

LITERATURA E INTERVENÇÃO: ROMANCE HISTÓRICO NO BRASIL

*Pedro Brum Santos**

Resumo: Bastante difundida no século XIX, a ficção histórica no Brasil entrou em refluxo com o final do romantismo deixando, porém, a senda de uma consciência histórica que as gerações seguintes buscaram reascender sob a inspiração do regionalismo. Pretendemos demonstrar como que essa consciência transita do núcleo romântico para a imensa fronteira regionalista nos oitocentos e, daí, ao contornar o contraponto modernista, como deságua no bem elaborado projeto ficcional que se inaugura em 1930.

Palavras-chave: Ficção contemporânea. Regionalismo. Romance histórico. Romantismo.

O romance histórico, segundo a fórmula consagrada por Georg Lukács (1966), caracteriza-se por revelar forças sociais em disputa. Sua perspectiva adequada é a do cotidiano da vida prática, do flagrante de forças encarnadas em indivíduos representativos das camadas médias da população. O herói, extraído das disputas e interações desse cotidiano deve ser um sujeito médio que experimente forte vínculo com seu grupo social. Os personagens de Walter Scott são considerados modelares justamente por possuírem essa profunda marca humana: são tipos históricos que se deixam mostrar interiormente, nos seus sentimentos, angústias e emoções, em suas debilidades e indecisões.

Na caracterização de Lukács, a consciência histórica do romancista conta mais do que a representação do passado. Graças a essa consciência é que o escritor habilita-se a conhecer adequadamente o seu povo para extrair desse conhecimento a “verdade histórica”. Essa, transfigurada, garante a totalidade ideal do romance tal como é encontrada exemplarmente nos grandes mestres do século XIX.

* Doutor em Letras. Professor de Literatura da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Ao retomar a matéria e pensar sobre a pertinência do romance histórico nos dias atuais, Jameson (2007) procura fugir das armadilhas ideológicas que eram intransponíveis ao marxismo de Lukács. Para tanto, abandona a categoria de verdade histórica e busca especificar o gênero em função dos motivos temporais que o animam. Enfatiza que as observações de Paul Ricoeur sobre o calendário, feitas em *Tempo e narrativa*, podem ajudar na delimitação do gênero. Dos três planos ontológicos apontados por Ricoeur — o existencial, da vida individual; o histórico, de caráter transindividual e o dos momentos axiais — Jameson destaca o último por determinar a importância dos eventos em relação aos quais uma nova datação se inaugura, por ser uma espécie de marco zero para a contagem do tempo cronológico.

Inspirado nesse terceiro estrato, o crítico norte-americano propõe a definição de romance histórico com base na matéria representada que, desse modo, o distinguiria das demais manifestações romanescas:

Parece-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 da data de nascimento de algo como um movimento religioso ou político: deve, de algum modo, estar presente em carne e osso, e pela multiplicidade mesmo de seus participantes representar alegoricamente aquilo que transcende a existência individual (JAMESON, 2007, p. 191).

Nascida romântica, nossa ficção histórica logo firmou um consórcio com os temas de extração indianista e rural, colando-se, assim, aos tópicos da nacionalidade. Bastante difundida no século XIX, entrou em refluxo com o final do romantismo deixando, porém, a senda de uma consciência histórica que as gerações seguintes buscaram reascender sob a inspiração do regionalismo. Pretendemos demonstrar como que essa consciência transita do núcleo romântico para a imensa fronteira regionalista nos oitocentos e, daí, ao contornar o contraponto modernista, como deságua no bem elaborado projeto ficcional que se inaugura em 1930.

Terra adorada, mãe gentil

Começemos por José de Alencar e por seus romances rurais que entendemos como a tradução definitiva do tema da nacionalidade literária orientada pela matéria histórica em sua produção. A série é inaugurada em 1870, com a publicação de *O gaúcho*, prossegue com o que Candido (1981) chama de “romances fazendeiros”, *O Tronco do Ipê* e *Til*,

ambos de 72 e encerra-se em 75, com *O sertanejo*, descrição típica do sertão cearense, cuja trama recupera a visível inspiração de Scott, já esboçada na década anterior em *As minas de prata* (65). A vertente, que o próprio autor sugeria como complementar ao seu projeto de construir uma literatura nacional, também acusa o limite e o esgotamento do processo.

A principal crítica que Franklin Távora desfere contra *O gaúcho*, em 71, é a falta de observação direta da matéria narrada. Por pretender abordar a natureza e os costumes “sem sair de seu gabinete” (AGUIAR, 1997, p. 188), entende que o autor caía em frequentes inexatidões. À cobrança de verossimilhança externa, pauta principal e quase sempre exagerada de suas considerações, Távora concertou o juízo de que *O gaúcho* também era pouco convincente no arranjo interno da matéria narrada. Daí sua acertada conclusão: não havia justificativa lógica para a inclusão do fantástico numa narrativa de costumes.

Candido (1981, p. 295) ajuíza o quanto a polêmica travada entre Franklin Távora e José de Alencar denuncia o esgotamento de um modelo:

[representa] o início da fase final do romantismo, quando já se ia aspirando a um incremento da observação e a superação do estilo poético na ficção. [...] As suas considerações constituem o primeiro sinal, no Brasil, de apelo ao sentido documentário das obras que versam a realidade presente.

Olhada a questão à luz dos problemas que envolvem o trato que Alencar dispensa à matéria primitiva na última fase da carreira, percebemos que *O gaúcho* — e, de certo modo, o conjunto de seus romances rurais — reflete os limites do seu projeto nacionalista. Ao retomar as motivações das “lendas e mitos da terra conquistada” e, a exemplo do procedimento empregado na mesma época em *O Garatuja* e *Alfarrábios*, sondar as porções remotas de seu presente histórico, chega, enfim, à problemática das regiões brasileiras. Com ela, atinge as margens da civilização, os pontos do território aonde a lógica niveladora ainda não se acomodou. Essa é a parcela que, em 75, procura explicar nos artigos de *O nosso cancioneiro*, publicados em *O globo*:

Na infância dos povos, certas individualidades mais pujantes absorvem em si a tradição de fatos praticados por indivíduos cujo nome se perde; e tornam-se por esse modo símbolo de uma ideia ou de uma época. Com o incremento da civilização que nivela os homens, debilita-se aquela tendência; e o mitologismo só aparece naquelas latitudes sociais onde ainda não dissiparam-se de todo a primitiva rudeza e ingenuidade do povo. 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).

Ao reelaborar a história pátria, Alencar visivelmente esbarra no mito. Não admira, pois, que em *O gaúcho* tenha recorrido ao fantástico em um “romance de costumes” como denuncia Franklin Távora. A “imprecisão” acusa a tentativa de conciliar a força do passado mítico com a “realidade” do presente histórico. Através da transfiguração poética, uma das soluções que apresentou, em *O gaúcho*, foi dar voz aos animais. Ao modo das lendas, recorria à prosopopeia buscando contemplar o que entendia como peculiar de regiões do território que haviam se constituído e continuavam subsistindo à distância da “civilização que nivela os homens”.

A compreensão adequada relativamente a essa matéria talvez necessitasse não exatamente do conhecimento empírico reclamado por Távora, mas da “superação do estilo poético na ficção” sugerida por Candido. Mais perto dela tinham estado aqueles primeiros ficcionistas dos anos 40 e 50 que, habitantes e oriundos de nossas fronteiras geográficas, menos pressionados pelo “conteúdo programático” que animava Alencar, haviam flagrado as cenas originais do Sul e do Norte no nascente romance brasileiro, ambientando nessas paragens “distantes e fagueiras” peripécias bordadas de amor e aventura. Essas narrativas, embora menos acabadas esteticamente, parecem mais fiéis aos ermos da pátria.

A observação direta não é condição essencial mas ajuda a flagrar mais adequadamente a “simplicidade natural” da matéria. Como o próprio Alencar percebera, nas “latitudes sociais”, a história não se orienta em linha direta pelos passos da civilização. No entanto, a percepção histórica, no caso, não foi suficiente para informar convenientemente o romancista.

Para a dificuldade de perscrutar as fundas peculiaridades da cultura regional, é que Franklin Távora chamava a atenção. Suas cartas críticas de 71/72, publicadas na folha *Questões do dia*, de José Feliciano de Castilho, objetos de conhecida polêmica, significam, de fato, uma espécie de manifesto regionalista *avant la lettre*. Pela primeira vez, em nossa literatura, a voz regional como nota discordante se faz ouvir na Corte. O episódio expressa, é certo, a dissonância entre a orientação romântica de Alencar e a inspiração real-naturalista de Távora. Mas, independente disso, o recado do Norte postula que a matéria regional requer um alcance que a intelectualidade de “gabinete” não pode executar.

A posição que o autor provinciano expressa em suas cartas supõe muito daquilo que o regionalismo literário tornará corrente em período logo posterior. Temos ali a sugestão implícita de que 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.

Com a polêmica, alinha-se o horizonte de uma renovada compreensão da matéria histórica na ficção brasileira, onde, como observa Martins (2008), o verossímil ganha um novo e significativo papel:

[...] enquanto Alencar compreendia [a verossimilhança] como coerência interna, visando sempre a adequação às regras dos diferentes gêneros, Franklin Távora, apesar de admitir o romance de fantasia, deixa perceber uma visão do verossímil como conformidade à realidade externa ou à informação histórica.

No que toca à vertente ruralista, essa mudança de orientação significa o enfrentamento de aspectos ainda não contemplados pela produção precedente. O que está em jogo, de fato, é uma nova compreensão da nacionalidade que a ficção das duas últimas décadas do século XIX trata de incorporar. Antes de buscar compreendê-la, entretanto, é necessário verificarmos o longo curso que a “consciência histórica” logrou na ficção romântica.

Nossa terra, nossa história

Com Alencar e com os românticos flagramos a visível inspiração da história incrustada na própria matéria de representação. Afinal, descobrir, pensar e fazer história é sugestão expressiva do romantismo em geral e missão inarredável da ficção romântica brasileira em particular. A propósito desse “pendor” romântico, Guinsburg (1978, p. 18) observa que

[...] porque tudo se faz história no Romantismo, a História se faz então realidade, integrando historiograficamente o estudo do desenvolvimento dos povos, de 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 linhas de um tempo cada vez menos mítico ou idealizado.

Antes de Alencar, esse pendor histórico já ressoava nos primeiros ecos românticos através de uma aristocracia espiritual decorrente de uma linha de força proveniente do passado. Ela se manifestava no próprio intuito didático e nacionalista nascido no final da década de 1820. Trata-se mais propriamente de um ecumenismo que se forma em torno da produção literária, com o esforço conjugado de integrá-la à cena pátria como uma das

formas privilegiadas de responder às graves questões pendentes de uma nacionalidade em gestação.

Esse neoiluminismo edulcorava-se dos desideratos da independência política, incorporando, com isso, um teor de cunho oficial subjacente ao conhecido esforço de realização positiva, de criação engajada, que pode ser flagrado em figuras exponenciais do tempo. Januário da Cunha Barbosa, uma dessas figuras, espelha-se na historiografia para compor o *Parnaso Brasileiro*, coletânea de poemas apostos de notas biográficas, que alcançou significativo beneplácito dos contemporâneos. Nas palavras de Candido (1981, p. 307), Barbosa foi

[...] animador incansável dos jovens, promotor de iniciativas culturais, estendendo sobre elas o interesse do governo, com sua dupla autoridade de promotor da independência e orador famoso, culminando na Fundação do Instituto Histórico e Geográfico, em 1836.

Criado ao molde de seu congêneres francês, o Instituto, como um braço avançado da oficialidade a traçar a agenda criativa, segundo Schwarcs (2002), incorporava a missão de construir uma história da nação, recriar um passado, solidificar mitos de fundação, ordenar fatos buscando homogeneidades em personagens e eventos até então dispersos.

Carl Philippe Von Martius, em *Como se deve escrever a história do Brasil*, monografia ganhadora de concurso promovido pela novel instituição salientava, justamente, a necessidade de uma aproximação entre escritores, historiografia e Estado, sugerindo que os historiadores precisavam estar a serviço da pátria. O objetivo deveria ser atingir o “povo” com uma linguagem “popular” e “nobre”.

A história, de fato, passa a constituir um ideal a ser contemplado pela literatura. Primeiro em verso, como ocorre com Francisco Varnhagen e Miguel Maria Lisboa. Este último, autor de um volume publicado nos anos 1840 sob o título de *Romances históricos por um brasileiro* registra, inclusive, na “Apresentação”, que sua obra pretende mostrar um conjunto de temas que podem ser trabalhados por jovens autores.

Ainda em verso, a história, recheada de peripécias, prosaísmos, melodramas, ao modo da ficção europeia, invade mesmo a inflexão épica, de reconstrução heróica do passado. Flora Sussekind (1992) observa o quanto essa compreensão romanesca dos fatos contamina e, em última instância, inviabiliza as diversas tentativas do “violento esforço épico” que ocupou muitos autores engajados no projeto nacionalista do romantismo.

Esgotadas as possibilidades do verso, foi na prosa romanesca que a história ganhou longo curso e lugar privilegiado na construção da literatura nacional. Sob o enfoque desse gênero, recém incorporado à produção brasileira, ocorre, inicialmente, uma substancial modulação do conteúdo historiográfico na tentativa do romance histórico, congê-

neres do modelo que já afirmara seu posto nas matrizes europeias exatamente na expressão de identidades nacionais.

J. M. Pereira da Silva deu o primeiro exemplo sugestionado pelas novelas históricas de assunto e ambiente portugueses, sob visível influência de Alexandre Herculano. *O aniversário de D. Manuel em 1828* (39) e *Jerônimo Corte-Real* (40) são esboços que pertencem à fase anterior do próprio desenvolvimento da prosa romanesca em nossa literatura. O mesmo vale para o jornalista Justiniano José da Rocha que, na mesma época, experimentou o tema histórico em traduções de originais franceses.

O autêntico iniciador do gênero, entretanto, foi Teixeira e Souza que elegeu e ajudou a destacar temas conhecidos que o romantismo começava a valorizar como o dos Sete Povos e o da Inconfidência Mineira. A eles dedicou, respectivamente, *Tardes de um pintor* (1847) e *Gonzaga* (51). Afirmados esses exemplos iniciais, nos trinta anos subsequentes, que vão do início de 1850 ao final de 70, período em que o romance se populariza no Brasil, o grande número de volumes dedicados à história confirma, de acordo com os postulados românticos, o apelo que o tema representa às nossas primeiras gerações de ficcionistas.

Dos autores sancionados da época, além de Alencar, também visitaram a historiografia, com maior ou menor assiduidade, Francisco Varnhagen, Joaquim Norberto, Araripe Junior e, inclusive, Joaquim Manuel de Macedo. Este último, consagrado e conhecido por dedicar-se aos costumes contemporâneos, inscreveu-se no gênero com uma obra de início — *O forasteiro* (primeiro romance que teria escrito, publicado apenas em 1856) e outra de final de carreira — *Mulheres de mantilha* (71). Além disso, praticou a crônica histórica com *Memórias da rua do Ouvidor* e *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, publicadas originalmente em jornal e posteriormente reunidas em livro.

Esse substantivo interesse pela historiografia, passada a fase de expressão objetiva do romance histórico, entre as décadas de 1850 e 70, concentra-se posteriormente, e de modo crescente, na vertente da ficção rural — daí a importância dessa manifestação para a linha evolutiva da ficção brasileira, que tentamos compreender. Franklin Távora e Bernardo Guimarães, que a partir de 60 produzem vários romances que combinam recorte regional e conteúdo histórico, inauguram a combinação que, nos limites do processo romântico, amplia e expande o interesse pelo “passado lendário”. Com eles, o legado historicista do primeiro romantismo deslocava-se para as margens. Objetivamente, uma renovada “consciência histórica” expressa pelo interesse nas “tradições rurais” ampliava a instituição literária, num último desdobramento do projeto romântico, fazendo-a florescer em regiões afastadas do centro cultural dominante.

Carona na história: expansão e derivação do sistema

O que, em Alencar, valera como síntese fundadora da nacionalidade, era retomado em suas fimbrias, deslocado ou redimensionado para caber nas peculiaridades históricas e culturais de cada região. Criava-se uma aspiração geral de volta às raízes e, com ela, já no pós-1870, a matéria literária espalhava-se Brasil a fora. Em maior ou menor grau, com mais ou menos originalidade, manifestações iam surgindo ou se reafirmando em latitudes diversas como Amazonas, Pará, Pernambuco, Paraíba, Bahia, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, São Paulo e Rio Grande do Sul.

A aspiração de cobrir o território, que tanto animara os ficcionistas românticos em geral e a Alencar em particular, traduzia-se na forma de ampla institucionalização da literatura. A busca da matéria nacional contribuía, em última instância, para que a mensagem chegasse, concretamente, às margens do território. Como pela emanção de um magnetismo que foi tirando de suas próprias contradições a energia para se expandir, em três décadas passou-se do verso à prosa, do impulso épico à crônica histórica, para chegar-se, sob o efeito rebarbativo dos caminhos da ficção, do centro à periferia da pátria.

No entanto, conforme observamos ao mencionar a polêmica entre Alencar e Távora, quando a expansão regionalista se afirma, a orientação romântica está saindo de cena. Isso significa que 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. O rol de assuntos vai se redefinindo em torno de fenômenos climáticos, ciclos econômicos, rusticidade e solidão dos tipos humanos das campanhas ou dos sertões. A estatura do protagonista, embora ainda lembre a extração heróica, própria do romantismo, em tudo o mais se move por uma lógica naturalista, como bem sugere Coutinho (1986, v. 4, p. 237): “[cria-se] um tipo de herói — o herói regional — de estatura quase épica em seus aspectos de super-homem, em luta contra um destino fatal, traçado pelas forças superiores do ambiente”.

É natural que, nesse meio, diminua o interesse pelo romance histórico. De fato, o período é assinalado por visível baixa na produção do gênero. No próprio transcurso da década de 1870, torna-se menor o número de obras ficcionais orientadas pela historiografia. Aquela parcela de autores que ainda cultiva a expressão, como Bernardo Guimarães no Centro-oeste ou Oliveira Belo, no Sul, o fazem mais na condição de epígonos do romantismo do que propriamente como partidários do realismo que se anuncia. Mesmo nesses remanescentes, se observa uma mudança de rumo, um interesse pela história próxima, de preferência colhida nos relatos ou vivências das dissensões dos próprios oitocen-

tos. As “crônicas dos tempos coloniais”, como fonte para a fantasia, como a fina flor de fundo para a imaginação criadora, definitivamente, tornavam-se alvo da sociologia.

O *genius loci* passa a interessar como estudo, como matéria de uma compreensão da realidade orientada por uma perspectiva de fundo racionalista. Ao mesmo tempo, a questão programática, que alimentara o romantismo, vai sendo substituída por posições mais abertas, de sabor relativista. A síntese significativa dessa nova situação acha-se no conhecido artigo “Notícia atual da literatura brasileira, Instinto de Nacionalidade”, publicado ainda em 1873, por Machado de Assis.

A defesa de que, para ser brasileira, a literatura não necessitava mais concentrar-se nos costumes semibárbaros de passados remotos, dá uma ideia do quanto os ventos literários mudavam. Já passara o tempo em que o ser nacional dependia do apelo exterior a gentes e paisagens exóticas. Machado sentenciava: nacionalismo, agora, significava comprometimento com o presente:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando se trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (MACHADO DE ASSIS, 2004, v. 3, p. 804).

A história tem mais valor quando incorporada ao presente, quando, transformada em uma forma de compreender, é submetida ao corpo mesmo dos assuntos, que, assim, para abordá-la, não precisam necessariamente referi-la de modo direto. Machado de Assis, no fundo, desejava salientar a maturidade que se abria à literatura brasileira. Não mais precisávamos nos distinguir das outras literaturas recorrendo à pintura de nossos símbolos e mitos. Na sua visão, agora, a cor local habitava em nós mesmos.

Sua obra madura, inaugurada em 1881, com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, incorpora, no plano ficcional, o instinto de nacionalidade defendido no artigo de 73. Puxando uma nova onda de urbanidade para a temática literária e através de um bem orientado redimensionamento da técnica de narrar, adotando sequências cheias de cortes e elipses e uma voz narrativa pouco confiável, modulada por indefectível tom irônico, o autor afasta-se consideravelmente do modelo histórico consagrado pelo romantismo.

Se aceitamos o argumento do próprio escritor, colocamo-nos, de fato, com sua produção, diante de nova extração da ficção histórica. Ao invés de sermos transplantados para tempos remotos e experimentarmos seus referentes diretos, como ocorria com Alencar, agora o passado nos chega de forma indireta, através de ideias, meras expressões sugestivas, às vezes pouco firmes ou confiáveis.

A crítica de Machado já constatou como isso faz sentido. Na linha de Raymundo Faoro e Roberto Schwarz, autores de ensaios clássicos sobre o tema, John Gledson,

(2003) levando adiante as indagações dos antecessores, mostrou que o projeto ficcional do autor foi meticulosamente entretido com fios da história brasileira. O crítico americano sustenta, com base em uma arqueologia que praticou no amplo conjunto das manifestações machadianas, que um conhecimento abrangente de história orienta as passagens mais insuspeitas de *Crônicas da Casa Velha*, *Quincas Borba*, *Esauí e Jacó* e *Memorial de Aires*, textos que examinou com paciência e sabedoria.

Mesmo admitindo, com Gledson, que a matéria histórica seja fio condutor importante no projeto ficcional de Machado de Assis, é impossível negar-lhe a precedência ou, ao menos, a equivalência de certa compreensão filosófica, de um afiado e sofisticado olhar atemporal que varre impiedosamente tudo ao redor. Aliás, o historiador Capistrano de Abreu, em artigo na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, por ocasião do lançamento de *Memórias póstumas*, em 81, num primeiro impulso diante da obra, assinalava: “o romance aqui é simples acidente. O que é fundamental e orgânico é a descrição dos costumes, a filosofia social que está implícita” (ABREU, *apud* GUIMARÃES, 2004).

A constatação de Capistrano de Abreu pode ser tomada como indicativo das modificações operadas na ficção nos lustros finais do século XIX. A exemplo do que ocorre com Machado, o conjunto da produção, embora não lhe alcance a profundidade e a sofisticação, cada vez mais, privilegia temas urbanos, seguindo-lhe, ainda, no crescente interesse pelo aprofundamento psicológico das personagens e na ousadia estrutural, elementos que, combinados, compõem uma das linhas desse novo romance urbano. A outra linha, calcada no afã descritivo e, às vezes, de pendor caricato, sob inspiração naturalista, mantém e amplia a propensão romântica por exteriores modificando, porém, o enfoque, que passa a ser realista e materialista.

Em ambos os casos, um renovado interesse — não raro crítico — pela matéria social da cidade, rapidamente estabelece uma espécie de linha imaginária que segrega fortemente os regionalistas coetâneos a seus locais de origem. No conjunto, tomadas as manifestações urbanas e as rurais, a produção ficcional do entresséculos diminui o interesse manifesto pela história. A expressão do romance histórico, com recuo da perspectiva a um passado distante, tal como fora modelado pelo romantismo, entra em declínio. Observa-se, porém, que cabe aos regionalistas preservar a matéria de representação que, mesmo sob uma ótica muitas vezes conservadora garante um vínculo orgânico com a tradição anterior, apontando a consciência histórica para os interiores brasileiros, para tipos e regiões marginais.

Estamos nos distanciando, porém, daquela visão orientada preferencialmente pela historiografia. Na versão regionalista do entresséculos o que temos é uma mistura de história e sociologia, passado e presente, que, no extremo, como em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, acaba desaguando em um gênero híbrido, já nas fronteiras da ficção. Torna-se mais reduzido o espaço para a idealização otimista dos tipos e para a correspondente

extração histórica das peripécias. Afrânio Coutinho, inspirado no conceito de Howard Odum (1938) sobre regionalismo, destaca essa alternância entre atualidade e pretérito ao caracterizar a vertente que, já nos umbrais dos novecentos, afirma nosso regionalismo literário sob forte inspiração realista, incorporando a intenção de “retratar o homem, a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região particular, consideradas em relação às reações do indivíduo, herdeiro de certas peculiaridades de raça e tradição” (COUTINHO, 1986, V. 4, p. 235).

Modernismo vs. Consciência histórica

Menos interessado em raça e tradição e mais focado em variedade cultural, com objetivos que contrapunham ao localismo uma perspectiva de pendor universal, pouco mais de duas décadas depois dessa afirmação regionalista sublinhada por Coutinho, o modernismo colocou novos elementos na intrincada relação entre expressão literária e matéria histórica, caminhando decididamente na direção de uma antropologia cultural. Fruto desse renovado interesse pelo passado nacional, com os modernistas, de forma não exatamente consciente, explanavam-se saberes de arqueologia, etnologia, etnografia, folclore, linguística e psicanálise.

Além dessa orientação de abordagem múltipla, os modernistas propunham verdadeira revolução formal. Utilizando-se de processos alógicos de linguagem, que apontavam para o futuro, e de antigos modelos expressivos, que buscavam recuperar o passado primitivo, procuraram, através de uma perspectivação múltipla da realidade, fugir da síntese simbólica herdada do romantismo. A atomização expressiva e o uso farto da paródia possibilitaram-lhes visitar espaços e lendas primordiais, extraindo daí sugestões inauditas para pensar a inserção do Brasil no mundo contemporâneo.

O caráter metropolitano dos principais defensores do movimento logo se chocaria com a aspiração *terre à terre* do regionalismo que continuava seu curso algo implicado com os ventos renovadores. Em 1926, já reintegrado à província, depois de quatro anos nos Estados Unidos e dois na Europa, onde concluíra sua formação e fizera contatos com os grandes centros revolucionários da arte e da literatura, Gilberto Freyre comanda, em Recife, o Congresso Brasileiro de Regionalismo. A base argumentativa dos intelectuais nordestinos, na polêmica que se seguiu, era de uma 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” (FREYRE, 1952).

Há pontos de contato mas pouca possibilidade de combinação entre modernistas e regionalistas nas décadas de 1920 e 30, a começar pelas conflitantes tendências ao conservadorismo, nestes, e à iconoclastia, naqueles. A historiografia, às vezes, sugere ter

havido um amadurecimento conceitual e um aprimoramento estético no regionalismo em decorrência das lições modernistas. Entendemos, diversamente, que a ficção regionalista qualifica-se ao distanciar-se do modernismo. Os regionalistas podiam prescindir, como prescindiram, do caráter de ruptura e revolução linguística sugerido pelo vanguardismo. Em seu lugar, preferiram adotar a linha evolutiva da ficção realista, que, no momento, libertava-se dos dogmas do evolucionismo oitocentista em favor da rica renovação da sensibilidade política.

A ficção histórica que ressurgiu nos anos 1920 tem a ver com essa atualização do regionalismo. A ele se consorcia na motivação nativista ao mesmo tempo em que lhe empresta uma renovada consciência histórica. Por essa via, logo chegaremos ao romance de 30 e, com ele, a qualificação que faltava à extração literária interessada em “nossas origens”. Pela mesma via nos distanciamos da formulação modernista, cujo subjetivismo intensificado aponta em outra direção. Como observa Jameson (2007, p. 200), o texto vanguardista “torna cada vez mais difícil discernir a objetividade da dimensão histórica, quanto mais a sua irreversibilidade, a sua autonomia em relação a todas as subjetividades individuais”. O pensador conclui, nesses termos, que não é possível um romance histórico modernista. Em outras palavras, a transfiguração artística da consciência histórica requer um nível de objetivação que, definitivamente, não combina com a atomização vanguardista. Vejamos como que o problema se coloca, à época, em nossa produção ficcional.

História e pessimismo

Num primeiro instante, ainda nos anos 20, a ficção histórica ressurgiu com a feição de vulgata da história, um pouco ao sabor daquela espécie modernizante que, antes de os modernistas darem seu brado revolucionário, a imprensa já incorporara com as colunas de *fait divers*, mistura de fato e ficção, erudito e popular. Valéria Guimarães (2002) observa que essas crônicas atualizavam, através da palavra impressa dos jornais, um projeto nacionalista pautado num presente que engolia o passado em nome da afirmação da “comunidade imaginada”.

Os modernistas de São Paulo, que defenderam a revolução da arte nos anos 20, não ficaram infensos a linhas de força desse apelo multiplicador que, em muitos aspectos, era orientado por estratos culturais dominantes. Um dos registros mais evidentes da extensão desse espírito do tempo sobre o ânimo dos “moços paulistanos” é a imensa epistolografia de Mário de Andrade, empenhado em multiplicar sua cruzada diante do “problema atual, nacional, moralizante, humano de abraçar o Brasil” (ANDRADE, apud DUARTE, 1977, p. 301). Não exatamente com mesmo ideário, mas também em São

Paulo e seriamente animado por um espírito de cruzada, na mesma época, Monteiro Lobato iniciava sua campanha em favor do livro nacional, uma das tantas que animaria sua múltipla biografia.

A ficção histórica de Paulo Setúbal, conterrâneo de Mário e Lobato que, como este último, manteve-se a certa distância das fileiras modernistas, demonstra a força do “apelo multiplicador” do tempo sobre a própria ficção. Vulgata da historiografia tradicional, a obra de Setúbal, meio à margem do reconhecimento intelectual e a despeito do próprio esforço do autor, que morreu cedo, teve vida longa, sobrevivendo por mais de duas décadas com imenso prestígio popular. Recuperando personalidades e fatos da história do Brasil — *A marquesa de Santos*, *O príncipe de Nassau*, *As maluquices do imperador* — Setúbal produziu, ao redor dos anos 20 e até meados de 30, uma espécie de história romanceada, em diálogo aberto com suas fontes, não raro, recuperando, comentando e corrigindo versões consultadas. Zília Scarpari observa que sua produção deve ser situada “no território impreciso entre a verdade e a ficção, o discurso poético e o factual, a literatura e a paraliteratura” (SCARPARI, 1993, p. 105).

Independente do grau de adesão aos ideais da época e do alcance estético da fatu- ra, a obra de Paulo Setúbal é importante por espelhar, através de uma variante da ficção histórica, um renovado interesse pela matéria que logo chegaria aos principais nomes responsáveis por reavivar o romance brasileiro a partir dos anos 30. Experiências como *ABC de Castro Alves* de Jorge Amado e *Joana D’Arv* de Erico Veríssimo confirmam o novo interesse pelo gênero que, das biografias históricas logo se desdobraria para outros conteúdos. A guerra civil espanhola, em *Saga*, de Veríssimo, o tenentismo e a ditadura Vargas, em *Cavaleiro da Esperança* e *Os subterrâneos da liberdade*, de Amado trazem a marca de um novo comprometimento histórico da ficção, interessado nos conteúdos contemporâneos e, às vezes, experimentados diretamente pelos autores. Nos limites dessas experiências — e da própria ficção — chega-se ainda ao relato de testemunha, na linha de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos.

A nova feição do romance histórico corresponde a uma nascente consciência histórica, característica marcante do período do entreguerras, que a ficção reflete, de modo particular, após o surto vanguardista do modernismo. No Brasil, o registro atualizava a antiga questão da matéria nacional e, para o resistente veio nativista, significaria o encontro de suas melhores realizações estéticas. Antonio Candido reduz o fenômeno ao que chama de “regionalismo problemático” o que, certamente, não dá conta da extensão do que foi produzido na época. Em todo caso, é correta sua observação de que essas obras refletem “a superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista” (CANDIDO, 1989, p. 160).

Ao refletir o desencanto com o progresso, a “ficção pessimista” de 30, malgrado a má vontade dos modernistas, significava um real alargamento de horizontes de nossa

literatura. Contradizendo veredictos como o de Mario de Andrade, que, no calor do debate com os regionalistas acusou a produção de condenada ao “beco que não sai do beco e se contenta com o beco” (ANDRADE, 1928), os ficcionistas de 30 — e seus sucedâneos de 40, 50 e 60 — transcenderam fronteiras justamente porque souberam compreender e aproveitar as graves questões históricas que os rodeavam, transfigurando-as em matéria de ficção. Para se ter ideia da magnitude que cerca o momento inaugural da produção, basta lembrar que foi levantando manifestações dessa natureza no quadro da literatura europeia que Georg Lukács escreveu e publicou, em meados da década de 30, seu célebre *O romance histórico*, atualização do conteúdo proposto duas décadas antes por ocasião de *Teoria do romance*. Uma visita a essa matéria conceitual ajuda-nos a compreender como se dá, em nosso romance de 30, a transfiguração artística da consciência histórica.

Romance histórico, ele mesmo

Teoria do romance, de 1916, já um desdobramento de primeiras experiências que Lukács vinha praticando em torno do tema, sob inflexão da filosofia alemã, aponta a existência de uma homologia entre o desenvolvimento social concebido como totalidade e a evolução das formas literárias. Seguindo os passos de Hegel, o pensador sublinha as determinações e os limites que os períodos históricos sugerem à subjetividade criadora. Entretanto, por achar-se ainda bastante preso à formulação hegeliana de Totalidade como Absoluto, que expressara imediatamente antes no ensaio *A alma e as formas*, suas conclusões revelam-se bastante contaminadas pela noção ontológica de obra de arte.

A diferença básica, no texto de 36, é a demonstração da importância da consciência histórica do ficcionista como elemento de “mediação” entre o “mundo objetivo” e a “obra de arte”. Lukács reforçava, a partir do romance histórico do entreguerras, um caminho que não mais abandonaria no edifício de sua concepção marxista de estética. Evitando a vertente panfletária, que condena, valoriza a ficção social da época, simpática às “causas populares”, responsável pelo que classifica como expressão autêntica do humanismo. Através do corolário marxista, estuda seu compromisso com grandes questões do tempo e afirma nessa relação a centralidade do conceito de história, de onde, segundo conclusões que expressaria com clareza mais tarde, se desenvolvem as categorias da realidade:

O marxismo distingue-se em termos extremamente nítidos das concepções do mundo precedentes: no marxismo o ser categorial da coisa constitui todo o ser da coisa, enquanto nas velhas filosofias o ser categorial era a categoria fundamental no interior da qual se desenvolviam as categorias da realidade. Não é que a história se desenvolva no interior do sistema das categorias, mas ao contrário,

a história é a transformação do sistema das categorias. As categorias são, em suma, formas do ser (LUKÁCS, 1986, p. 85).

Em *O romance histórico*, a configuração conceitual decorre da compreensão diacrônica do gênero. Lukács aponta três fases principais no seu desenvolvimento. A clássica, do início do século XIX, pontificada por Walter Scott que, como nenhum outro, soube estabelecer um diálogo entre presente e passado, fazendo derivar da singularidade histórica a excepcionalidade na atuação de cada personagem. A decadente, que se segue, foi introduzida pelo realismo em meados dos oitocentos e, posteriormente, amplificada pelo naturalismo até a dissolução representada pelo vanguardismo modernista que entende como uma época de consciente violação da história, de isolamento. Em sua feição naturalista, a última possível nessa fase, o romance histórico toma o passado de forma isolada, como algo pitoresco e exótico e, portanto, abandona aquela concepção de pré-história do presente que marcara exemplarmente a ficção de Scott. Por fim, reconhece ao tempo em que produz seu ensaio, uma nova emergência do gênero, que saúda como uma reabilitação da ficção no rumo de romper com o isolamento entre presente e passado.

Hoje, costuma-se recuperar o conceito a partir das descrições que Lukács faz da obra de Walter Scott, colocadas, aliás, logo no início de suas reflexões. O próprio teórico, porém, se encarrega de relativizar o detalhamento que fornece sobre a obra de Scott quando, mais adiante, observa que não devemos apanhar o gênero pelas noções formais, lembrando-nos que a única noção adequada de forma — isto é, de gênero — é aquela mediada por categorias do mundo objetivo.

Ao desprezar a definição de romance histórico meramente pelos aspectos formais, o autor, sempre através de modulações conceituais, se aproxima do ponto buscado. Primeiro, (1) por uma espécie de negação de especificidade, dando a entender que todo o romance, de certo modo, pode ser histórico; depois, (2) pela articulação do gênero com seu tempo de produção.

Quanto à especificidade da formulação (1), responde textualmente que ela não existe. Observa que a tradição “realista” de composição romanesca deriva o tratamento do presente e do passado de um idêntico objetivo: “plasmar em forma narrativa a totalidade de um nexos vital e social” (LUKÁCS, 1966, p. 299). Retira desse princípio sua conclusão sobre o tema:

[...] se poderia reparar todos os problemas de forma e de conteúdo do romance sem se deparar com uma única questão que fosse essencial e que pertencesse somente ao romance histórico. O romance histórico clássico surgiu do romance de sociedade e, enriquecendo-o e elevando-o a um nível superior, se incorporou a ele. Quanto mais elevado seja o nível dos romances históricos e dos romances de sociedade do período clássico, menores serão entre eles as verdadeiras distinções de estilo (LUKÁCS, 1966, p. 299).

Lukács, na sequência de sua argumentação, formula a questão de outro modo, reafirmando que a ficção histórica não decorre de a matéria referir-se ao presente ou ao passado e reforçando a necessidade do compromisso do escritor com o que chama de verdade histórica, isto é, a vida do povo:

Quando um escritor tem suas raízes profundamente ancoradas na vida do povo, quando acredita a partir desta íntima familiaridade com os problemas destacados da vida popular, é capaz de alcançar as verdadeiras profundidades da verdade histórica, inclusive quando dispõe apenas de uma “falsa consciência”. Tal sucede com Walter Scott, com Balzac, com Tolstói (Idem, p. 343).

O teórico reitera, desse modo, que a definição de romance histórico não decorre de ênfase ao passado em detrimento do presente. A questão reside no tipo de “enfrentamento” que a obra traduz, ou seja, na própria articulação que o gênero estabelece com seu tempo de produção. Estamos aqui, diante da segunda modulação conceitual (2). Nela, o autor defende que o caráter histórico da ficção consiste em reproduzir em uma “escala superior” a própria realidade que, muitas vezes, cria uma decadência ao tornar obscuro o reconhecimento da “verdade histórica”. O gênero, portanto, deve ser entendido através de sua relação com um feito real, “porém, não só um feito objetivo da vida, da transformação objetiva da vida, senão que, ao mesmo tempo e, principalmente, a extrema intensificação de uma ideologia errônea generalizada pertencente à época da decadência” (Idem, p. 299).

O “romance histórico”, conclui o pensador, é um gênero afeito a corrigir a “falsa consciência”. Produto do que classifica como período de decadência — como o do pós-revolução francesa, do liberalismo predador da segunda metade do século XIX ou dos totalitarismos (que chama de imperialismo capitalista) do início dos novecentos — essa “falsa consciência” leva, na ficção, ao abstracionismo ou ao isolamento entre as partes. O romance torna-se histórico toda vez que, ao relacionar presente e passado, justamente em momentos de crise e incerteza como esses, corrige “as teorias falsas, os prejuízos literários” (Idem, p. 299).

Ao comentar os dois períodos afirmativos do gênero, o escritor, reforçando, mais uma vez, a concepção marxista do conceito, observa que no romantismo as dificuldades encontradas pelos escritores foram menores que as enfrentadas pelos autores do início do século XX:

Para os escritores do período clássico do romance histórico a estreita união com a vida popular era um feito natural e socialmente dado. Foi no período em que viveram que as forças da divisão social do trabalho do capitalismo começaram a exercer uma influên-

cia decisiva na literatura e na arte no sentido de isolar os escritores da vida popular (Idem, p. 421).

Segundo o teórico, essas forças de divisão do capitalismo, em momento posterior, se converteriam no fundamento dominante de toda a literatura. Entre os anos de 1920 e 1930, com o “imperialismo capitalista”, muito mais dificuldade tinha a ficção para vencer o “isolamento da vida popular”, única função autêntica reconhecida por Lukács na arte narrativa cujo postulado considerava o desiderato do romance histórico.

As posições de Lukács, hoje, defrontam-se com a natural defasagem conceitual. Ninguém desconhece que a epistemologia positivista da era moderna tem sido duramente criticada. Conceitos como razão, conhecimento, sujeito, verdade, realidade e emancipação, alguns deles formulados e utilizados pelo pensador húngaro, têm sido objeto de revisão pela agenda pós-moderna. Cada vez mais se compreende a parcialidade da noção de verdade ao mesmo tempo em que se postulam a morte do sujeito e a fragmentação do real.

Considerando, porém, que o honesto — e imenso — esforço de Lukács em compreender adequadamente o romance sempre esteve associado às grandes realizações do século XIX e tomando a linha direta que a ficção brasileira de 30 estabelece com essas realizações da grande literatura, julgamos oportuno retomar sua categorização de romance histórico para salientar a “dimensão histórica” dessa ficção. É fácil perceber, por exemplo, o quanto, na medida em que transfiguram para a narrativa romanesca as profundas mudanças em curso na sociedade brasileira da virada da década de 1930, nossos ficcionistas se aproximam dos postulados expressos por Lukács a respeito do romance histórico.

Talvez seja exagero considerar histórica, de modo indistinto, toda a ficção do período. Mas certamente, a classificação é legítima para aquela parcela que, em algum grau, refletiu nossa “crise da modernidade” — as mudanças do campo, das pequenas cidades, das metrópoles, das fábricas, da mecanização urbana e rural — enfim, refletiu aquilo que o regionalismo literário já enumerara como “matéria da terra”: ciclos climáticos, períodos econômicos, espaços típicos e elementos humanos. Se esse fosse o critério — e com ele estaríamos de acordo com as afirmações de Lukács — isso valeria para colocarmos nessa ordenação, pelos menos, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado e Erico Veríssimo, para referir os mais salientes. Mesmo que nosso critério fosse mais estreito e pensássemos apenas em autores e obras que seguiram os passos da historiografia e foram buscar no passado as explicações para as fundas percepções sobre o presente, por aí também estaríamos às voltas com o mesmo grupo.

De qualquer forma, estamos aqui diante do seguinte fato: nossa ficção que responde pelo romance histórico a partir de 30 é aquela que se coloca no desdobramento direto de nosso regionalismo literário e, com ele, das correntes migradas do século XIX, a

partir dos primeiros exemplos do romantismo com o 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.

Não verás país nenhum?

No pós-1970, acompanhando uma explosão ocorrida em várias literaturas, renova-se a chama do romance histórico. Diversamente de outros centros, onde o gênero se modifica, no Brasil a vertente continua refletindo a linhagem anterior. Assim, em lugar do novo romance histórico, nossos ficcionistas optam preferencialmente pelo modelo anteriormente afirmado. Esse é o recorte onde situamos o último Erico Veríssimo e, junto com ele, Antonio Callado, Nélide Piñon, Luis Antonio de Assis Brasil, Inácio de Loyola Brandão, João Ubaldo Ribeiro, Benito Barreto e Ariano Suassuna, que experimentam o gênero entre 60 e 80. Nesse conjunto há tentativas — com diferentes resultados — de apontar e corrigir a “falsa consciência”, seguindo o modelo que Lukács reconhecera como autêntico na sua reflexão sobre romance histórico.

O período também produz outros modos de abordagem da questão. As perseguições, prisões, torturas e mortes provocadas pela ditadura militar, logo após o abrandamento da censura, inspiraram um conjunto significativo de “narrativas de realidade”. Quase sempre textos paraficcionais, traduzem relatos entre a memória e a “autobiografia de moços” que, se não alcançam o nível transfigurador da “consciência histórica”, são ricos testemunhos de um ciclo histórico. Nessa linha enquadram-se Fernando Gabeira, Alfredo Sirkis, Rodolfo Konder e, já tardiamente, Ferreira Gullar, de *Rabo de foguete*, o melhor de todos.

Nessas duas extrações da narrativa histórica brasileira do pós-70, como sugerimos, não há ruptura significativa em relação ao projeto que caracterizamos anteriormente com base nos postulados de Georg Lukács. Ambas refletem “feitos objetivos da vida”, da “transformação objetiva da vida” e fazem dessa “objetividade” seus “argumentos históricos”, procurando, justamente, chamar 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”.

Uma das poucas vozes dissonantes é a de Márcio Souza. Formado em ambientes teatrais e cinematográficos, frequentador do neovanguardismo de expressão modernista que rondou os anos 60, Souza investe em uma espécie de ficção experimental, misto de romance, drama e roteiro. Graças a isso, a partir 70, o recorte histórico de suas obras, sob

o impulso do discurso paródico e satírico, reflete a impossibilidade de uma consciência histórica “hegemônica”.

Essa impossibilidade é justamente o ponto que motiva a nova manifestação do romance histórico que em várias literaturas, à diferença da brasileira, torna-se preponderante durante o período. A caracterização proposta por Jameson (2007, p. 201), ao atualizar o fenômeno, nos ajuda a compreender o alcance dessa renovação: “hoje em dia a verdade histórica é abordada não pela via da verificação ou mesmo da verossimilhança, mas sobretudo por meio do poder imaginativo do falso e do fictício, das mentiras e dos engodos fantásticos”.

Mesmo situada geograficamente ao lado da cultura hispano-americana, cuja ficção incorporou exemplarmente essa descrença no poder retificador ou redentor da história, nossa prosa romanesca das últimas décadas do século XX esboçou timidamente tal interesse. Na maioria dos casos, o romance histórico brasileiro conservou os paradigmas anteriores. Nenhuma de suas vertentes deixou de acreditar na história como força de redenção. Agora, como antes, a consciência histórica apontou na mesma direção ao buscar no realismo a autoridade necessária para denunciar e desqualificar o “adversário”.

Abstract: The historical fiction has lost power with the end of Romanticism. But, in Brazil, a remained historical consciousness has inspired regionalism. We intend to demonstrate the development of historical consciousness in the brazilian fiction of the twentieth century.

Keywords: Contemporary fiction. Regionalism. Historical novel. Romanticism.

Referências

AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. São Paulo: Ateliê, 1997.

ALENCAR, José de. Bênção paterna. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1965. v. 1

_____. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1959. v. 3.

_____. Cartas sobre A Confederação dos Tamoios. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: FFCL/USP, 1953.

_____. O estilo na literatura brasileira. Expressão do estilo. In: _____. *Ensaios Literários*. São Paulo: Jornal Acadêmico, 1850.

AMORA, Antonio Soares. *Classicismo e romantismo no Brasil*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966.

- _____. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1955.
- ANDRADE, Mario. Regionalismo. *Diário Nacional*, São Paulo, 14 fev. 1928.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. v. 3.
- CANDIDO, Antonio. A literatura durante o império. In: BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio (Org.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: DIFEL, 1985.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 2.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.
- _____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CALVINO, Ítalo. *Assunto encerrado*. Discursos sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CARVALHO, Francisco Freire de. *Lições elementares de eloquência nacional*. Lisboa: Rolland & Semiond, 1880.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira*. Origens e unidade. São Paulo: EDUSP, 1999. 2 v.
- _____. O romance romântico histórico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 mar. 1957. Suplemento literário.
- COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. Era romântica. Rio de Janeiro: José Olympio; Editora UFF, 1986. V. 3.
- _____. A literatura no Brasil. Era realista. Era de transição. Rio de Janeiro: José Olympio; Editora UFF, 1986. V. 4.
- DE MARCO, Valéria. *A perda das ilusões*. O romance histórico de José de Alencar. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- _____. As Minas de prata. O rosto brasileiro. *Língua e literatura*, São Paulo, n. 14, 1985.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1977.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926*. Recife: Edições Região, 1952.
- GABNEGIN, Jeanne-Marie. Lukács e a crítica da cultura. In: ANTUNES, Ricardo; REGO, Walquíria Leão (Org.). *Lukács, um Galileu no século XX*. São Paulo: Boitempo, 1996.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis*. Ficção e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. O romance machadiano e o pública de literatura no século XIX. São Paulo: Nankin/EDUSP, 2004.

- GUIMARÃES, Valéria. Paixão que mata. Leitura popular no início do século XX em São Paulo. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL. GT HISTÓRIA CULTURAL, 1., 2002, Porto Alegre. *Anais...*, Porto Alegre: ANPUH, 2002.
- GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? Tradução de Hugo Mader. *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 77, mar. 2007.
- LISBOA, Miguel Maria. *Romances históricos por um brasileiro*. Bruxelas: Lacroix, 1842.
- LUKÁCS, Georg. Diálogo sobre o pensamento vivido. *Revista Ensaio*, São Paulo, n. 15/16, 1986.
- _____. *La novela histórica*. México: Era, 1966.
- _____. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea*. José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: EDUEL, 2005.
- _____. *Observação e imaginação nas Cartas a Cincinnati*. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline>>. Acesso em: 18 ago. 2009.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1.
- ODUM, H. W.; MOORE, H. E. *American regionalism*. New York: Holt, 1938.
- OLDRINI, Guido. Em busca das raízes da ontologia de Lukács. In: _____. *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- SCARPARI, Zília Mara Pastorello. Entre a literatura e a história: Paulo Setúbal. *Letras*, Santa Maria, n. 6, jul./dez. 1993.
- SCHWARCS, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SUSSEKIND, Flora. Colombo e a épica romântica brasileira. *Revista da USP*, São Paulo, n. 12, p. 131-142, fev. 1992.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: ABL, 1946. 3 v.