

# HISTÓRIA, LITERATURA E REPRESENTAÇÃO: EXPERIMENTAÇÕES COM O ROMANCE DE ARIANO SUASSUNA

## HISTORY, LITERATURE AND REPRESENTATION: EXPERIMENTS WITH THE NOVEL OF ARIANO SUASSUNA

Jossefrania Vieira MARTINS\*

**Resumo:** No artigo abaixo, buscamos refletir sobre os limites e possibilidades da relação entre a história e a literatura ressaltando sua historicidade e os desafios que impõe ao historiador. Optamos por partir da problematização dos jogos dicotômicos – verdade  $x$  ficção, por exemplo – clássicos que sustentam a maior parte das distâncias construídas entre ambas, abordando-as com base no conceito de *representação*, em diálogo principalmente com Roger Chartier e Frank Ankersmit sem deixar de considerar também importantes apontamentos de Michel Foucault, Michel de Certeau, Hayden White e Catherine Gallagher, dentre outros. Por fim, apresentamos alguns aspectos e observações de nossa investigação sobre o romance do escritor Ariano Suassuna, situando-a nesse campo desafiador dos estudos históricos.

**Palavras-Chave:** História; Literatura; Representação; Romance; Ariano Suassuna.

**Abstract:** In Article below, we seek to reflect on the limits and possibilities of the relationship between history and literature emphasizing its historicity and the challenges which imposes the historian. We chose from the problematization of the dichotomous games - truth  $x$  fiction, for example - classic that sustain the greater part of distances built between both by approaching them on the basis of the concept of representation in dialog mainly with Roger Chartier and Frank Ankersmit without fail to also consider important notes of Michel Foucault, Michel de Certeau, Hayden White and Catherine Gallagher among others. Finally, we present some aspects and observations from our research on the novel of the writer Ariano Suassuna, placing it in this challenging field of historical studies.

**Keywords:** History; Literature; Representation; Novel; Ariano Suassuna.

Iniciamos essa travessia reflexiva com uma questão-problema: o que faz atualmente o historiador aproximar-se da literatura e o que faz quando produz história interdisciplinarmente com a mesma? Sabemos que este debate tem se estendido no tempo e descortinado os limites/limitações da narrativa e do discurso ao passo que impõe a emergência de um lampejo teórico-metodológico que nos permita ir além da interdisciplinaridade ignorada pelos historiadores positivistas e levada às últimas consequências pela Nova História, em especial pela história cultural. Para o historiador que decide trafegar é preciso problematizar os esquemas dicotômicos que restringem o

---

\*Mestra em História – Doutoranda – Programa de Pós-graduação em História – Instituto de Ciências Humanas e Sociais - UFRRJ - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, campus de Seropédica. Seropédica, RJ - Brasil. E-mail: [jossehist@yahoo.com.br](mailto:jossehist@yahoo.com.br).

entendimento da linguagem e dos conceitos, solapando a diversidade que lhes é peculiar. Este é o primeiro passo para situar de forma atualizada a história em sua relação com a literatura, desafiando os muros, ampliando os horizontes e reinventando a vivência em fronteira de ambas.

### *Sobre distâncias e metáforas*

Assim, vizinhas, a história e a literatura construíram algumas distâncias clássicas entre si, e, apesar de partilharem como outros saberes a estrada da linguagem, cada uma possui seu próprio modo de desenhar o chão com o movimento de sua imaginação. É bem verdade que há diferenças de ritmos, de estratégias para romper os obstáculos e do próprio modo de enxergar o caminho, pois enquanto a história – pelo menos durante muito tempo – pretendeu construir um terreno liso, simétrico, legível e decifrável, a literatura construiu-se em percursos oscilantes ao experimentar e misturar texturas, olvidando-se pelas vegetações existentes e forjando outras para enfeitar ou confundir a leitura do modo como passeia pelos sentidos. Ambas se relacionam com o real de modo distinto: a história aspira reproduzi-lo “inteiro”, “total”, “palpável”, mas, sobretudo alcançável por supostamente decodificá-lo; noutro plano, a literatura cria e interfere no real, transmuta-o, perverte-o, construindo-o criativa, porém nem sempre legivelmente; seu interesse é por parcelas, aqueles pedaços apreensíveis devolvidos ao jogo da linguagem para que instaurem clivagens, para que desencadeiem e principalmente para que libertem.

Se o historiador não se atreve a cruzar o deserto sem a moringa d'água sempre abastecida, o literato aceita a vertigem da sede e da fome, posto que a ilusão de ótica não o cega e a sua sensibilidade não existe apenas nos olhos; ela varia entre as veias e derrapa nas dunas da paisagem movediça. Cair é a única chance para levantar. Aliás, eis uma metáfora deveras apropriada para expressar a relação da linguagem com o real: o deserto – porque ele se move.

De longe o imenso lugar parece formar uma única paisagem, pragmaticamente igual, mas de perto ou com o olhar mais atento, com os pés invadindo a quentura das areias rumo ao desejo de atravessá-las e/ou dominá-las, o que se percebe é o movimento próprio de que é tomada a paisagem ao se desdobrar em múltiplas e infinitas (de)formações. O vento corrompe a imagem coerente e a miragem explode nos sentidos. Cada vez que se olha para o mesmo ponto, ele estará surpreendentemente

diferente e é nisto que se estabelece ao mesmo tempo a sensação de perdição e a única certeza vigente: a da possibilidade dos pontos de vista. De qualquer lugar, movido por qualquer interesse, olhar é um jeito de conhecer, de atribuir sentido, a questão é que nem todos veem da mesma forma. Caminhando, aproximamo-nos não necessariamente do real, mas da experiência de dizê-lo, supô-lo, construí-lo. Assim, qualquer definição nossa sobre ele deve ser temporária, como é um horizonte no deserto. O tempo de validade é sempre incógnito, depende de quantos por ali passarão e que perspectiva será lançada sobre a paisagem.

Poderíamos então concluir que, nesta travessia pelo deserto, a história como ciência, com seu tino investigativo e sua *vontade de verdade*<sup>1</sup> busca decifrar o real para traduzi-lo; diferentemente disso, a literatura como arte, pretende invadi-lo para (re)criá-lo paralelamente. No entanto, o tratamento dicotômico que esta visão oferece à linguagem é sempre limitado e não por acaso as ordens de sentido acabam expostas à inversão, pois: ao supor decodificar o real para organizá-lo num conhecimento, a história nada mais faz do recortá-lo e inventá-lo como algo “geral”; no caso da literatura, julgando questioná-lo ou escapá-lo, não faz senão demonstrá-lo como uma construção ativa da linguagem. Entre o que é verdade e ficção tanto na literatura quanto na história existem, portanto, muitas veredas que não requerem apenas revisionismos parciais ou relativismos totais, mas um entendimento da linguagem que seja capaz de contemporizar esses saberes diante de sua condição de representação.

#### *A ambição científica e artística da história*

Em sua obra *Trópicos do discurso*, Hayden White (2001) – intelectual que protagoniza este debate entre a historiografia e a crítica literária – chama atenção para o terreno móvel no qual se ergueram as fronteiras entre história, ciência e arte. No caso do historiador, tais fronteiras reaparecem sempre que ele decide cruzar o caminho da história com a literatura e reserva sua problematização à natureza do texto historiográfico. Ao pensar nos limites da fabricação de nosso discurso, muitos de nossos pesquisadores privilegiam diferenciar a história da literatura, porque consideraram que afastá-las seria a estratégia mais adequada para defender ao longo de pelo menos um século a cientificidade da primeira. Sobre essa questão, a história da historiografia está aí para nos esclarecer a repercussão desse debate/embate.

Para White (2001), o “fardo” resultante dessa corrida pela afirmação da cientificidade consiste numa história historicizante, na qual o passado é tratado como um fim em si. Tal paradigma se expressa numa fixidez descritiva que nos chega através das narrativas e que nos impõe hoje como grande desafio a atualização de nossos modos de dizer. A maneira hostil com a qual os historiadores trataram a relação ciência/arte resultou num conflito difícil de administrar: a dicotomia verdade/ficção. O alinhamento da história ao tipo de ciência do século XIX atravessou o tempo e somente com a “virada linguística” nos anos 1970 passou a ser questionada como um saber “superior”, capaz de mediar ciência e arte em seu discurso.

Como se percebe, os modos de dizer o passado consistem na raiz do dilema do historiador e a tentativa de se afirmar em meio à fronteira citada acima resulta numa ilusão intelectual viciosa. Para White (2001), a história não teria acompanhado as transformações nesses dois campos e acabou repousando o seu interesse num modelo de ciência e arte do século XIX, que não mais está tão afinado com as questões de nosso tempo. Essa seria a explicação para a imposição dos distanciamentos mais radicais. Assim, imersos num interesse que soa quase anacrônico, os historiadores parecem ignorar que tanto a ciência quanto a arte – especialmente a literatura – de hoje refizeram seus caminhos e apostaram num novo entendimento da linguagem: aquele que procura libertar o indivíduo dos fardos universalizantes, reintroduzindo-o à diversidade que lhe constitui. Certamente rever e construir suas próprias estratégias narrativas exige do historiador uma nova relação com a linguagem e isto não somente para as pesquisas que se dedicam à literatura num viés interdisciplinar, mas a observância dos limites e possibilidades da prática historiográfica sobre qualquer tema ou objeto.

A criatividade não necessariamente aproxima a ciência da ficção, ao menos não daquele conceito de ficção difundido, sobretudo a partir do advento do romance histórico. Aliás, ambas não se anulam uma à outra, apenas consistem em formas de representação distintas como é também a própria história. Este entendimento pós-moderno deve-se à relativização do conceito de verdade enviesada por Friedrich Nietzsche e Arthur Schopenhauer e levada adiante por figuras como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida no decorrer do século XX. A obra desses filósofos – mas não somente deles – impulsionou significativamente a filosofia da linguagem e provocou oportunamente a crítica e teoria literárias. Logo, a chamada “virada linguística” representou um vendaval que solapou os até então “firmes” alicerces da semiótica fincados numa relação de suposta transparência entre linguagem e mundo

e/ou real. Antes, a linguagem detinha um papel passivo, funcionando apenas como ferramenta de correspondência entre as palavras e as coisas. O “real” era tratado como preexistente a ela ou mesmo aos vários outros instrumentos de comunicação desenvolvidos pela humanidade. E como preexistente a toda forma de expressão, este real era absorvido como verdade absoluta e signo incontestado do mundo material, a invenção do mundo a partir do concreto estava, portanto em curso.

Atrelada a isso, a razão iluminista fez a cultura e a ciência ocidentais perpetuarem-se através da produção da verdade na direção da unidade e da universalidade. A “crença” numa única verdade – racional e não mais religiosa – com validade e extensão universal foi o que permitiu o sucesso etnocêntrico – sobretudo, europeu – pautado no jogo de alteridade e na dicotomia utilizada como artifício. Nesse sentido, a princípio, a operação de “opor” parece consistir na estratégia mais eficiente da linguagem, quando esta está a serviço da produção de padrões. Logo, separar torna-se o meio através do qual a subserviência se disfarça no processo de conceituação e a partir disso é que podemos pensar, por exemplo, a oposição verdade *versus* ficção que serviu à definição da história e a sua consequente diferenciação da literatura. O gênero historiográfico surgiu justamente para atuar, realizando esta correspondência entre palavras e coisas em prol de verdade científica.

Para tanto, a passagem da história-conhecimento à história-disciplina foi longa e diversa e teve como tarefa atribuir *status* histórico a um acontecimento. O aval científico exigira a fundamentação em fontes, é bem verdade, mas é preciso ressaltar que essa “atribuição” fora construída, sobretudo narrativamente, afinal era a textualidade que o tornava comunicável e acessível às gerações futuras. Nesse sentido, é interessante notar que tal processo foi aquilo que construiu o *histórico* enquanto sinônimo de *real* e/ou *verdadeiro*.

Qualquer narrativa histórica possui um terreno complexo de condicionantes: o que, quando e onde aconteceu e, sobretudo quem esteve envolvido. O verbo “acontecer” em suas mais variadas conjugações é o argumento retórico da fronteira construída pelo historiador cientista entre verdade e ficção. Nos moldes da história historicizante, a verdade consistia num postulado a ser seguido, pois para que o relato histórico fosse verdadeiro precisaria falar do real “conforme ele aconteceu” e “com base em provas”. Foi assim que se forjou a história como ciência positivista: como um dos instrumentos da formação dos Estados Nacionais, comprometida com as elites e a

edificação e culto de seus heróis simbólicos construídos como exemplos patrióticos emblemáticos a serem consumidos pelas massas.

Não por acaso, todos os caminhos revisionistas de hoje passam indiscutivelmente pela relação história/historiador. Uma nova historiografia, autocrítica e que repense seus compromissos, requer um entendimento seu enquanto fabricação do passado que resulta em contínuas e distintas representações do mesmo. Por ser o espaço discursivo de tantos conflitos e relações de poder, é preciso que se entenda a escrita da história como uma prática intencional movida pelo universo que permeia o sujeito que a produz – neste caso, o historiador – conforme alertou Michel de Certeau (2002). A diversidade dos pontos de vista e a capacidade de vermos as coisas diferentemente é aquilo que deve motivar e alimentar o trabalho do historiador, levando-o a compreensão do inacabamento da história em seu sentido global.

Isto levanta uma importante questão que nos colocamos ainda hoje: o que pode nos afastar do perigo de uma história única? Ou mesmo: como construir história(s) e tornar esta sua diversidade uma condição de possibilidade e não a nuvem de um relativismo difuso ou vazio? Sabemos que a renovação dos temas e objetos supõe certo frescor à pesquisa histórica, mas ainda é preciso insistir de que modo algo vai parecer realmente novo a depender da perspectiva na qual é abordado. Para isso, a historiografia precisa ser um espaço de autocrítica. A ciência – de um modo geral – vive essa máxima pelo menos desde Einstein, e a teoria literária desarrumou as gavetas da relação linguagem-real há algum tempo. Como avaliou White (2001, p. 62-63), se os historiadores de hoje pretendem continuar situando a história enquanto uma combinação entre ciência e arte, é preciso que se atualizem também sobre as mudanças de paradigmas que estes campos sofreram:

Atualmente, a história tem uma oportunidade de se valer das novas perspectivas sobre o mundo oferecidas por uma ciência dinâmica e por uma arte igualmente dinâmica. Tanto a ciência como a arte transcenderam as concepções mais antigas e estáveis do mundo que exigiam que elas expressassem uma cópia literal de uma realidade presumivelmente estática. E ambas descobriram o caráter essencialmente *provisório* das construções metafóricas de que se valem para compreender um universo dinâmico. Por isso, afirmam implicitamente a verdade proclamada por Camus quando escreveu: "Antes, tratava-se de descobrir se a vida devia ou não ter um sentido para ser vivida. Agora se torna claro, pelo contrário, que ela será mais bem vivida se não tiver nenhum sentido". Poderíamos retificar a afirmação para ler: ela será mais bem vivida se não tiver um sentido único, mas muitos sentidos diferentes.

Copiar o real ou transcrevê-lo é uma tarefa que se apresenta limitada e limitadora de qualquer finalidade de compreender o mundo, pois como paradigma explicativo há muito já se tornou insuficiente. Nesse sentido, a função do historiador como descritor dos “fatos como realmente ocorreram” ou como aquele que “prova” a continuidade entre o ontem e o hoje de modo pragmático e linear, deve ser no mínimo questionada. Ao escrever história, o historiador não simplesmente “descreve a fonte” no sentido de refletir no texto a informação presente noutra textualidade de outro tempo. Logo, a escrita da história não é reprodutora de fatos, mas criadora destes e o historiador não possui um lugar de neutralidade. Tal situação remete ao que White (1992) destacou em outra obra sua mais conhecida, intitulada *Meta-História*, na qual ressalta como a “imaginação histórica” não pode ser descartada na produção da narrativa histórica, sendo esta visível mesmo entre muitos dos historiadores clássicos do século XIX.

O texto histórico possui limites que precisam ser percebidos e encarados a serviço de um compromisso não com a verdade, mas com a sua intenção ou *vontade de verdade* (FOUCAULT, 1996). A inocência do dizer foi questionada, e a história foi convidada a relembrar sua dimensão discursiva. A “operação historiográfica”, conforme alertou Certeau (2002), realiza-se no compromisso de fabricar o passado sem desconsiderar sua conexão com as questões e intenções do presente e o desafio da verdade e/ou verossimilhança.

A preocupação com um estilo historiográfico passou então a frequentar o horizonte do historiador e logo a arte foi sacada para inspirar e estimular esse novo exercício. Nesse sentido, no que se refere à abordagem da literatura, podemos identificá-la numa fronteira erguida entre as inflexibilidades herdadas pelo modelo historiográfico do século XIX e os desafios impostos pelo relativismo das teorias pós-modernas. A grande questão é que retomar esta aproximação com a literatura significa para muitos o contato envolvente e ameaçador com a ficção. Cabe lembrar que história e literatura são gêneros narrativos ou do discurso, mas suas diferenças só podem ser verificadas quando revemos os conceitos de ficção e não ficção ressaltando inclusive a historicidade dos mesmos. Por outro lado, urge também uma importante reflexão sobre o “romance histórico”, que costuma figurar no centro desta polêmica.

*Literatura, ficção e temporalidade*

Eis, portanto a cena da problematização: a história não é ficção porque é ciência? Dizer que ela não é ficção significa afirmar que a literatura o é? Talvez no jogo dicotômico sim, mas as insuficiências desse esquema não deixam de aparecer. Catherine Gallagher (2009) orienta que é preciso redescobrir a ficção e um dos caminhos que aponta é a investigação de sua historicidade. A autora explica como o seu aparecimento na Inglaterra do século XVIII está relacionado à sua retirada da esfera da dissimulação corroborando na sua transformação em gênero literário. O distanciamento da fantasia efetuou uma conceituação da ficção que tinha como sustentação o fato de consistir numa história crível, porém que não tinha a pretensão de se tornar verdadeira e, assim, o seu leitor pôde distingui-la não somente da realidade, mas também da mentira. Por não se pretender ser assumidamente verdade, ela se alocou justamente como linha fronteira e indefinida entre o que é e o que pode não ser ampliando o seu campo da referenciabilidade para a plausibilidade. O possível ainda que “não fosse real”, permitiu à ficção reunir elementos e recursos narrativos infinitos e envolventes à disposição apropriativa do seu leitor.

Pensar separadamente real e ficção é um reducionismo no qual muitos incorrem, e um bom exemplo do quanto a fronteira entre ambos se movimenta é o romance. Como destacou Ian Watt (1990), a ascensão do romance na Europa ocorre no sentido apontado acima por Catherine Gallagher (2009), ou seja, tem a ver – inclusive temporalmente – com o advento do conceito de ficção. Ao focar seus estudos nas obras de Defoe, Richardson e Fielding, Watt (1990) demonstrou como o romance moderno emergiu e se consagrou no final do século XVII atrelado às demandas do realismo filosófico. O próprio termo “realismo” colou-se ao romance como forma de contestação ao idealismo que vigorou nos meios filosóficos escolásticos anteriores. Assim, uma nova filosofia que transitara de Descartes a Locke impulsionava novas questões aos indivíduos da época que se transpunham não por acaso também no romance:

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente esta reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos de epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos do gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto nova. Assim, o romance



é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedente à originalidade, à novidade (WATT, 1990, p.14-15).

Até mesmo o termo “original” sofreu mudanças, pois passou do sentido de “origem”, construído no Medievo, para à noção moderna de “originalidade”. A própria busca da verdade tornou-se uma questão individual de modo que nesta nova perspectiva literária alçada pelo romance, “o realismo não está na espécie de vida apresentada e, sim na maneira como a apresenta” (WATT, 1990, p. 13). Em termos de estrutura narrativa, esta guinada à individualização da experiência se traduzia na construção das personagens e na ambientação da trama, estratégias estas que buscavam construir uma identidade para a história apresentada e até mesmo uma identificação por parte do leitor. Soma-se a isso a abordagem temporal, uma vez que a atemporalidade frequente nos gêneros tradicionais foi substituída por uma relação causal entre passado e presente, agora diferenciáveis e diferenciados. A ambientação é, portanto uma técnica narrativa importante para temporalização do enredo a fim de torná-lo mais verossímil ao leitor, conferindo autenticidade. Watt (1990) conclui dizendo que esta função referencial se faz mais presente no romance do que em outros gêneros literários, tornando-o, portanto também o mais traduzível deles.

Por conseguinte, considerando o distanciamento que os historiadores estabeleceram para com a literatura no século XIX, o romance histórico não se apresentaria necessariamente como *o outro* da historiografia, pois a apropriação que realiza do saber histórico é uma condição para tornar sua trama coerente ou no mínimo plausível, embora, como alerta Gallagher (2009), isso não lhe confira um *status* historiográfico, porque não é esta a sua pretensão. Desse modo, entendidos como gêneros narrativos ou do discurso, o fazer histórico e literário podem partilhar recursos linguísticos ainda que a natureza de seus discursos seja diferente. Já não cabe submergi-los numa diferenciação *clichê* entre ciência e arte que não considere inclusive as recentes experimentações e revisões desses campos, como alertou White (2001). Por conseguinte, Kzryzstof Pomian (2003) completa que o desafio posto ao historiador já não é a verdade – no intuito de alcançá-la naquele sentido de presença universal, unitária e ontológica –, mas a constante problematização das representações de verdades até aqui construídas. Há um passado historiográfico antes de nós e nele estão contidas *vontades de verdade* que dialogicamente construíram silenciamentos por vezes constrangedores.

Verdade e representação são questões que permeiam a filosofia há muito tempo, pois dizem respeito à elaboração do real na dimensão linguagem/poder. No campo da historiografia, Roger Chartier (2002), num texto intitulado “O mundo como representação”<sup>2</sup> sintetizou algumas das questões mais importantes tratadas por ele anteriormente no clássico *História cultural: entre práticas e representações*. Em ambas as produções, Chartier ressalta a dimensão simbólica que permeia e interfere significativamente na fabricação das diferentes realidades, chamando atenção para o papel da cultura. Ao mesmo tempo demonstra como conceito de representação implica justamente num olhar sobre as práticas que organizam e orientam tais realidades sociais.

Todavia, não se pode perder de vista nesta teia conceitual um importante elemento: o poder. É ele que está no cerne daquilo que Chartier (2002) chama de “lutas de representação”. Estas, segundo ele conceitua, são “as estratégias simbólicas que determinam posições e relações que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ‘ser-percebido’ constitutivo de sua identidade.” (CHARTIER, 2002, p. 73) Portanto, representação implica poder – que neste caso, remete à esfera simbólica que influencia e elabora a vida social –, anseio/esforço de significação e identificação, tornando-se um elemento essencial na análise cultural e na operacionalidade dos conceitos, ou seja, no modo como significamos e atribuímos valor as experiências vividas e/ou imaginadas.

Nesse sentido, tanto a história quanto a literatura podem ser entendidas como *representações*, ainda que os compromissos de suas narrativas seja um ponto importante de sua diferenciação, como salientou Sandra Jatahy Pesavento (2003). Além disso, a operação de aproximá-las ou distingui-las já não se sustenta em jogos dicotômicos tais como verdade/falsidade, real/ficção, acontecimento/imaginação conforme denunciemos mais acima. Os parâmetros precisam ser no mínimo revistos.

A historiografia não remete ao que “realmente aconteceu” tendo por atributo de referenciabilidade um passado empírico alcançado por fontes fidedignas... Superando esta visão objetivista, o que a escrita da história faz é organizar e expor aspectos sobre o passado, que são construídos e comunicados pelas representações que o historiador elabora narrativamente. Nunca teremos a totalidade da experiência materializada em um relato, pois as fontes que acessamos não complementam todos os sentidos do vivido. O estatuto científico da verdade com o qual a história lida oscila, porque tem considerado

que a historiografia é lacunar como qualquer outro discurso e por isso as versões devem ser tratadas como provisórias, assim como as verdades por ela expostas. Um novo entendimento dos limites da verdade é essencial ao exercício historiográfico verificado como produtor de representações, conforme destaca Frank Ankersmit (2012, p. 292-293):

Representações históricas focam nossa atenção em certos aspectos do passado, que é onde nós devemos discernir suas declarações de verdade – e não na verdade ou falsidade nas das afirmações da narrativa histórica sobre objetos individualmente identificáveis. Tais afirmações podem ser verdade, enquanto, ao mesmo, tempo, a representação histórica continua não apresentando o selo “histórico” da verdade, pois ela falha em nos apresentar um aspecto do passado. Novamente, a verdade histórica não deve ser concebida como correspondência ou coerência, e esta é certamente uma das fascinações da escrita da história, que nos faz perceber que existe uma noção de verdade diferente daquela tradicionalmente definida e discutida.

Reconhecer que o discurso do historiador expressa sempre uma versão interpretativa é não somente um caminho para revisar a historiografia, mas para despertar seu olhar perante os diversos temas e problemas que se apresentam ao esforço reflexivo – é o que pode acontecer, por exemplo, com a literatura. No escopo das “lutas de representação”, caberia inclusive problematizar como as representações históricas podem ser alvo da literatura e instigá-la a construir representações outras que não necessariamente possam ser comparadas em termos de alcance de verdade, mas em termos de historicidade, de diálogos criativos ou até mesmo subversivos. Não obstante, Ankersmit (2012, p. 223) faz uma observação importante:

*A representação é um preparado mais forte que a verdade. A representação contém a verdade – pense nas afirmações contidas por uma representação histórica –, não está contra, mas além da verdade. A representação contém a verdade, mas também pode fazer algo com ela. Por exemplo, enquanto nunca podemos passar da verdade à ação, do é ao deve ser (Hume, Kant), a representação pode brindar-nos com uma perspectiva sobre o mundo convidando-nos a certo tipo de ação. A representação é o ‘elo perdido’ entre o é e o que deveria ser, leva-nos à criatividade e ao uso retórico da linguagem, nos quais a linguagem pode comover-nos e ser uma fonte de alegria ou tristeza. A representação nos leva para onde a linguagem pode nos ajudar através dos abismos mais profundos da existência humana, e para onde ela é nossa companheira de confiança na jornada de nossas vidas. Ela nos dá a linguagem da poesia, do ódio e do amor, sem as quais simplesmente não seríamos humanos. Tudo isso até agora permaneceu oculto aos filósofos da linguagem contemporâneos. Então, é aqui que*

a representação pode abrir novos caminhos inesperados ao pensamento, para eles e para nós.

Por tal motivo, ao introduzir aspectos de determinado passado histórico em sua narrativa, o escritor/artista seja no romance, na poesia ou em outros gêneros, não está lhe fazendo “referência”. O caminho do tratamento representacional é aquilo que Ankersmit (2012) chama de *tematicidade*, que nada mais é do que o exercício de “discursar sobre o discurso” – resultando, inclusive num discurso outro. Tal afirmação está amparada na definição da representação como uma operação de três lugares, ao invés de dois:

Portanto, a tese de que uma representação representa (por exemplo, Napoleão) deve ser estritamente distinguida de uma representação do representado (por exemplo, algum aspecto de Napoleão). Segue-se que representação não é, como seríamos levados a crer em primeira mão, um operador de lugar duplo, mas de lugar triplo. Nós temos primeiramente (um) objeto(s) na realidade (por exemplo, Napoleão), e em segundo lugar, as representações desse (ou desses) objeto(s). Mas, em terceiro lugar, cada representação arrasta consigo seu próprio representante, da mesma forma que todos nós somos acompanhados por nossas sombras em um dia ensolarado (ANKERSMIT, 2012, p. 289).

Como se pode perceber, representações consistem em aspectos, mas estes não conquistam notoriedade e relevância em relação a outros sem que haja luta, disputa, jogo. É neste sentido que o poder é uma categoria indispensável para a sua leitura, pois, conforme Michel Foucault (1979) salientou, é preciso pensá-lo em seu sentido “micro”, revelando sua atuação em rede, corroborando assim na noção de “relações de poder”, nas quais se manifestam as disputas nem sempre amistosas pela legitimação de uma representação.

Por conseguinte, essas relações de poder assinaladas por Foucault (1979) frequentam também as ordens discursivas, revelando suas tensões internas, as interdições e o que pode ser dito guiado pelo imperativo da “vontade de verdade” que orienta não somente toda uma tradição da ciência ocidental, mas o interior das práticas estéticas. O sistema saber-poder determina as condições sobre as quais um discurso/representação é elaborado. Ao invés de refletir acontecimentos, o discurso deve ser compreendido também como um acontecimento (FOUCAULT, 1996).

Nesse sentido, como explicou Ricoeur (1994, 1997), o que irmana a história à literatura é o viés da narratividade, e quando o historiador se interessa por objetos,

temas e problemas da literatura, a percepção do fazer literário como um processo no qual atuam o autor, o discurso e o leitor faz-se fundamental. Obras literárias atravessam tempos, conquistam diferentes públicos, são lidas de modos distintos, permanecem ignoradas, transformam olhares, dialogam ou contrariam outras obras ou textos, constroem sensibilidades ou simplesmente sequer saíram do prelo. Estas possibilidades tornam ainda mais instigante o interesse historiográfico no fazer literário, por isso, é preciso superar aquela visão empirista de buscar no texto literário a história factual ou o tal “contexto refletido”.

Partindo dessas interações temporais e textuais, a literatura agrega à pesquisa histórica, porque nos convoca e provoca o interesse pelas sensibilidades. O limite entre o vivido e o narrado, a liberdade das apropriações via consumo dos leitores dentre outros aspectos, tudo isso é uma matéria em potencial para que o historiador construa saberes em diálogo com a arte. É um caminho para entendermos a dinâmica das memórias articulada pelas “lutas de representação”, a experiência de como a linguagem constrói e afeta o real através da percepção e astúcia dos sujeitos.

#### *Experimentações com a literatura de Ariano Suassuna*

Por tudo que já salientamos até aqui, o encontro da história com a literatura é mais do que a aventura causal texto/contexto. Além do labor estético que pode vir a despertar na historiografia, a literatura em seu tratamento contemporâneo estimula o historiador a conectar-se com as questões de seu tempo. Para tanto, nosso objetivo consiste em refletir sobre os desafios que esta prática metodológica e interdisciplinar impõe ao historiador que por ela se interessa. Tal reflexão, como demonstrada até aqui, não se realiza sem tocarmos nas principais questões e vícios de abordagem aos quais estamos quase sempre expostos.

Pesquisar história com ou a partir da literatura requer uma problematização da sua condição dialógica de fonte e objeto. O historiador disposto a essa demanda precisa ser ousado para avançar as ainda enraizadas fronteiras dicotômicas da linguagem e do próprio *métier* histórico. Com a grande maioria de nossos colegas apegados a preexistência dos “contextos”, poucos de nós ousam no campo interdisciplinar, especialmente no que se refere aos gêneros narrativos que trazem nas costas o “fardo perigoso” da ficção. De qualquer modo, a história cultural, mirando as

sensibilidades e sociabilidades, tem oferecido algumas possibilidades para esta travessia.

Nossas experimentações nesse campo têm ocorrido com o romance do saudoso escritor, poeta e dramaturgo paraibano Ariano Suassuna. A princípio nossa aproximação se deu pelo vício do contexto, que temos buscado superar através da abordagem via conceito de representação, conforme discorreremos mais acima. Diante da compreensão de que tanto a história quanto a literatura consistem em *representações*, nossa intenção reside em investigar o romance suassuniano partindo do pressuposto que move a memória, a historiografia e toda prática humana: a visão que se desenha entre o exercício de “lembrar” e “esquecer”. Logo, “representar” figura como o esforço da linguagem em expressar sua experiência entre essas duas ações condicionantes.

Mas, por que lembrar, esquecer e representar são categorias que condicionam nossa investigação o romance desse escritor? A literatura é pluralmente um acontecimento artístico, cultural, social e histórico. Negando-o ou abraçando-o, ela está sempre em diálogo com o seu tempo – embora não se limite apenas a este. Nesse sentido, o romance de Suassuna é um acontecimento literário que possui uma historicidade própria e condicionante do discurso que nele se apresenta. Escrever é, sempre, um gesto repleto de intencionalidade e de poder. Toda textualidade consiste num processo no qual se delinea uma visão de mundo nem sempre linear da relação do sujeito com a realidade que procura negar, enfatizar, interferir. A palavra é misto de território e paisagem: posse e liberdade, comprometimento ou fuga.

É notável que Ariano tenha se tornado um escritor reconhecido internacionalmente por seu teatro repleto de humor, moral, sertão e fé em peças como *O Auto da Compadecida* (1955) e por sua prosa em certo tom hermética e múltipla, ao reunir ao mesmo tempo aspectos ibéricos, circenses e armoriais no *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971). Sua obra foi além das fronteiras nacionais e, por assim dizer, linguísticas com traduções em diferentes idiomas. Além disso, as adaptações dela feitas pelas mídias visuais (TV e cinema) tornaram, por exemplo, João Grilo e Chicó, suas personagens mais conhecidas e “familiares” para os diferentes tipos de público<sup>3</sup> – os meios difusores da cultura de massa que foi seu constante alvo de crítica acabaram por disseminar o acesso em larga escala a uma boa parte de seu universo literário.

Contudo, é interessante notar que foi no romance que Suassuna intentou colocar a sua grande ambição literária em prática: escrever “a obra de sua vida”, que

abordaria a figura de seu pai. Para ela, o escritor já havia delegado até mesmo um título, mas o que havia sido pensado inicialmente como *Vida do Presidente Suassuna* se redimensionou numa inspiração indireta – ou direta! – e os romances acabaram por compor outro projeto literário: uma trilogia.

Esta, segundo Idellete Santos (1999), possuía o seguinte modelo estrutural proposto pelo autor: a) primeira parte: *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (Livro I: A Pedra do Reino, Livro II: Os emparedados, Livro III: Os três irmãos sertanejos, Livro IV: Os Doidos e Livro V: A demanda do Sangral); b) segunda parte: *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão* (Livro I: Ao Sol da Onça Caetana); e c) terceira e última parte: *Romance de Sinésio, o Alumioso, príncipe da bandeira do Divino do Sertão* (nenhum volume desta última parte chegou a ser publicado). Infelizmente o escritor nos deixou sem concluir este projeto literário que ousamos definir como o seu grande *sonho de escritura* (MARTINS, 2011).

A fonte de inspiração e problematização deste *sonho de escritura* foi para Suassuna o pai que ele perdeu aos três anos de idade. João Suassuna foi assassinado no Rio de Janeiro no fervoroso clima da Revolução de 1930. Advogado imerso na carreira política, o pai de Ariano havia sido eleito anos antes Presidente da então Província da Paraíba, indicado pela organização familiar local liderada por Epitácio Pessoa. Após o cumprimento do seu mandato, foi substituído por João Pessoa, que acabou integrando como vice-presidente a chapa de Getúlio Vargas nas eleições presidenciais de 1930. Àquela altura, oriundos da mesma organização familiar<sup>4</sup>, João Suassuna e João Pessoa acabaram integrando campos opostos na disputa local. O final da história, porém foi trágico para ambos: João Pessoa acabou assassinado num crime político que desencadeou a Revolução e a tomada do poder em 1930 por Vargas; já João Suassuna, fincado do lado contrário da força, ligado ao grupo político dos conhecidos coronéis e fazendeiros do sertão paraibano, teve igual destino por acusação de ter conspirado a morte do primeiro.

Este evento legou a Ariano uma carga traumática difícil de suportar e que foi sofrendo mutações ao longo de sua trajetória literária. Na poesia, o hermetismo era o emblema da dor; no teatro, o suspiro cômico na intenção de superar a dificuldade da perda, e no romance, o enfrentamento, o desejo de recriação estética e sentimental da referência paterna. Neste processo de escavação do pai como objeto de compreensão, a memória familiar partilhada teve um papel fundamental, pois, mesmo morando Recife a família Suassuna convivia com os parentes maternos radicados, sobretudo nas fazendas

de Taperoá, município do sertão da Paraíba. Assim, aos poucos, a busca pelo pai convergia principalmente para o que ele representava, quer dizer, o universo cultural ao qual sua memória se alinhava e foi assim que o sertão e a cultura do Nordeste brasileiro se desdobraram nos mais importantes temas para sua literatura. Não obstante, poderíamos entender que esta busca também acabou por influenciar o próprio Movimento Armorial, movimento artístico-cultural idealizado e liderado por Suassuna nos anos 1970.

Neste esforço de recriar criativa e esteticamente as representações do pai, a segunda parte da trilogia, *História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão* possui um capítulo especial produção literária de Suassuna – inclusive no seu alinhamento às bases armoriais. Lançado em 1977, pela editora José Olympio, como primeiro livro desse romance, o volume *Ao Sol da Onça Caetana* fora publicado inicialmente por Ariano Suassuna em folhetins semanais no Diário de Pernambuco entre 1975-76<sup>5</sup>. Desse modo, se na estrutura da trilogia o *Romance d'A Pedra do Reino* é apresentado ao leitor como “romance armorial brasileiro”, revelando um sentido de introdução às elaborações estéticas armoriais, *História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão* é identificado como “romance armorial e novela romançal brasileira”, por já estar alinhado à segunda fase do Movimento Armorial, ou seja, o período conceituado como “romançal”.

A narrativa *d'O Rei Degolado* dá continuidade ao relato do depoimento do bibliotecário Quaderna por ele mesmo, iniciado no *Romance d'A Pedra do Reino*. Todavia a trama enfoca os conflitos políticos que permearam a Paraíba nas primeiras décadas do século XX, nos quais o próprio pai de Ariano esteve envolvido como, por exemplo, a Revolta de Princesa, que simbolizou a crise oligárquica e o desenrolar da Revolução de 1930 no âmbito local. O subtítulo *Ao Sol da Onça Caetana* dá o tom da abordagem desses eventos por Ariano, que os explora a partir da figura mítica da morte no sertão representada armorialmente por um misto de onça e mulher, ou seja, a “Caetana”, o olhar panóptico da onça que assiste e espreita os personagens em meio à paisagem sertaneja prenunciando a “tragédia”. Tais personagens não por acaso são bem conhecidos: João Pessoa (o Doutor), João Dantas (assassino do primeiro) e João Suassuna (na pele do personagem “João Suarana”). Todos eles possuem um destino fatídico costurado pela oposição que suas trajetórias representam entre os universos urbano e rural.

A abordagem desses eventos e o próprio interesse em retomá-los na narrativa possui uma localização de fala específica: o “lugar dos vencidos” com o qual a



autoria se identifica. É dele que flui o modo de olhar de Suassuna e a partir do qual se costura a sua predileção temática por um Brasil pré-1930 como demonstramos num trabalho anterior (MARTINS, 2011). Desse lugar incômodo, preocupava-o a história encarada como movimento, mudança e transformação, pois construía quase sempre um discurso pejorativo do passado. Para Suassuna, nem tudo que passou era ruim, nem todo regime “quebrado” teria sido de fato nocivo à sociedade. História e passado são assim, coisas completamente opostas, este último no colo da tradição ergueu o “reino dos sonhos de Suassuna”: o seu berço familiar, a sua ordem de segurança e vitalidade. Para ele, o passado em si não era descartável, mas sim algumas versões que o definem negativamente visando um futuro longe de suas referências.

Nesses termos, seria um equívoco reduzir a trama *d'O Rei Degolado* à mera apropriação expositiva de um contexto histórico no qual esteve envolvido o pai de Ariano. Primeiramente porque o próprio conhecimento desse contexto foi consumido quer seja pelo autor ou pela sociedade em geral através de textos outros comprometidos com a construção de uma memória vencedora e positiva da Revolução de 1930. Para tal intento, memorialistas, intelectuais diversos e historiadores não deixaram de lançar mão da dicotomia como recurso de conceituação. O *outro* da revolução foi construído por relações de poder que frequentam a ação da linguagem. Décadas depois, Ariano se colocou a tarefa de apresentar sua versão, mas não se trata necessariamente do mesmo fato “empírico”. A sua versão não escapa ao seu lugar de sujeito atingido biograficamente por aqueles acontecimentos, muito embora o seu romance não possa ser restringido a um repositório de mágoas. Sem dúvidas elas revestem a escrita *d'O Rei Degolado* de maneira mais específica, porém por outro lado a representação não se limita a motivação inicial da “versão dos vencidos”. Outros elementos ampliam e extrapolam essa intenção representativa.

Alguns poderiam concluir que o romance de Suassuna é a representação de sua versão dos fatos sobre o pai ou, ao contrário, o que ele seria a própria representação literária em si. Acreditamos que a problemática vai além dessa definição. A figura paterna é uma das fontes de sua criação literária, mas não somente no que se refere à “retomada” dos acontecimentos nos quais esteve envolvido. N’*O Rei Degolado* esses acontecimentos seguem outra ordem, apenas o final coincide. Ao mesmo tempo, cabe lembrar que a construção do enredo não se realiza apenas de um jogo metafórico. Mas a literatura é um pouco disso: dessa correspondência muitas vezes estranha entre vida e

obra a ponto de perturbar o próprio autor, pois, como ressaltou Foucault (2002), a fuga ou prisão da coerência encurrala até mesmo o cânone literário.

A flexibilização das categorias de obra, autor e discurso é um imprevisto difícil de administrar e isso acontece com Ariano n’*O Rei Degolado*, quando a natureza do depoimento de Quaderna – protagonista da história – se afina em demasia, segundo o próprio autor, às suas memórias sentimentais da infância quando da perda do pai aos três anos de idade (SUASSUNA, 2000). A invasão dessa fronteira autor-personagem, fez desse romance uma irrupção, um corte na produção literária de Suassuna e segundo ele quase o levou a abandonar a carreira:

Olhe, eu falei que tinha começado a escrever *A Pedra do Reino* como uma espécie de substituto inconsciente daquele livro sobre a vida do presidente Suassuna. Quando fui fazer *O Rei Degolado*, novamente aquele livro sobre meu pai me agarrou pelos cabelos. Se você prestar atenção, vai ver que o Quaderna de lá não é o mesmo d’A Pedra. Quem está falando não é Quaderna. É Ariano. Eu perdi aquela ironia dele. Foi um erro de visão de minha parte: esse foi o motivo principal que me levou a parar (SUASSUNA, 2000, p. 48).

De fato, a ironia de Quaderna é o que comandava o ritmo do *Romance d’A Pedra do Reino*. No trecho abaixo, visualizamos a observação que o autor fez acima, pois em depoimento ao juiz corregedor, o Quaderna adulto se mistura ao sentimento frente à vida gestado em Ariano ainda na infância n’*O rei Degolado*:

[...] as minhas palavras podem ser marcadas por uma espécie de ardente reivindicação, por uma paixão amarga...  
[...] Por mais parcial e amargamente ressentido que seja meu depoimento, terá ele a vantagem de obrigar os outros a aceitar o que eles tentavam evitar até agora. Deste momento em diante, passo a falar como defensor dos meus mortos.  
[...] E mais ainda, Sr. Corregedor: talvez tudo isso seja somente uma busca desesperada que eu empreendo sobre minha identidade, tentando dar algum sentido à sangrenta desordem que, desde minha infância, envolveu e despedaçou minha vida. [...] Aquele fato terrível que, no meu caso, corporificou e particularizou a desordem, é somente um dos modos, uma das inúmeras faces que a Fera da vida pode assumir. No meu caso, a desordem tomou a cara sangrenta da morte de meu Pai e da de meu Padrinho (SUASSUNA, 1977, p. 83-85).

A composição da representação não é uma tarefa simples que possa escapar fidedignamente ao *rastro autobiográfico*. A literatura suassuniana se contorna de contestação, faz-se espaço discursivo “do outro lado da força” e aqui temos a própria manifestação das “lutas de representação”. Apesar disso, não consiste necessariamente

numa luta da literatura contra a história; a questão não se resolve com a ficção reclamando à verdade científica. O discurso de Suassuna é pontilhado da historicidade, e a “contestação”, pelo menos no caso d’*O rei Degolado* emerge como a metáfora que motiva, mas não explica de modo completo a representação. É uma guerra de memórias que expõe não as certezas, mas as diferenças de percepções do mesmo processo. O escritor paraibano fez da literatura um modo de suportar uma vida “condenada” pela perda e com isso não deixou de expor os elementos que embasaram sua visão de mundo fincada na tradição. Estas questões nos colocam diante da necessidade de problematizarmos a relação da história com a literatura para além do esquema de oposição simplista entre “verdade” e “ficção”.

Por fim, ainda através de Quaderna, Suassuna nos coloca diante da complexidade do próprio fazer literário. A composição dessa personagem vai além do arquetípico *amarelinho* do sertão vislumbrado, por exemplo em João Grilo do *Auto da Compadecida*. Sob conceituação armorial, Quaderna é a representação do *ser castanho*, o símbolo mestiço da diversidade étnica e criativa do Brasil com uma espécie de habilidade de “harmonizar” as diferenças. (MORAES, 2000).

Então, ao mesmo tempo em que depõe ao juiz corregedor para esclarecer aqueles vertiginosos eventos da “guerra do sertão”, Quaderna almeja através disso materializar o grande sonho de sua vida: escrever a obra-prima da literatura brasileira para ocupar o trono de “gênio de nossa raça”. Para isso, acredita que aqueles acontecimentos trágicos que envolveram sua família são uma matéria mais do que criativa para elaborar a desejada obra-prima. Mesclando vários gêneros, Suassuna vai do épico com investimentos no messianismo ao próprio romance histórico com uso de determinados aspectos do passado para ambientar a trama, além disso, não abre mão da <sup>6</sup>literatura de cordel em suas conexões com as novelas de cavalaria da península ibérica. Esta miscelânea de estilos é articulada e amparada pela armorialidade que permite a “fusão de contrários”.

Consequentemente, tanto *O Rei Degolado* quanto Quaderna e Suassuna exigem um esforço analítico por parte do historiador que se considere o fazer e categorias literárias como um processo. Nisto não se pode perder de vista a historicidade como elemento que pondera e problematiza as dimensões variadas do discurso, no modo como ele se organiza e se torna acessível a leitores variados. Verdade/ficção e texto/contexto não podem ser abordados de maneira separada e fixa, pois como recomendou Dominick LaCapra (2013) a percepção dialógica destas categorias no jogo

da linguagem é fundamental. Retornamos então à provocação inicial para ressaltar que o que faz o historiador se aproximar hoje da literatura é justamente aquilo que o fez distanciar-se dela antes. Ou seja, se nos indagassem sobre como se faz história com a literatura, responderíamos que com diálogo e não com a inversão ou sobreposição de uma à outra.

## Referências:

- ANKERSMIT, F.R. *A escrita da história: a natureza da representação histórica*. Londrina: Eduel, 2012.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Editora Forense Universitária, 2002.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: \_\_\_\_\_. *À beira da falésia: A história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002. P. 61-80.
- FOUCAULT, Michel. *A Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: \_\_\_\_\_. MORETTI, Franco. (org.) *A cultura do romance*. São Paulo: Cosacnaify, 2009, 629-658 [The Rise of Fictionality 2006].
- LACAPRA, Dominick. Retórica e História. *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. 6, n. 1, jan.-jun., 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4807422.pdf>. Acesso: Dezembro de 2015.
- MARTINS, Jossefrania Vieira. *O reino encantado do sertão: uma crítica da produção e do fechamento da representação do sertão no romance de Ariano Suassuna*. Dissertação de Mestrado em História Natal/RN: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.
- MORAES, Maria Thereza Didier. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.
- PESAVENTO, Sandra J. O mundo como texto: leituras de história e literatura. *História da Educação*, ASPHE/FaE/UFPE, Pelotas, n. 14, set., 2003. p-31-45. Disponível em: [www.seer.ufrgs.br/asphe/article/viewFile/30220/pdf](http://www.seer.ufrgs.br/asphe/article/viewFile/30220/pdf). Acesso em: outubro de 2015.
- POMIAN, Kzysztof. História e Ficção. *Proj. História*, São Paulo, (26), jun., 2003. p. 11-45. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10532/7839>. Acesso em: outubro de 2015.
- RICOEUR, Paul. A Tríplice mimese. In: \_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1994. p. 85-131.
- \_\_\_\_\_. Mundo do texto e mundo do leitor. In: \_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997. p. 273-314.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda de poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1999.
- SUASSUNA, Ariano. Ao Sol da Prosa Brasileira. Depoimento. *Cadernos de Literatura Brasileira* nº 10: Ariano Suassuna. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.
- \_\_\_\_\_. *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro/RJ: José Olympio, 1977.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo, Editora Schwarcz, 1990.
- WHITE, Hayden. *Metahistória: a imaginação histórica da Europa do século XIX*. São Paulo, Edusp, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de José Alípio de Franca Neto. São Paulo: Edusp. 2001.

## Notas:

---

<sup>1</sup> A noção de “vontade de verdade” foi desenvolvida por Michel Foucault (1996) n’A *Ordem do discurso* com base no conceito de “vontade de potência” de Friedrich Nietzsche e está associada a crença e motivação ocidentais na transparência conceitual entre a verdade e o real.

<sup>2</sup> Este artigo integra a coletânea organizada sob o título de *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes* (2002).

<sup>3</sup> Dirigida por Guel Arraes e com roteiro de Adriana Falcão, a peça O Auto da Compadecida transformou-se em minissérie homônima em 1999 exibida em quatro capítulos na Rede globo e em 2000 foi lançada em formato de filme. Além disso, em 2007 integrando o Projeto Quadrante e em face da comemoração dos 70 anos de Suassuna, a Rede Globo exibiu a minissérie A Pedra do Reino escrita por Luís Alberto de Abreu, Bráulio Tavares e Luiz Fernando Carvalho. Este último também foi responsável pela direção.

<sup>4</sup> Durante a chamada “Primeira República”, os líderes do Partido Republicano constituíam em seus estados, uma rede de alianças a fim de manter o domínio político legando a esta conjuntura também a alcunha de “República das Oligarquias”. Como sabemos, oligarquia é um termo que tem origem na palavra grega oligarkhía cujo significado literal é “governo de poucos”. Para Edgar Carone (1970), essa liderança política era exercida por grupos ou famílias de origem patriarcal ligadas a atividades agrárias e comerciais. Ao acrescentar a origem patriarcal à definição histórica dessas famílias, Carone (1970) traz à tona a anterioridade desse poderio desde a colonização. A república seria então o espaço-tempo de uma suposta ressignificação desses grupos no intuito de perpetuar sua representação numa esfera política, social e econômica. Todavia, conforme constatou Renato Peixoto (2012), em sua investigação sobre a produção identitária do Rio Grande do Norte neste período, o conceito de “oligarquia” possui há muito tempo um tratamento naturalizado pela historiografia. A concentração do poder nas mãos de poucos grupos dependia, na verdade, de uma rede de alianças e do controle dos múltiplos interesses envolvidos. Nesse sentido, Peixoto (2012) propõe o conceito de “organização familiar” que permite apontar os arranjos de poder e identificar as variadas estratégias de atuação em longo prazo desses visando, portanto a manutenção deste poder. Isso significa problematizar como estas organizações construíram seus espaços de atuação de acordo com os condicionamentos locais.

<sup>5</sup> A opção por esse tipo de publicação teve inspiração nos romances de folhetins do século XIX, como, por exemplo, o clássico do período *Memórias de um sargento de Milícias* de Antônio Manuel de Almeida.