forma que um arqueólogo diante de uma cidade submersa pelo tempo, os vestígios da memória fragmentados levam à criação.

Élis era um estudioso de Freud e representou na ficção essa percepção da não linearidade da memória que se dá, principalmente, através dos sonhos.

Na noite de um desses dias, meu avô teve um sonho que tirou o sono para o resto da noite. Seria uma festa de São João ou seria um baile de carnaval? O Berro estava dançando e falando e soltando seus perdigotos para todos os lados, nisso chamou meu avô de parte e lhe segredou que a Jardilina estava atrás da cadeira fazendo xixi em plena sala de baile. “Que isso, a Jardilina! Que absurdo, que vergonha! Não foi essa a educação que lhe dei!” Que afasta a cadeira que estava lá atrás era a Mulatinha, que ria e ria sempre, muito segura de tudo, tão segura que se ergueu o vestido levantando, com tudo à mostra, começou a dançar com uns e outros, para maior vergonha do meu avô, que tudo fazia para cobri-la das vistas do povo, nisso aparece um capeta, de chifre e rabo, um longo espeto que pretende meter no olho de meu avô, que grita e erra, sem saber se se trata de um demônio de veras ou se seria um fantasiado qualquer, o diabo o agarra, sacode, mas aí meu avô toma tento de si, que foi um pesadelo e quem o sacudia era a esposa... (ÉLIS, 1984, p. 87).

Já para o filósofo Henri Bergson, a memória é constituída de lembrança pura, lembrança, imagem e percepção (BERGSON, 1999). Essa tríade não se produz isoladamente, para ele a construção da memória é seletiva, o corpo escolhe as lembranças através da fantasia e da invenção. Segundo Bergson, em *Matéria e memória*, “o espírito humano toma com a natureza a liberdade de fantasiar e imaginar, pois conscientemente a lembrança pura é inatingível” (BERGSON, 1999, p. 157).

A lembrança que aflora pela consciência erige-se como um estímulo, como um conjunto de imagens intuídas. “É pela intuição que as imagens exteriorizam e relacionam-se, com significados polissêmicos e essenciais ao processo de duração como leitura interna subjetiva, estimulando aspectos importantes para a organização da memória” (BERGSON,

1999, p. 73) que, por sua vez, é uma experiência individual, em permanente construção que se solidariza com os fios cruzados do passado através da intuição (BERGSON, 1999). O fato do homem ter a capacidade de entrever o passado, retendo na memória o que já aconteceu a ele, faz com que tenha a capacidade de enxergar no futuro a sua própria representação, a memória permite traçar linhas a partir dela.

O pesquisador Seligmann-Silva (2003) estudioso das relações entre memória, história e literatura, defende que tanto a memória individual como a coletiva, são essenciais para a construção da memória de um povo, como para a construção de uma história familiar, pois elas possuem uma relação afetiva com o passado e é capaz de auxiliar o caminho que o autor irá percorrer, seja ele historiador ou romancista.

O texto memorialista apresenta expressões pessoais do autor, mas essas expressões são costuradas com o ficcional, ele mostra a sua visão do real, mas sem a preocupação de retratá-la de modo fiel. O filósofo Paul Ricoeur, ao discorrer sobre o assunto diz que a memória acaba tendo uma desvalorização pelos estudiosos da ciência, porque é considerada inferior na escala dos modos de conhecimento, mesmo havendo indícios de que entre ela e a imaginação há uma forte associação. Para ele, as relações entre memória e imaginação são opostas, mas se completam para a construção da narrativa memorialista, pois a memória é a garantia de que algo aconteceu, remete a realidade anterior, ao passado e a imaginação o fantástico, a ficção. Para relembrar o passado necessita-se da memória, mesmo que esta esteja ligada a imaginação (RICOEUR, 2007, p. 25-27).

Ricoeur apresenta três tipos de narrações: as que retornam as lembranças, as fictícias e as que retratam o passado. Segundo o autor, as que retratam o passado acabam sendo vistas como mais importantes, porque oferecem a falsa ilusão de que representam o que verdadeiramente aconteceu, mas não é possível retratar fielmente o que já aconteceu, a reconstrução dessa lembrança dependerá da imaginação para preencher os traços que foram apagados pelo tempo (RICOEUR, 2007).

### **3.2. Bernardo Élis: Testemunha de sua época.**

Bernardo Élis é um autor que fez e faz diferença como escritor goiano, principalmente como representante do modernismo em Goiás. De acordo com Gilberto Mendonça Teles, em *O conto brasileiro em Goiás* (1969), “Élis é a mais importante figura do modernismo em Goiás” (1969, p. 61).



Teles apresenta Élis como um escritor que inovou, sem preocupação com a especulação do fenômeno literário, que ousou por ritmos desconhecidos em Goiás com uma sensibilidade poética nova para a época:

Começando, pois, a sua vida literária na poesia, acabou por encontrar na prosa o alento com que melhor se identificou para a recriação artística da realidade goiana. E veio a tornar-se o melhor contista do Brasil Central na atualidade, tal como seu pai (Erico Curado) foi o maior poeta simbolista desta região (TELES, 1969, p. 61).

Apesar da citação acima ser uma referência bem anterior a obra analisada, deduz-se o conhecimento e reconhecimento do crítico em relação à obra de Élis, que recebeu os melhores louvores de outros críticos e escritores como Mário de Andrade e Monteiro Lobato, logo no início da sua produção literária.

Teles reconhece que Élis utiliza tons expressivos da linguagem de Goiás, o que contribui para a melhor transmissão dos estágios econômicos e sociais do homem rural, como também dos preconceitos tradicionais dos vilarejos e a luta pela vida. Observa-se que o escritor está em constante atualização expressiva em comparação a sua primeira obra em 1944, *Ermos e Gerais* (TELES, 1969, p. 62). O próprio Élis em *A vida são as sobras* fala sobre a sua mudança do discurso para o coloquial médio goiano.

Esta mudança é resultado de estudo de autores atuais, de estudo das teorias de crítica literária e, sobretudo, de profundos e acurados estudos de gramática caipira, da sociologia, economia, folclore, hábitos, usos e costumes do povo caipira, esse caipira em cuja cultura Goiás tem vivido até o presente momento: cultura tradicional, apoiada na economia capitalista de mercado, desorganizando o estável mundo até então vigente” (ÉLIS, 2000, p. 114).

Mesmo sendo exaltado pelas críticas, Élis não tinha muita confiança em si mesmo, passava às vezes mais de ano sem escrever e justifica essas interrupções com o fato de não se considerar um “sujeito a obrigação certa” (2000, p. 131), ele sempre viveu em crise quanto à sua produção literária a abandonando em virtude de algo mais rentável.

Minhas crises participam de duas causas: 1 – Falta de compensação de qualquer natureza ao fazer literário, inclusive o anonimato, apesar das produções; 2 – Dúvida, incerteza quanto ao futuro. Talvez me estivesse esforçando na literatura e abandonado o magistério, a advocacia e o comércio, para amanhã minha literatura ser tida como inútil, sem valor. Não estaria perdendo tempo? (ÉLIS, 2000, p. 132).

Apesar desses abandonos temporários, Élis foi autor de inúmeros ensaios culturais, pesquisas históricas, crônicas jornalísticas, poesias, dezenas de contos, romances, novelas, cobrindo mais de setenta anos de vida intelectual literária e jornalística no Estado e no Brasil (VICENTINI, 2005).

A professora e doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada, Albertina Vicentini, em seu texto “Bernardo Élis revisitado”, considera unidade geral da obra de Élis duas afirmativas:

Primeira, sua obra é de fundamentação local, isto é, tanto os seus ensaios, quanto sua produção literária, quanto sua pesquisa são voltados, em pelo menos noventa por cento, para questões específicas de Goiás: segundo, nessa fundamentação, é sobretudo a orla histórica de documentação e registro que aparece. São seus temas preferidos os vultos goianos, sua história e contribuição para o Estado e Nação (VICENTINI, 2005, p. 133).

Na escolha dos motivos composicionais da novela “Apenas um violão” para a construção da sua macroestrutura, Élis se vale da memória. Por vários momentos constatam-se fatos que podem ser relacionados à infância do autor. Ele mesmo conta que recebeu várias cartas de ameaça e insultos da parte de parentes, “Meu livro *Apenas um violão* foi tido como desinteligências entre grupos de minha família” (ELIS, 2000, p. 198).

No discurso memorialista da obra de Élis, entende-se a projeção do próprio autor como protagonista da novela. O autor já havia anunciado em entrevista à TV Brasil Central, no ano de 1982, que está preparando uma novela na qual deixa escapar que serão suas memórias do período que viveu na Cidade de Goiás, quando era um pré-adolescente. Ele diz que é um trabalho mais sentimental de recordação da infância que se refere ao período da mudança da capital. A novela à qual ele se refere é “Apenas um violão”. Dessa forma, a construção estética da narrativa se dá na obra através da memória como filtro da transcrição da história em literatura.

### **3.3 "Apenas um violão": memória que transcreve a história em literatura**

Diante do título da novela, encontra-se a palavra “apenas” que, de acordo com a morfologia, é um sintagma adverbial que pode nos remeter à ideia de somente, irrelevante, conduzindo à ideia de exclusão do violão, algo sem importância. No decorrer da leitura da narrativa, o leitor passa a procurar essa relação, contudo, somente no final ela será totalmente revelada.

O discurso começa com a apresentação da Cidade de Goiás (Vila Boa), sua vida pacata, suas ruas não pavimentadas, luz fraca, pessoas simples que vivem o dia a dia em uma rotina. O título não dá indícios do que será narrado, portanto permitindo ao leitor criar expectativas. Élis constrói o texto como se fossem cenas que o leitor acompanha, criando imagens

significativas, se apropriando da descrição para o detalhamento. É como se um cenário estivesse sendo criado para uma gravação cinematográfica: o leitor é convidado a entrar no texto como em uma novela televisiva.

O primeiro capítulo da novela consiste em uma apresentação dos moradores da então capital de Goiás, suas funções dentro da sociedade vilabonense, como são as ruas, as casas, a rotina. Toda a trama se passa dentro da cidade. A novela é narrada em primeira pessoa, contada pelo neto, o qual apresenta o avô, seu José Conrado, e são eles os protagonistas da narrativa.

A novela “Apenas um violão” e “André Louco” diferenciam-se das obras anteriores de Élis, pois nelas o urbano é valorizado e explorado, numa tentativa de aproximar-se com a realidade. No primeiro capítulo, há a presença do personagem Berro, um bêbado “contumaz”. Era respeitado por todos da cidade, estudou com seu José no Liceu, pertencia a uma família de poderosos politicamente. Berro parece representar a própria inconsciência do seu José:

Mas a cachaça de Berro o tornava acima do bem e do mal, uma espécie de anjo sem asas, temido e temível. Havia outros bêbados tão inveterados quanto ele, no lugar, mas contumaz era somente ele, no lugar, mas contumaz era somente ele. Contumaz – a palavra subitamente tornou-se estranha a meu avô: contumaz ou costumaz! Meu avô mesmo o receava, muito embora o velho Berro lhe testemunhasse a maior estima, como colega que tinha sido no Liceu, e depois companheiros de algumas farrinhas. Naquele momento, ao ver meu avô, o velho Berro o saudou com alegria (ÉLIS, 1984, p. 23).

Berro representa a alegria e o prazer, permite que o avô reviva momentos da juventude já esquecidos, o que de certa forma lhe traz um saudosismo:

- Isso não! Seu José, meu amigo major Zezinho, isso não! Está errado e seu amigo Berro protesta veementemente! – Riu-se de novo, abraçou o companheiro. – Isso não! Isso não! Não senhor! Que o meu colega Zezinho não é homem de pular janela fugindo de mulher; meu colega major José Cornado é homem pra pular janela pra pegar mulher, isso sim, tá entendendo, meu companheiro de liceu! (ÉLIS, 1984, p. 24).

Verifica-se no trecho também características próprias de Élis em relação às variedades pertencentes à linguagem coloquial: “veementemente”, “pra”, “tá”, “dependurou tudo no prego onde estava e, *pontepé*, foi assentar-se”; “*Aí*, chegou a avó com *sá* Mariano no maior *prosão*” (p.77 grifo nosso).

Durante a narrativa, nota-se que o coloquialismo é tão frequente quanto em outras obras do autor. Utiliza também recursos específicos da sua região, mantendo as variedades linguísticas características da oralidade popular de Goiás. Élis afirmou em *A vida são as*

sobras (2000, p. 114) que utilizou o coloquial médio goiano em *Apenas um violão*, *Veranico de Janeiro*, *O Tronco* e outros.

A preocupação do narrador em apresentar o espaço físico da cidade e como viviam as pessoas ali, auxilia na intenção de se estabelecer uma interação com os personagens dentro desse espaço para justamente levar o leitor a entender a não aceitação da nova capital ao final da narrativa. O espaço aponta influência nas atitudes, pensamentos e até nas emoções causadas pela mudança da capital, uma vez que a mudança da capital gera insegurança.

O narrador da narrativa é um menino tímido que mora na casa do avô, seus pais moram no interior e ele está na capital para estudar. Ele acompanha o avô nas suas andanças pela cidade, ajuda-o nas atividades domésticas como no cuidado das cabras e estuda no Liceu com o tio e um irmão que são mais velhos do que ele. Em diversos depoimentos de Élis, percebe-se a semelhança com essa criança:

Meu avô era um espírito prático, aconselhou meu pai a escrever alguns artigos sobre o assunto, mas os seus filhos, os seus netos, esses ficariam na casa dela para fazer o curso ginásial. E foi assim que ingressamos no estudo organizado, isto é, no curso ginásial. Eu e meus irmãos fizemos o curso secundário em Goiás, antiga capital do Estado, e nos mudamos para Goiânia, recém-fundada (ÉLIS, 2000, p. 33).

O narrador personagem também é um observador, que destaca a Cidade de Goiás em um contexto anterior a construção de Goiânia, o que permite e promove no plano narrativo a característica de Modernista, especificidade que marcou a sua participação na Literatura brasileira, modernista, que acredita no progresso, na inclusão, na literatura como poder transformador e de denúncia. Bernardo se sente a margem dos caminhos estéticos do pós-modernismo e, por isso, se liga à memória em virtude das teorias que marcaram a literatura pós-moderna, uma literatura que relativiza tudo, não esperançosa, descrente, atea. Élis se sente a margem desses caminhos estéticos:

Encontro-me deslocado, para não dizer marginalizado, dentro da literatura brasileira atual, isto é, dentro do grupo brasileiro que defende uma literatura dita mais moderna. Entendo que a literatura atual está mais voltada para o mundo subjetivo, da fantasia, para a negação dos princípios da lógica cartesiana; é mais uma confissão, uma espécie de autoanálise. Abandonou-se a predominância do naturalismo subjetivista, ou seja, hipertrofia do subjetivo, abuso do *non-sense* (ÉLIS, 2000, p. 165).

Ademais, no caminho que a narrativa faz pela Cidade de Goiás, verifica-se a cidade pacata e as pessoas que viviam nela, simples e previsíveis:

A janela da dona Dóris das Dores-dos-outros ainda estava fechada, mas meu avô passou dizendo meio-alto – tem gente que vive escutando por trás da janela – disse isso para mexer com dona Dóris, pois tinha certeza de que a amiga estaria ali atrás

vigiando a rua. Tanto era certa a sua desconfiança que, ao passar, meu avô voltou-se e viu que a persiana estava semi-aberta – era dona Dóris vendo quem proferira a frase, que sabia só poderia ter partido do meu avô. Tudo tão contumaz! (ÉLIS, 1984, p. 41).

Há uma rotina sem grandes acontecimentos que permeiam o dia a dia das personagens.

Pelas nove horas, o filho solteirão, funcionário público, acordava, que tinha ficado na rua até meia-noite ou uma hora, fazendo não se sabe o quê naquela cidade tão parada, onde os poucos cafés se fechavam às dez horas, em que os bordéis também quase não funcionavam à noite. Algum baile é que podia ocorrer, mas a esses o solteirão nunca ia (ÉLIS, 1984, p. 43).

A narrativa vai construindo o espaço juntamente com as personagens. No início da obra, o narrador era ainda uma criança que acabava de mudar-se para Vila Boa para estudar, ele começa a participar da rotina do seu novo ambiente e a desfrutar dos momentos de lazer que a cidade proporcionava, revelando a dinâmica da própria cidade, a vida cotidiana dos personagens naquele espaço revela o modo de se pensar o mundo.

Bem uns duzentos metros antes de chegarmos ao Bagagem já ouvíamos o barulho de pessoas que ali estavam se divertindo (ELIS, 1984, p. 50).

Por essa forma a brincadeira esfriou e foi Joaquim o primeiro a propor a minha expulsão do grupo, o que todos aceitaram, mas aí o Beicinho ficou compadecido e logo aventou a ideia de que me ensinassem a nadar, Era mais fácil.

– Está certo – aquiesceu meu tio – mas ele primeiro tem que engolir um peixinho vivo, não é isso? (ELIS, 1984, p. 54).

Momentos de desconcentração no rio apresentam os personagens novos, revelando a construção desse espaço através deles. A cidade de Goiás é aquilo que as personagens fazem dela levando a conhecer a cidade, a sua cultura, a sua vida pacata.

Para compor esse entremeado de ficção, memória e história, Élis se vale do filtro da memória e traz à tona o fato da mulher não poder trabalhar ou ter seu próprio dinheiro. A tia Jovita era filha do seu José e da dona Joaninha, avós do narrador personagem. Ela aprendia a tocar violão em sua própria casa e o seu professor era um primo adolescente que se chamava Romeu. Jovita não era mais tão jovem, já tinha trinta anos, e sem esperanças de um casamento, recebia com grande satisfação a ministração das aulas de Romeu. Para adquirir o violão, precisou agir de forma “heroica”, como nos afirma o narrador, pois o pai não possuía condições financeiras de presenteá-la:

Como ela o adquiriu era já um exemplo de heroísmo. Ela o comprara com o dinheiro que juntara, real a real, não vintém, do resultado de seu próprio trabalho. E é preciso notar que, embora pobre, meu avô procedia de família importante, tinha irmão doutor e chefe político, tinha cunhado desembargador, primos juizes, altos funcionários: a família por inteiro era de projeção não apenas no Estado, mas no país. [...]. Para as mulheres, porém, nenhum trabalho que desse salário ou vencimento ou pagamento seria dignificante. A mulher só podia ser esposa ou solteirona: talvez freira ou professora (ÉLIS, 1984, p. 72).

Constatam-se relações que se misturam a história do autor. Segundo o próprio Bernardo Élis em seu livro *A vida são as sobras*, relata que o seu pai, Érico Curado, foi um homem culto, poeta, comerciante. Preferia ver os filhos como funcionários públicos, professores, jornalistas, não queria que tivessem afeição pelas atividades no comércio, atividade que ele detestava (ÉLIS, 2000, p. 23). Tinha uma pequena casa comercial que em 1928 teve algum sucesso, mas não lhe dava lucros. Era tímido, acanhado, não aceitava ajuda dos filhos na loja.

Meu avô vai para o dormitório, onde abre um grande livro de capa preta, no qual vai lançando as despesas diárias, das quais diariamente puxa o débito e o crédito, numa velha prática do tempo que tinha loja, e aqui é preciso informar que a loja fora a profissão do pai, do avô, do bisavô (ÉLIS, 1984, p. 46).

O fato da família de Bernardo Élis fazerem parte de uma família tradicional fazia com que o pai do autor quisesse manter um *status* falso, próximo ao existente na narrativa de Jovita.

O certo é que dinheiro não entrava e minha mãe tinha que se desdobrar na costura para ajudar a manutença da casa. Nossa vida, portanto, era pautada na mais estrita economia, onde, desde a comida até o querosene para iluminação, tudo era regrado. Contudo mantínhamos um certo *status* condigno com nossa condição de família tradicional importante (ÉLIS, 2000, p. 26).

As ações, o tempo, o espaço e os personagens são construídos e organizados de forma estrutural na narrativa e o violão traz uma carga significativa forte. Ele é o que restou da Cidade de Goiás em seus tempos áureos. Segundo Bernardo Élis, em entrevista a Sérgio Paulo Moreyra, a Cidade de Goiás se conservou pela cultura. Lá havia tradição de declamação, de violão, de modinha, de jornalzinho feito por um grupo. “Élis defende a ideia de que a cultura foi o grande elemento que pôde criar um polo em Goiás, que foi a antiga Vila Boa” (ÉLIS, 2005, p.26-27).

Ao apresentar o violão, a novela “Apenas um violão” começa a estabelecer seus primeiros diálogos com a história oficial.

Mas o violão lá ficou como testemunho dos áureos tempos (ÉLIS, 1984, p. 74).

Então, pequeno, o sobrinho ficava encantado e lhe parecia que o violão era algo de divino, que escondidas em seu bojo descansavam maravilhas de música e sonoridades (ÉLIS, 1984, p. 74).

Ali novamente ao lado da avó pensava no violão, via-o brilhar o verniz e, livre da capa, tinir em seus dedos ágeis e ávidos, mas como deixar a avó? (ÉLIS, 1984, p. 76).

Que haveria no seu interior, que dom particular possuíam aqueles aramezinhos esticados! Devia ser coisa muito fina e muito estúrdia, tanto que a tia o proibia de sequer tocar no objeto! (ÉLIS, 1984, p. 78).

Verifica-se a importância que o narrador personagem dá ao violão no decorrer da narrativa. A presença do instrumento traz alegria, diversão, encantamento, prazer, representando a própria Cidade de Goiás, que vivia a simplicidade. A mulher que tocava violão venceu obstáculos para a sua época, num período em que os homens é que podiam fazê-lo. Élis, mais uma vez, mesmo não sendo esse o foco principal, dá indícios da sua preocupação com a condição da mulher, frágil, desprotegida, o que pode ser inclusive metáfora da própria cidade de Goiás.

A maioria das personagens mulheres presentes na narrativa vive na mesma casa da família do narrador, a avó Joanhina “mulher direita, valente, trabalhadeira, econômica” (ÉLIS, 1984, p. 39), a tia Jovita, Jardilina, afilhada do seu José, cozinheira da casa, gorda e sempre risonha, tia Belinha cuja única preocupação é pentear os cabelos:

Tia Belinha era irmã caçula, solteirona, aí com seus cinquenta e poucos anos dela. Criada ainda com uns restos de escravidão, educada de forma defeituosa, tornara-se uma pessoa praticamente imprestável. Não sabia vestir-se sozinha, nem banhar-se, nem fazer o próprio prato de comida [...]. Gostava era de pentear os cabelos que ainda supunha negros, sedosos, brilhantes (ÉLIS, 1984, p. 91).

Percebe-se mais uma vez a interação da personagem com o espaço em que vive, representando os resquícios da monarquia e da escravidão, ainda de certa forma enraizados no cotidiano da Vila Boa.

Goiânia deslumbrou o povo goiano, segundo Bernardo Élis (2005), esse impacto foi maior que a mudança da capital para Brasília. Élis diz que “seu avô achava que era um absurdo a mudança da capital, chegava a corar quando via o futuro grandioso que ele imaginava para a cidade de Goiás relegado a nada” (ÉLIS, 2005, p. 34). Vê-se aqui uma relação que existe entre a obra e a vida do autor, há um forte indício de que a memória do autor está não só ligada a fatos históricos como também a sua própria vivência.

Goiás queria expandir-se. As pessoas competentes eram muito poucas, a cultura meio atrasada e muitos estavam meio em conflito com o governo Pedro Ludovico. Ou por serem democratas, ou por estarem ligados às oligarquias do regime anterior, ou por descontentamento com a mudança da capital, como meu avô (ÉLIS, 2005, p. 38)

Como metonímia da própria Cidade de Goiás, o violão tem uma relação estreita com o desenvolvimento da novela que ora vai ganhando espaço, importância, ora vai sendo esquecido e deixado de lado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa aqui desenvolvida foi realizada a partir do interesse em compreender como Bernardo Élis pensa a história e a transcria para a arte. Nessa trajetória, contemplam-se teorias desde Aristóteles até os críticos literários e historiadores contemporâneos, além de Bernardo Élis, que com maestria também analisa as suas próprias obras.

O objetivo deste trabalho foi configurar a obra “Apenas um violão”, publicada em 1984, 51 anos depois da construção de Goiânia nos traços de ficção histórica teorizada por György Lukács e a observação da inserção da obra dentro da ótica da transcrição, pois o discurso da construção de Goiânia é elogioso, como se constata principalmente na exposição histórica de Palacin.

A presente publicação compreende a relação entre Literatura e História, como uma forma de conhecer o próprio país, apresentando dessa forma a novela “Apenas um violão” e a sua relação com a história de Goiânia e a memória do autor. A pesquisa também apresenta a ficção contemporânea pós 1960 e 1970 mostrando a relação desta literatura com o mundo e a sua ruptura com o modernismo, um período que marca a prosa urbana firmada na realidade social das grandes cidades e enreda por caminhos estéticos diversos, esses novos caminhos estéticos não são favoráveis ao que produzia Bernardo Élis, há uma dificuldade do autor de se enquadrar nesses novos tempos, pois o autor é essencialmente moderno. Élis então, não se reconhece nessa pós modernidade e se referencia na memória como filtro para a transcrição da história em literatura.

A novela “Apenas um violão” escrita por Bernardo Élis, traduz e recria o ambiente da cidade de Vila Boa. A História é resgatada por Élis de forma a compreender o que significou para aquela capital o deixar de sê-la. “Apenas um violão” é uma novela com traços ficcionais, porém histórico-narrativo, pois Bernardo Élis retrata em sua obra o período de transição da capital Cidade de Goiás (Vila Boa) para Goiânia. O resgate memorialista de Élis através desse narrador e através dos sentimentos do seu avô, leva o leitor a caminhar por espaços que traziam orgulho aos moradores daquela, então, capital do estado.

Bernardo Élis escreveu *Apenas um violão* décadas depois da Cidade de Goiás não ser mais a capital, mas como ele mesmo disse em *A vida são as sobras* “o processo criativo é longo, daí chamá-lo de ‘bola de neve’, a partir de um grão de areia, pela agregação de novas partículas, o bolo vai caminhando e engrossando até o desfecho final” e assim, a partir das suas vivências e memórias foi-se re-construindo, traduzindo a História, uma constituição de sentido, traduzindo a vivência do real, guardada na memória décadas antes e transformadas em forma e conteúdo.



O discurso literário traz possibilidades de interpretações diferentes para o mesmo fato, Vila Boa da noite para o dia deixa de ser a realização dos sonhos dos goianos que moravam lá para se transformar em uma cidade vazia, Goiânia tornou-se um projeto arrojado, um símbolo de desenvolvimento e uma aposta a longo prazo, a possibilidade de negócios, a forte especulação imobiliária. A potencialidade de desenvolvimento regional atrairia grandes investidores que apostavam no crescimento da nova capital e a Cidade de Goiás na opinião dos líderes do governo não comportaria a valoração dessa aposta.

Bernardo Élis quis resgatar a memória através de uma obra ficcional, o dia a dia de pessoas que viviam uma vida simples, tranquila, monótona, resgatar a essência humana. A característica provinciana do local, onde as pessoas ficam nas calçadas para observar o que se passa na rua, tudo se passa lentamente, neste contexto de cidadezinha de interior vivia a Cidade de Goiás, era assim simples, carismática, desinteressada das normas do Capitalismo. Portanto, para os moradores dessa cidade, então, capital do estado que estavam acostumados com o ir e vir, que presenciavam o leiteiro montado no burro, o carteiro de casa em casa, mas que tinham orgulho de morar na capital, apesar da precariedade, perder o título, era dolorido.

Este trabalho nos permitiu perceber que Élis, no seu discurso literário, conduz o leitor a conhecer a Cidade de Goiás e seus moradores dentro de uma perspectiva simples, direciona a um desfecho no qual são apresentadas as condições de uma capital que ficou à mercê, sendo desvalorizada. As famílias da cidade de Goiás que valorizavam tanto os seus sobrenomes, ficaram em busca de posições políticas para poderem manter seus status. Depois da mudança da capital a cidade nos finais de semana ficava cheia de ex moradores que vinham para esnober, mostrando carrões, choferes, que a deixavam no domingo após o almoço. O que restava era uma cidade triste, solitária, nos possibilitando perceber o contexto da época.

Goiânia deslumbrou o povo goiano e, segundo Bernardo Élis, esse impacto foi maior que a mudança da capital para Brasília. Ao configurar esse discurso literário, pode se considerar que Bernardo Élis projetou-se na protagonista da novela, inserindo suas próprias memórias sobre esse acontecimento histórico. Nesse sentido, como observou-se na exposição, o processo de transcrição movimenta-se da História, através do filtro da memória, para ser repensada esteticamente.

A pesquisa, apesar de sucinta, serviu-se de teorias que dessem conta da relação entre história, literatura e memória, chegando à conclusão de que este estudo está longe de ser encerrado. A forma narrativa que as une está presente na obra através dos elementos discursivos, não sendo possível estabelecer com exatidão os liames que as demarcam ou a restringem, dessa forma não podem ser classificadas e categorizadas em “caixas”, ou seja, não são semelhantes, mas os elementos que

compõem esta união entrecruzam, encontram, ora separam e voltam novamente a se encontrar na composição da obra.

Enquanto os personagens, antigos moradores da cidade de Goiás defendem uma cidade que não há mais, os jovens embarcam para a nova capital, mas antes contemplam dentro do caminhão que os trará para Goiânia, todo aquele espaço em ampla decadência.

Élis foi um importante pesquisador da história e da cultura goiana e por meio da obra aqui analisada, pôde expressar seus sentimentos do passado em relação à construção da nova capital. A novela “Apenas um violão” traz um tema importante e retrata os difíceis momentos pelos quais a antiga capital passou, não com o objetivo de simplesmente transcriar a história, mas também de compreendê-la e problematizá-la pela ficção. Élis, para registrar a memória, construiu uma novela através de atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente, esse registro deu-se por meio de personagens que constroem o espaço peculiar e cheio de significados históricos. O espaço percorrido dentro da cidade de Goiás pelos personagens, principalmente pelo narrador, representando os personagens novos e o avô representando os personagens velhos, revela a dinâmica da própria cidade e a ruptura que houve com a transferência da capital, uma obra a ser visitada e revisitada pelos leitores a fim de passear pela literatura e pela história, sem medo de crescimento em um mergulho rico, cultural, que entretém, ensina, contextualiza e contribui para a compreensão de uma conjuntura de uma cidade com características interioranas, com significados a serem descobertos para quem se propor a ler.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. **Ficção completa e outros escritos**. São Paulo: Ed, Aguilar, 1965, v.4, p. 978.
- AMARAL, B. H. R. **Haroldo de Campos e a tradução como prática isomórfica: as transcrições**. Eutomia, Recife, 11, (1), p. 261-268, Jan/jun 2013.
- ARAUJO, V. L. de. Entre a historiografia e a ficção. **Jornal do Brasil** - Rio de Janeiro, RJ, 29 dez 2006, Caderno Ideias e Livros.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO; Introdução: Roberto de Oliveira Brandão; Tradução: JAIME, B. **A poética clássica**. 12<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BAKHITIN, M. **Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance: in Questões de literatura e de estética - a teoria do romance** Trad. BERNADINI, A. F. et al. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1998a. p. 397 - 428.
- BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 32<sup>a</sup> edição. São Paulo, Cultrix, 1994.
- CHAVES, F. L. **História e Literatura**. 3<sup>a</sup> ed.amp. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.
- CAMPOS, H. de. **Haroldo de Campos - Transcrição**, org. de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013a.
- \_\_\_\_\_. **A reoperação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013b.
- \_\_\_\_\_. A poética da tradução. In: **A arte no horizonte do provável**. São Paulo. Perspectiva, 1969. Col. Debate 16.
- \_\_\_\_\_. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perpectiva, 1981.
- CUNHA, A. G. da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. p. 227, p.781.
- ÉLIS, B. **Apenas um violão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. **A vida são as sobras**. org. José Lino Curado. Goiânia: Kelps, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Jeca, Jica, Jica, Jeca**; Crônicas. Goiânia, Cultura Goiana, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Goiás em sol maior**. Goiânia, Poligráfica Indústria e comércio, Ltda, 1985.

\_\_\_\_\_ **Vida em Obras.** org. Wolney Unes. Goiânia: Agepel, 2005.

ESTEVAM, L. A. **O tempo da transformação: estrutura e dinâmica da formação econômica de Goiás.** Goiânia: UCG, 2004.

FIGUEIREDO, C. de **Novo Dicionário da Língua Portuguesa.** 5ª ed. Livraria Bertrand, Lisboa, 1913, p. 1977

FLORES, G. G. Dossiê: **Tradução como criação e crítica.** Circuladô, São Paulo, ano IV - n° 8 - p. 9 a 26, setembro de 2016.

GESSNER, R. **Transcrição, transconceituação e poesia.** Cad. Trad. Florianópolis, v.36, n° 2, p. 142-162 maio/agosto/2006. [Http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968](http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968).

GOLDMANN, L. **Ciências Humanas e Filosofia Que é a Sociologia?** 5ª ed. São Paulo - Rio de Janeiro. Difel, 1976.

GOMIDE, C. H. **História da transferência da capital de Goiás para Goiânia.** Goiânia: Editora Alternativa, 2003.

JAMESON, F. **O Romance Histórico ainda é possível?** In: Novos Estudos, CEBRAP, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

LUKÁCS, G. **O romance histórico.** 1ª. ed. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_ **A teoria do romance** 1ª. ed. São Paulo: Duas Cidades Ed.34, 2000.

\_\_\_\_\_. "Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels". In: \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre literatura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MALARD, L. **Literatura e dissidência política.** Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MEMÓRIAS, TBC. **Bernardo Élis fala sobre suas obras literárias.** Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HCerABFDdMQ> . Acesso em 15 de maio de 2019

MIGNOLO, W. Lógica das diferenças e políticas das semelhanças. Org. de Lúcia Chiappini e Flávio Wolf Aguiar. **Literatura e história na América Latina: Seminário internacional.** São Paulo Eudusp, 2001.p. 115-135.

MIRANDA, A. **Entre a imaginação e a verdade.** Jornal do Brasil. Idéia: Ensaio A 1, n° 68, Rio de Janeiro, 21, out. 1990. p. 7-8

MOISÉS, M. **A criação literária: prosa.** São Paulo: Cultrix, 1982.

PALACIN, L. **Construção de Goiânia e o desenvolvimento de Goiás.** São Paulo. Brasil, 1974.

\_\_\_\_\_. **Fundação de Goiânia e o desenvolvimento de Goiás.** Goiânia: Oriente, 1976.

\_\_\_\_\_.; MORAES, M. A. de S. **História de Goiás**, 6ª ed. Goiânia, 1994.

PEREIRA, D. C. M. **Literatura lugar de memória.** Soletta revista, nº 28, Rio de Janeiro, jul-dez, 2014.

PESAVENTO, S. J. **História e Literatura; uma velha-nova história.** Nuevo mundo. Mundos nuevos, 2006. ISSN 1560. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/indez>>. Acesso em: 13 maio 2019.

\_\_\_\_\_. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. **Esboços**, UFSC, Santa Catarina, v.11, 2004 Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/334/9893> Acesso em 20 de maio de 2019

OESTE R. Goiânia: Imprensa Oficial do Estado de Goiás, ano III, nº 18, ago. 1944.

RICOEUR, P. Da memória e da reminiscência. In: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução Alaina François. Campinas: Unicamp, 2007. p. 25-142

SANTAELLA, L. , **Transcriar, transluzir, transluciferar. A teoria da tradução de Haroldo de Campos.** Céu Acima. Org. Leda Tenório da Motta. São Paulo. Perspectiva, 2005, p. 221-232.

SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra - Ensaios.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, P. B. **Literatura E Intervenção: Romance Histórico no Brasil.** Floema — Ano VII, nº9, p. 283-303, jan./jun. 2011.

SIQUEIRA, E. B. **O desenvolvimento do Estado de Goiás.** Tese (Doutorado) Pontificia Universidade Católica de Goiás, Faculdade Ciências Econômica, da Pro-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa. Goiânia, 2010, f. 69.

SCHOLLHAMMER, k. E. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SELIGMANN-SILVA, M. Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo. **Remate de Males**, Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL, UNICAMP, n.29,v.2, p.271-281,jul./dez.2009 Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636279> Acesso em 01 de junho 2019

\_\_\_\_\_. **Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas.** *Psicol. clin.* [online]. 2008, vol.20, n.1, pp.65-82. ISSN 0103-5665. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05> Acesso em 22 de maio de 2019

SILVA, R. M. C. **Romance e história em Chegou o governador, de Bernardo Élis.** Goiânia: UFG, 2016.

SILVA, V. M. A. e. **Teoria da Literatura.** 2. ed. revista e ampliada. Coimbra: Almedina, 1969.

TEIXEIRA, Á. S. A. **A unidade geral da obra de Bernardo Élis.** Tese (Doutorado) Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, 2017, f. 264

\_\_\_\_\_. **Bernardo Élis Romancista: uma análise de O tronco.** Goiânia: Editora Prime, 2019.

TELES, G. M. **O conto brasileiro em Goiás.** Departamento Estadual de Cultura, Goiânia, 1969.

VICENTINI, A. **Bernardo Élis revisitado.** In: UNES, Wolney (org.) **Bernardo Élis: vida em obras.** Goiânia: AGEPEL: Instituto Centro Brasileiro de Cultura, 2005.

VIEIRA NETO, H. J. V. **O Tronco: Obra Literária De Bernardo Élis (1956), Fílmica De João Batista De Andrade (1999) E As Conexões Possíveis Entre Cinema, Literatura E História.** Tese (Doutorado) Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. Uberlândia, 2010, f. 197

WHITE, H. **Trópicos do Discurso -Ensaio sobre a crítica da cultura.** 2ª. ed. São Paulo: edusp, 2001.