

## “Vestígios do passado”: o discurso histórico e a ficção pós-moderna

Madalena Vaz Pinto<sup>1</sup>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Paula Alves Chagas<sup>2</sup>

Mestranda da Universidade Federal Fluminense

**Resumo:** A proposta deste trabalho é estudar os romances *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, e *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, levando em consideração o foco narrativo, o caráter metaficcional dessas narrativas e as relações entre história e ficção nos dois romances. Interessa-nos observar o modo como cada um dos autores se apropria de histórias e personagens reais para desenvolver tramas ficcionais de alto teor reflexivo. Recorreremos a Hayden White e sua distinção entre evento e fato, ao conceito de metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon (1991), e aos textos de Ana Paula Arnaut (2002) e Luiz Costa Lima (2008). Nossa perspectiva se baseia na leitura das seguintes obras: a publicação digital *Vozes da Balada* (2012), o ensaio “Memória descritiva” (PIRES, 1999) e o livro *O mundo fora dos eixos* (Carvalho, 2005).

**Palavras-chave:** História. Ficção. *Balada da Praia dos Cães*. *Nove noites*.

### 1. História e ficção na literatura contemporânea

Uma das principais tendências da atualidade, nos estudos de história e literatura, é a problematização do discurso histórico. Pensando nessas questões, Hayden White (1994) escreveu o artigo “Discurso narrativo e a representação da história”, do qual ressaltou a importância de se reconhecer o texto histórico como discurso e, conseqüentemente, como a interpretação de um historiador (o autor do texto) sobre os eventos passados. Sendo assim, seria um equívoco confundir os eventos passados que compõem o que designamos por história com o discurso que os representa. Nessa concepção, a “história” pode ser definida como “um certo tipo de relação com ‘o passado’ mediada por um tipo distinto de discurso narrativo” (WHITE, 1994, p. 23). E como a narrativa é o modo predominante de escrita da

---

<sup>1</sup> Madalena Vaz Pinto é professora Adjunta de Literatura Portuguesa da Faculdade de Formação de Professores da UERJ e doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2007). E-mail: vazpinto.mada@gmail.com.

<sup>2</sup> Paula Chagas é graduada em Letras pela UERJ/FFP, cursa Especialização em Estudos Literários na UERJ/FFP e é mestranda em Literatura Brasileira e Teoria pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: depp\_paula@hotmail.com.

história, o teórico destaca a importância de se compreender o discurso histórico não apenas como um *assunto*, mas também o *modo* como se explora um assunto. Segundo White,

A história é antes de mais nada um artefato verbal, produto de um tipo especial de uso da linguagem. E isso sugere que, se o discurso histórico deve ser compreendido como produtor de um tipo distinto de conhecimento, ele deve antes ser analisado como uma estrutura de linguagem (WHITE, 1994, p. 26).

Conforme o texto citado nos permite concluir, a linguagem é indispensável para a existência do discurso histórico, pois “o conteúdo do discurso historiográfico é indistinguível de sua forma discursiva” (WHITE, 1994, p. 27). Portanto, a ideia de que a história é também uma ficção é válida porque não se refere aos eventos passados, e sim a uma determinada construção de um evento histórico que, como vimos, carrega em si uma interpretação, um olhar subjetivo.

Partindo desses mesmos pressupostos, Linda Hutcheon ressalta, como um forte aspecto da produção artística pós-moderna, o retorno à história como uma questão. Nesse contexto, ela distingue dois movimentos simultâneos realizados pelo pós-moderno: “Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 122). Esse paradoxo é uma tendência na literatura contemporânea: voltar a atenção para os eventos passados mantendo uma postura crítica quanto ao passado e ao registro histórico dos eventos ocorridos. E, ainda segundo Hutcheon, tal procedimento é frequentemente caracterizado pela ironia, que “recusa a nostalgia” e “permite o distanciamento crítico” (HUTCHEON, 1991, p. 123). Essa narrativa literária que se volta criticamente para o passado e, ao mesmo tempo, mantém um processo autorreflexivo, Hutcheon denomina “metaficção historiográfica”. E a define da seguinte forma:

A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios [literatura, história e teoria], ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado (HUTCHEON, 1991, p. 22).

O passado, ou, melhor dizendo, os eventos passados, são irrecuperáveis, mas é possível entrar em contato com “vestígios do passado”, os chamados documentos históricos. É através desses “vestígios”, desses discursos que já são por si só uma interpretação, que a metaficção historiográfica exerce sua função reflexiva, questionando os próprios sentidos de história e representação histórica.

Ainda pensando nos conceitos de história, ficção e literatura, é válido recorrer à apresentação que Luiz Costa Lima fez ao tema, em uma publicação da *Revista Eutomia* (2008). No referido texto, o autor propõe uma abordagem do termo “ficção”, levando em consideração suas possíveis distinções. Primeiramente, Costa Lima distingue ficção literária de ficção não-literária e, em seguida, divide as ficções não-literárias em dois grupos: ficções necessárias e ficções conjecturais. Ao tratar de ficção não-literária, o autor se refere à ficção que diz respeito ao cotidiano. Como seu objetivo é associar o poder à ideia de ficção, ele parte de uma leitura de Maquiavel, via Merleau-Ponty, para chegar às ficções conjecturais e às necessárias. As primeiras seriam, numa breve definição, pressupostos que não podem ser comprovados e, assim como o poder, não se justificam naturalmente. Na explicação das ficções necessárias, Costa Lima usa o exemplo do direito penal: “se o direito penal não pode pôr em dúvida que há uma liberdade essa é uma ficção necessária, porque sem essa ficção o direito penal não funciona” (LIMA, 2008, p.173). Por fim, num posicionamento um tanto radical, define as ficções literárias como aquelas que “se põem a si próprias como ficção”, ou seja, que têm uma “qualidade de autodesnudamento” (LIMA, 2008, p.175-176).

É com base nos conceitos de história e ficção amplamente discutidos por White, Hutcheon e Costa Lima – aqui brevemente resumidos – que passaremos a uma leitura dos romances *Balada da Praia dos Cães* e *Nove noites*, levando em consideração seu caráter autorreflexivo, os conceitos de ficção que emergem das obras e suas relações com o discurso histórico.

## 2. “Que farei com esta carta?”: história e ficção em *Balada da Praia dos Cães*

*(...) entre o fato e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autônomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência.*

José Cardoso Pires (1982)

Cerca de doze anos se passaram entre a publicação de *O Delfim*, um marco na literatura portuguesa contemporânea, e a de *Balada da Praia dos Cães*. Não que Cardoso Pires não houvesse escrito e publicado outros textos ao longo desse tempo, mas nos parece, seguindo o que já afirmou Carlos Reis, *Balada* “provém, em linha quase reta, do grande romance de 1968 protagonizado pelo marialva decadente Tomás Manuel da Palma Bravo” (REIS, 2012, p.

139)<sup>3</sup>. O romance travestido de narrativa policial surge desta vez bem menos alegórico que o primeiro, já que se passa num tempo “duplamente passado” (PEREIRA, 2002, p. 248): é passado porque há trinta anos de distância entre o tempo cronológico do romance e seu tempo de escrita e publicação; e é novamente passado porque o tempo da ditadura já passou, ou seja, há um distanciamento temporal que permite ao autor desenvolver a narrativa com mais liberdade, e menos elementos alegóricos. Em seu artigo “Poder e erotismo na *Balada* de Cardoso Pires”, Maria Luiza Scher Pereira afirma:

Haverá uma mudança de atitude no sentido de que agora já não é necessário alegorizar com a mesma intenção de antes. A atitude defensiva será substituída pela ofensiva, pois o escritor já não olhará o presente com o desejo voltado para o futuro e sim com o olho crítico voltado para o passado, sobre o qual é necessário fazer algum tipo de avaliação (PEREIRA, 2005, p. 245).

Esse distanciamento permitiu ao romance olhar para um passado recente da história portuguesa, o período do regime ditatorial salazarista, com olhos críticos, sem temer a censura ou tentar ludibriá-la, como no caso d’*O Delfim*. Assim vai se tecendo a “Dissertação sobre um crime”, subtítulo que o romancista atribuiu à sua *Balada*. Crime, inclusive, já amplamente conhecido pelos portugueses, já que o estranho assassinato do Major Dantas Castro, militante anti-salazarista, tomou grandes proporções na época da investigação e se incorporou ao imaginário do país. O próprio Cardoso Pires, em entrevista a António Mega Ferreira, comentou sobre a história da morte do conspirador nos seguintes termos: “O crime apaixonara de facto a opinião pública. [...] Desde o momento da descoberta do cadáver, se pressentira estarmos perante um caso mais importante que um simples ajuste de contas, passional ou de natureza comum” (PIRES, 2012, p. 15)<sup>4</sup>.

Pode-se dizer que o romance de Cardoso Pires, ou ao menos sua ideia central, começou muito antes da sua escrita, ainda no governo de Salazar. O escritor recebeu, em 1961, um relatório de 22 páginas, assinado por um jovem condenado a 19 anos de prisão pela co-autoria no assassinato do major Dantas Castro. Do autor do relatório, ele sabia apenas o que os jornais da época revelavam em suas extensas matérias sobre o crime da Praia do Mastro. E até

---

<sup>3</sup> O texto de Carlos Reis a que nos referimos tem por título “José Cardoso Pires: em busca da verdade perdida” e faz parte da publicação on-line *Vozes da Balada* (2012), com organização de Petar Petrov. Trata-se da reunião de textos críticos, ensaios e estudos, em homenagem ao trigésimo aniversário do romance *Balada da Praia dos Cães*.

<sup>4</sup> A entrevista de José Cardoso Pires a que nos referimos, intitulada “O meu romance é uma valsa de conspiradores”, foi publicada em 7 de dezembro de 1982 pelo *Jornal de Letras, Artes & Ideias*. A versão aqui citada, porém, consta da publicação *Vozes da Balada*, de 2012.

1975, manteve o texto em sua posse, talvez ainda sem ter uma ideia exata do que fazer com ele. Foi a partir do acesso a informações oficiais, contidas nos arquivos policiais, que Cardoso Pires pôde aprofundar o tema e iniciar a primeira versão do que viria a ser sua *Balada da Praia dos Cães* (Cf. PIRES, 2012).

Helder Macedo, amigo do autor da *Balada*, teve a oportunidade de conhecer o rapaz que foi “metamorfoseado no ‘arquiteto Fontenova’” do romance cardosiano bem antes do conflito provocado pela fuga do forte, o refúgio na casa da Vereda e a conseqüente morte de Dantas Castro:

Recordo a ‘figura real’ do futuramente ‘dissertado’ arquiteto Fontenova como a de um visionário voluntarioso, a insistir em acções armadas que, mesmo aos vinte e poucos anos, nos pareciam desesperadamente insensatas. Digo mesmo dementes (MACEDO, 2012, p. 141).<sup>5</sup>

Assim como o autor do relatório que levou o consagrado romancista a se perguntar “Que farei com esta carta?”, os demais personagens da *Balada* diretamente envolvidos com o crime – a vítima e os suspeitos – são também ficcionalizações de figuras reais. A história toda é uma retomada de “vestígios do passado”, para usar um termo de Linda Hutcheon, através dos mais variados discursos. O relatório de um condenado, as informações ditas oficiais porque contidas nos autos dos processos e nas transcrições de depoimentos, as reflexões do inspetor Elias, as matérias jornalísticas que levantavam toda sorte de hipóteses para a motivação do crime: todos esses fragmentos do passado, registros e, por isso mesmo, interpretações dos eventos passados, surgem no romance como partes de uma trama complexa. Mais que um romance policial, *Balada* faz parte de um conjunto de obras produzido no período pós-revolução, caracterizado por um “regresso à História enquanto material de eleição” (ROCHA, 2002, p. 463), e por um movimento conjunto de reflexão sobre os destinos do país. É o que Cardoso Pires explica na entrevista anteriormente citada:

Desde o primeiro momento o que me interessava na história era a possibilidade de ela ser, de alguma forma, exemplar em relação ao tipo de sociedade fechada em que vivêramos até 1974. Talvez já no relato que me chegara às mãos eu tivesse pressentido que o seu autor assumia o assassinio do oficial do Exército como mero episódio de uma tragédia maior, como a conseqüência lógica de um sistema de medo e de mentira (PIRES, 2012, p. 16).

Sendo assim, o que deveria ser uma simples investigação policial dá lugar a uma narrativa de alcance mais amplo, sobre a situação do país em plena ditadura. Muitos são os

---

<sup>5</sup> Esta afirmação de Helder Macedo se encontra no texto “A Balada da Praia dos Cães”, que também foi publicado em *Vozes da Balada* (2012).

elementos que apontam para esta leitura: o cartaz “PORTUGAL, The Europe’s Best Kept Secret. FLY TAP”, presente tanto no início quanto no fim do livro; as referências constantes ao retrato de Salazar nas paredes de gabinetes oficiais; a casa da Vereda, que funciona no romance como “microcosmo do poder” (Cf. PEREIRA, 2005); a ameaça da PIDE, presente em diálogos, denúncias e anúncios jornalísticos; as denúncias anônimas de civis sempre à espreita contra possíveis conspirações. Carlos Reis, no ensaio “José Cardoso Pires: em busca da verdade perdida”, reflete sobre as relações entre fato e ficção na *Balada da Praia dos Cães*, apontando para uma preocupação ideológica no romance. Conforme Reis,

Entre o facto e a ficção (a *façção*, termo bizarro que “importo” do inglês *faction*, para designar algo híbrido entre o *fact* e a *fiction*), desenrola-se uma investigação tendo em vista uma verdade sempre fugidia e escorregadia, verdade porventura nunca atingida na sua plenitude. Provavelmente assim tinha que ser, para mais num cenário (esse mesmo do princípio dos anos 60 em Portugal) propício às meias palavras, aos gestos escondidos, à censura das ideias e à vigilância de todos sobre todos (REIS, 2012, p. 140).

Todo o romance é composto de elementos duvidosos, ambíguos. A voz do narrador heterodiegético é frequentemente interrompida pelas divagações do inspetor de polícia Elias Santana e por informações contidas em depoimentos, testemunhos, documentos oficiais e notícias de jornal. Isto numa obra que a todo instante questiona os conceitos de verdade e mentira num contexto político em que tudo soa como conspiração ou encenação. E como que para confundir ainda mais as tênues fronteiras entre real e ficcional nas linhas da *Balada*, volta e meia surgem notas explicativas, algumas das quais assinadas por “J. C. P.”, iniciais idênticas às do nome do autor, que remetem também à escrita do romance, assim como às personagens reais que inspiraram a criação das personagens ficcionais. Dentre essas marcas, se não autorais, ao menos metaficcionais, está uma referência direta ao ano de publicação do romance. Ao final da seção “A quem interessava prolongar a morte do major”, do quarto capítulo, no qual se discute a postura de chefe Elias ao prolongar o inquérito apesar de já ter “posse da verdade” desde os primeiros dias, o leitor se depara com o seguinte trecho: “Hoje, 1982, vemos claramente Elias Santana como o investigador que, uma vez senhor de toda a verdade, se entretém a deambular pelas margens à procura doutras luzes e doutras reverberações. Procura o quê?” (PIRES, s/d, p. 85). Esta passagem evidencia o distanciamento do tempo “duplamente passado” a que já aludimos no início desta seção. Marca, portanto, um olhar crítico do presente (1982) sobre o passado (1960), refletindo, ao longo da obra, as relações estabelecidas entre esses momentos da história do país.

*Balada da Praia dos Cães* termina com uma nota final que remete à relação do verdadeiro “arquiteto Fontenova” com o romance em questão. Assinada por J.C.P., a nota aborda o modo como o relato do jovem condenado foi recebido pelo escritor em 1961 e como, vinte anos mais tarde, após a leitura dos processos-crime da PIDE e da Judiciária, Cardoso Pires entrevistou o coautor do crime para a escrita de seu livro. Ressalta-se aqui o “erro coletivo” implicado na “tragédia individual” daquele rapaz. E o autor do romance dá a pista para uma leitura mais abrangente da *Balada* quando cita uma suposta frase do homem que lhe passou a tarefa de recontar essa história: “(...) foi ele que o disse um dia que o medo é uma forma dramática de solidão” (PIRES, s/d, p. 230). Em seguida, questiona a autoria da frase:

Foi ele que o disse? São de fato palavras dele ou do aqui designado arquiteto Fontenova? Ou doutro alguém, quem sabe? Não teria, até, sido eu que me achei a ouvi-lo dizer essa e outras coisas numa memória inventada para o tornar mais exato e real? (PIRES, s/d, p. 230).

Para além da reflexão sobre quem teria dito tal frase, Assiste-se, ao longo da narrativa ao questionamento sobre os conceitos de verdade, mentira, história, ficção e memória, que perpassa toda a obra. Quais mecanismos teriam levado essa frase ao texto cardoseano? Ele a teria ouvido diretamente do autor do relato, ou a teria inventado? Não seria, porventura, uma “memória inventada”? Não é este o questionamento que se vem fazendo sobre o próprio discurso histórico (Cf. WHITE, 1994)? Nesse contexto, vale lembrar do “baú dos sobranes” de Elias Santana. De todas as informações coletadas e impressões sobre elas, o que de fato entrou no relatório oficial do chefe de brigada? É essa a dúvida do inspetor Otero, quando lê o documento redigido pelo “Covas” (como Elias era chamado pelos colegas da polícia): “Para se chegar àquele acabamento muito mais material tinha de ter ficado de fora, e que espécie de material, interrogava-se o inspetor” (PIRES, s/d, p. 85). Ora, se a escrita do discurso histórico implica numa interpretação dos eventos passados, como afirmou Hayden White, não seria equivocado pensar na *Balada da Praia dos Cães* como uma crítica ao modo como os registros oficiais da história, sobretudo portuguesa, eram impostos e aceitos como uma única verdade.

### 3. “Pergunte aos índios”: história e ficção em *Nove noites*

*Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui.*

Bernardo Carvalho (2002)

Em 2002, Bernardo Carvalho trazia a público seu romance, *Nove noites*, um sucesso de público e crítica. A ficção escrita a partir da tragédia de Buell Quain, antropólogo americano que veio para o Brasil com o objetivo de estudar a cultura indígena, impressionou o público leitor e rendeu uma gama de trabalhos acadêmicos, em sua maioria preocupados em compreender as relações entre história e ficção na obra. Assim como o personagem-narrador que pretende escrever um livro sobre Quain, Carvalho também tomou conhecimento da tragédia do americano através de uma resenha de jornal. A partir daí, teve a ideia de escrever o romance, para o qual realizou uma extensa pesquisa sobre a vida do etnólogo, reunindo informações através de cartas, testemunhos e até dos textos de antropologia que Quain havia publicado. É essa tênue fronteira entre fato e ficção que intriga o leitor e o enreda na teia de verdades – entenda-se como verdades as diversas versões apresentadas para os fatos – que compõe o romance.

Em conhecida entrevista a Flávio Moura, o escritor defendeu a importância desse conflito entre história e ficção na construção de sentidos não apenas desse romance, mas de sua obra como um todo. Ao ser indagado sobre os limites entre fato e ficção na trama de *Nove noites*, Carvalho respondeu:

A indistinção entre fato e ficção faz parte do suspense do romance. Por isso não vejo sentido em dizer o que é real e o que não é. Isso tem a ver com meus outros livros. Também neles há um dispositivo labiríntico, em que o leitor vai se perdendo ao longo da narração. Nesse caso isso fica mais nítido porque existem referências a pessoas reais. Mas mesmo as partes em que elas aparecem podem ter sido inventadas. Em última instância, é tudo ficção (CARVALHO, 2003, p. 1).

Pode a princípio parecer estranha para o leitor a ideia de que, numa narrativa repleta de referências a documentos históricos e citações de figuras reais, tudo seja ficção. Mas o processo aqui é semelhante ao de *Balada da Praia dos Cães*, com a diferença de este trabalhar mais com questões próprias da situação política e social portuguesa, ao tempo da história narrada e da sua escrita. Nota-se, no livro de Cardoso Pires, um compromisso ideológico que não se dá com a mesma intensidade na trama de Bernardo Carvalho. Nesta, como o próprio autor já afirmou, destaca-se uma preocupação com a construção de um ambiente inseguro, duvidoso, em que nada é o que parece ser, levando o leitor a crer que nada realmente “é” na narrativa de *Nove noites*.

Esse clima de incerteza ressaltado por Carvalho compõe o suspense do texto e é evidente desde as primeiras frases da obra. O narrador dos trechos em itálico, o engenheiro Manuel Perna, adverte o leitor – tanto o destinatário da carta que escreve como o leitor do



romance – da sinuosidade do terreno em que começará a caminhar. Por isso, sugere: “Pergunte aos índios. Qualquer coisa. O que primeiro lhe passar pela cabeça. E amanhã, ao acordar, faça de novo a mesma pergunta. Sempre a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente” (CARVALHO, 2007, p. 6). Segundo o romancista, este modo estranho de narrar dos índios é um dos pontos-chave do livro, pois “você nunca sabe onde está pisando”: “Você nunca sabe se os índios estão inventando ou dizendo a verdade. Não dá para confiar em nada”. Enfim, é esta literatura “à maneira dos índios” que faz de *Nove noites* um romance intrigante e “mantém essa dúvida para o leitor” (CARVALHO, 2003, p. 2).

Se por um lado Manuel Perna assume desde o princípio que seu relato é um misto de história, memória e imaginação, o segundo narrador, por outro lado, é responsável por uma intensa pesquisa sobre o suicídio do antropólogo. O jornalista, sessenta e dois anos após a tragédia, se depara com um artigo que cita o caso de Quain e, certo de já ter ouvido esse nome antes, se interessa pelo assunto e começa a pesquisar. Tem início uma busca acalorada pela verdade. Cada vez mais envolvido com o caso, o narrador entrevista pessoas que conheceram o suicida, vai até o Xingu, procura uma resposta entre os índios, descobre pistas e as segue até mesmo fora do país. Sua principal esperança de encontrar a solução de todo o mistério é uma carta perdida de Quain, a última das oito que ele deixou escritas antes de morrer. Porém, como esta foi omitida pelo engenheiro, nem o narrador/jornalista nem o leitor sabem ao certo seu conteúdo ou a identidade de seu destinatário. O que temos são apenas hipóteses, baseadas em comentários do primeiro narrador e nas pistas alcançadas pelo segundo. Por fim, conformado com a impossibilidade de se chegar a uma verdade concreta, atordoado com a multiplicidade de versões colhidas ao longo de sua pesquisa, o jornalista chega aos Estados Unidos, onde “a ficção começou” e, diante dos relatos do filho do fotógrafo (amigo de Quain e possível destinatário da oitava carta) decide solucionar o mistério através da escrita de um romance:

Porque agora eu já estava disposto a fazer dela (da pesquisa) realmente uma ficção. Era o que me restava, à falta de outra coisa. O meu maior pesadelo era imaginar os sobrinhos de Quain aparecendo da noite para o dia, gente que sempre esteve debaixo de meus olhos sem que eu nunca a tivesse visto, para me entregar de bandeja a solução de toda a história, o motivo real do suicídio, o óbvio que faria do meu livro um artifício risível (CARVALHO, 2007, p. 141).

Esse também foi o medo de Bernardo Carvalho, como ele explica na entrevista “A trama traiçoeira de *Nove noites*”. Autor e narrador dispõem da mesma estratégia para concluir seus projetos e escrever seus trabalhos: a ficção. Sendo que o segundo é já parte da ficção

criada pelo primeiro. Tudo é ficção. E, mais ainda, uma ficção preocupada em pensar o processo de escrita do próprio romance, ou seja, em refletir seu próprio processo de construção. Nessa trama autorreflexiva, o jornalista teme o surgimento de uma verdade “real” que anule a hipótese construída em seu romance, o que reflete também um receio do autor de *Nove noites*. Mas tal receio se torna desnecessário, uma vez que o texto ficcional de Carvalho não pretende apontar uma solução para o mistério da trama, mas, ao contrário disso, levantar pistas e hipóteses, aprofundando uma reflexão sobre os conceitos de verdade, mentira e história.

### Referências bibliográficas:

ARNAUT, Ana Paula dos Santos Duarte. *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.

CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Nove noites*. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2007.

\_\_\_\_\_. *O mundo fora dos eixos: crônicas, resenhas e ficções*. São Paulo: PubliFolha, 2005.

CHAVES, Teresa. Estilo de Bernardo Carvalho passeia entre cinismo e coragem. Colaboração para *Folha Online*. 29/6/2009. Disponível na *Internet* via: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u587494.shtml>. Último acesso em julho de 2013.

COMPANHIA DAS LETRAS. *Blog da Companhia*. Entrevista com Bernardo Carvalho. 13/1/2013. *Online*: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2013/01/entrevista-com-bernardo-carvalho/>. Último acesso em: 21/9/2013.

DEUTSCHE WELLE. Bernardo Carvalho e a literatura como antídoto da banalidade. Entrevista concedida a Marco Sanchez. *Deutsche Welle*. Agosto de 2011. Disponível na *Internet* via: <http://www.dw.de/bernardo-carvalho-e-a-literatura-como-antidoto-da-banalidade/a-15352025>. Último acesso em junho de 2013.

HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito moderno. *In: A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LIMA, Isabel Pires de. Traços pós-modernos da ficção portuguesa actual. *SEMELAR*, Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, n. 4, Rio de Janeiro, Instituto Camões; PUC-Rio, 2000, pp. 9-28.

LIMA, Luiz Costa. História. Ficção. Literatura. Uma breve apresentação. In: *Revista Eutomia*, ano I, v. 1, jul.2008. [www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano1-Volume1/especial-destaques/Historia-Ficcao-Literatura\\_Luiz-Costa-Lima.pdf](http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano1-Volume1/especial-destaques/Historia-Ficcao-Literatura_Luiz-Costa-Lima.pdf). Último acesso em 21/9/2013.

MOURA, Flávio. A trama traiçoeira de *Nove noites*. Entrevista concedida por Bernardo Carvalho a Flávio Moura. São Paulo: *Revista Trópico*, 19/02/2003. Disponível na internet via: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl>.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. Poder e erotismo na *Balada* de Cardoso Pires. *SEMEAR*, Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portuguesas, n. 11, Rio de Janeiro, Instituto Camões; PUC-Rio, 2005, pp. 243-268.

PINTO, Madalena Vaz. Uma lagartixa não é uma lagartixa, ou a escrita como ficção. *SEMEAR*, Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portuguesas, n. 11, Rio de Janeiro, Instituto Camões; PUC-Rio, 2005, pp. 171- 177.

PINTO, Sílvia Regina. Identidade e realismo na ficção contemporânea. In: JOBIM, José Luís; PELOSO, Silvana (Orgs.). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: EdUERJ; Roma: Università de Roma, 2006.

PIRES, José Cardoso. *Balada da Praia dos Cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.

\_\_\_\_\_. Visita à oficina: o texto e o pré-texto. Memória descritiva. In: *E agora José?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

REIS, Carlos. *História da literatura portuguesa: do neo-realismo ao post-modernismo*. Lisboa: Verbo, 2005.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

ROCHA, Clara. Ficção dos anos 80. In: LOPES, Óscar. MARINHO, Fátima. *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas*. Lisboa: Alfa, 2002, pp. 463-486.

VIEIRA, Yara Frateschi. Refração e iluminação em Bernardo Carvalho. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 70. São Paulo: novembro de 2004, pp. 195-206.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. In: *Estudos Históricas*. Rio de Janeiro, n. 7, 1994, pp. 21-48.

### “Remais of the past”: historical speech and postmodern fiction

**Abstract:** This paper is part of a search that has been performed for about three years ago, having begun in the study group “Forms of storytelling”, coordinated by the teacher Madalena Vaz Pinto at Faculdade de Formação de Professores (UERJ). The first version of this text was originally submitted as a chapter of the final monograph of the specialization in Literary

Studies at FFP, also under the guidance of MadalenaVaz-Pinto. The purpose of this paper is to study the novels *Balada da Praia dos Cães*, by José Cardoso Pires, and *Novenoites*, by Bernardo Carvalho, considering the narrative focus, the metafictional aspect and the relationships between History and fiction in both novels. We are interested in observing how each one of the authors use real stories and characters to develop fictional texts highly reflexive. We will use Hayden White's distinction between event and fact, the concept of historiographic metafiction, by Linda Hutcheon (1991), and the texts by Ana Paula Arnaut (2002) and Luiz Costa Lima (2008). Our perspective is based in the publications *Vozes da Balada* (2012), "Memória descritiva" (Pires, 1999) and *O mundo fora dos eixos* (Carvalho, 2005).

**Key words:** History. Fiction. *Balada da Praia dos Cães*. *Nove noites*.

**Recebido em:** 19 de outubro de 2013.

**Aprovado em:** 24 de dezembro de 2013.