

## DE VOLTA AO LABIRINTO: ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA

Flávio Carneiro (UERJ)

**Resumo:** Releitura da obra de Diego Parodi, poeta e ensaísta argentino que, em meados dos anos 1980, lança *Las letras en laberinto*, livro no qual discorre sobre duas formas de escrita – a do historiador e a do ficcionista – que estariam relacionadas sobretudo a partir de três eixos, interligados de alguma maneira à questão do conceito de *verdade*. Seriam eles: originalidade, ruptura e autoria. A partir desta premissa, Parodi analisa algumas obras literárias em que os três eixos se cruzam, começando pelo *Quixote*, de Cervantes.

**Palavras-chave:** ficção; história; verdade.

“ao que relatam cronistas e contadores de histórias, é preciso fazer ressalvas.”

(Italo Calvino. *O cavaleiro inexistente*.)

Devo ao acaso a descoberta de *Las letras en laberinto*. Caminhava a esmo por uma rua de Buenos Aires quando, entrando num sebo, vi na estante o pequeno volume, colocado na prateleira bem no limite entre a seção de ensaios e a de ficção. Peguei o livro e só naquela tarde, que já vai longe, tomei conhecimento da existência do poeta argentino Diego Parodi, esquecido poeta de meados do século XX.

Fui para um café e comecei a ler, encantado desde o início com o modo fragmentado da escrita, com afirmações incisivas sob a aparente simplicidade, compondo uma espécie de reunião de apontamentos não sistematizados, impressões que tinham em comum o tema: literatura e história. É a esse pequeno e curioso livro, publicado há 20 anos, que retorno agora.

Os primeiros fragmentos referem-se a uma mesa da qual participaram nomes importantes da chamada Nova História: Philippe Ariès, Michel de Certeau, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, Paul Veyne. Há poucos comentários do autor sobre os recortes que faz. A montagem em si, na verdade, é que funciona como leitura crítica dos textos selecionados.



Sobre a concepção de história como narrativa próxima da ficção, o autor destaca a seguinte fala de Michel de Certeau:

O livro de História abre uma janela – para o pátio ou para o mar – em relação à vida fechada do trabalho-metro-cama. Cria um espaço de possíveis a imaginar ou a pensar acerca de si mesmo, sugere outras formas de existência, oferece saídas e uma linguagem objectiva a desejos prestes a partir para outros modos de relação, de trabalho, de festa, etc. É uma literatura de viagem, acreditada pelo facto de ser possível porque diz respeito a factos que existiram na realidade. (LE GOFF, 1987, p. 17)

A essa passagem Diego Parodi associa uma outra, do próprio De Certeau, tornando mais clara a posição do historiador francês a respeito de uma possível narratividade ficcional do discurso historiográfico:

Veyne pôs o problema do texto histórico como uma relação entre a construção de uma “intriga” e o prazer do autor. Efectivamente, torna-se necessário tomar também em consideração a maquinaria social e técnica da indústria historiográfica, ou seja, um conjunto de instituições produtoras análogas – uma fábrica que se repartisse entre mausoléus de arquivos, centros de investigação, estruturas de ensino, editoras, etc. No fim deste trabalho fabril, sai a “ficção” histórica, do mesmo modo que a NASA elaborava (...) planos ou ficções de desembarque na Lua. A primeira ligação ao real é a do produto ao complexo produtor. Mas a NASA lança foguetes. A História, a própria História, a partir de arquivos, só fabrica planos do passado, só põe em marcha (o que é capital) a crença ou a credulidade do público. Por meio de ficções, ela faz acreditar. (LE GOFF, 1987, p. 17)

Em seguida, Parodi alinhava as considerações de Michel de Certeau com as de Paul Veyne, para quem a história talvez seja um discurso híbrido, colocado entre as ciências humanas, por um lado, e a literatura, o romance, as belas artes, o cinema, o teatro e a ópera, por outro. Para Veyne, é esta ambiguidade que faz a fraqueza do discurso historiográfico, que jamais poderá se edificar como uma ciência pura, mas é também sua riqueza, na medida em que o carácter intertextual da história pode ampliar seu público leitor, para além dos muros da academia.

O debate entre os historiadores prossegue, acompanhado pelo ensaísta argentino. Ladurie, na sua intervenção, comenta a velha premissa de que a escrita historiográfica



deveria abster-se de qualquer marca autoral, buscando uma neutralidade de estilo que a habilite enquanto discurso científico:

Quanto à maneira escrever, direi que, entre muitos historiadores antigos, estava na moda escrever mal. (...) Lembro-me especialmente de um dos nossos professores, que não nomeio, quando dizia a um licenciado: “caro senhor, na página 2278 de sua tese, há uma imagem estilística.” E o licenciado desculpou-se: “Com efeito, senhor professor, esta imagem escapou-me, estou profundamente desolado.” Sob este ponto de vista, houve efectivamente uma mudança de há alguns anos a esta parte.” (LE GOFF, 1987, p. 21-22)

(Diego Parodi não teve oportunidade de ler *The Content of the Form: narrative discourse and historical representation*, de Hayden White (WHITE, 1987), tratando do mesmo tema, o discurso histórico como narrativa, nem o ensaio de Peter Burke, “A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa” (BURKE, 1992). Se os tivesse lido, talvez os incluísse no livro. Burke, por exemplo, defendia a ideia de que os historiadores modernos deveriam incorporar, à sua própria escrita, as experiências literárias das vanguardas da primeira metade do século XX. Se há novos fatos a serem contados, é preciso encontrar novas formas de contá-los.)

Na esteira das discussões sobre a existência ou não de estatutos específicos, diferenciais, que possibilitem uma distinção precisa entre os discursos da história e da literatura, Diego Parodi afirma que nenhum debate sobre o tema pode frutificar sem que se coloque em pauta a questão da *originalidade*. Segundo ele, uma mesma pergunta move historiadores e ficcionistas, embora com intenções diversas: o que aconteceu, num tempo e lugar determinados, que não havia acontecido antes?

Seria essa a pergunta que levaria o historiador a definir ciclos e fases, movido por certo conceito de mudança, ou, para usar um termo mais polêmico, pelo conceito de *ruptura*. Só há história quando há mudança, afirma Parodi, e para que haja mudança é necessário que algo novo aconteça. Da mesma forma, a literatura – os escritores e poetas, por um lado, e os próprios historiadores e também os teóricos da literatura, por outro –, também viveria dos gestos de ruptura, ou seja, da originalidade.

O autor faz, no entanto, um alerta: é preciso historicizar o próprio conceito de originalidade. Sua definição como algo absolutamente novo surge com a era moderna.



A ideia de que ser original representa um avanço no processo evolutivo da vida literária é uma herança do século XIX, e que incorpora de vez seu papel de padrão, de conceito absoluto, a partir sobretudo dos formalistas russos, na primeira metade do século XX. Do mesmo modo, a história oficial, de cunho “científico”, surgida no século XIX sob a égide do pensamento positivista, também investe na ideia de originalidade e ruptura.

As noções de ruptura e originalidade, prossegue Diego Parodi, estão na base da literatura moderna tanto quanto na da historiografia enquanto discurso “científico”. À medida em que o modelo proposto por Ranke em meados do século XIX, e vigente como paradigma da história oficial, concentra-se nos grandes feitos, levados a cabo por estadistas, generais, reis ou, com menor frequência, eclesiásticos, fica evidente que o método da história passa pela definição de ruptura como algo causado por Grandes Eventos, obras de Grandes Homens, capazes de realizar o que nunca antes se realizara.

De modo que é possível traçar um paralelo que, respeitando as diferenças de escala e valor, possa equiparar os Grandes Homens, segundo a história geral, aos Grandes Poetas, segundo a história da literatura. O modo de funcionamento do cânone literário seria análogo ao modo de funcionamento do cânone histórico, pautados, ambos, pela presença da ruptura – marca da mudança – provocada por um ato de *originalidade*.

Diego Parodi afirma, ainda, que a questão da originalidade estaria, por sua vez, atrelada a uma outra, à da *autoria*. Seria preciso, então, reformular a pergunta inicial: o que aconteceu, num tempo e lugar determinados, que não havia acontecido antes? Agora, seria prudente perguntar: *quem fez com que acontecesse*, num tempo e lugar determinados, o que não havia acontecido antes?

É a partir daí, da questão da *autoria*, que Parodi fará sua leitura de algumas obras de ficção, partindo do *Quixote* e seguindo por outras, no século XX, que de modos diversos dialogam diretamente com a obra de Cervantes e, no conjunto, oferecem pistas para a discussão sobre literatura e história.

Falar de autoria é falar do *Quixote*, afirma o ensaísta argentino. Logo no início do romance, Cervantes – e Diego Parodi atenta para o fato de que Cervantes propositadamente não distingue autor e narrador, apresentando-se ele próprio como ocupante dos dois lugares – escreve:

Querem dizer que tinha o sobrenome de Quijada ou Quesada, que nisto discrepam algum tanto os autores que tratam da matéria;



ainda que por conjeturas verossímeis se deixa entender que se chamava Quijana. Isto, porém, pouco faz para a nossa história; basta que, no que tivermos de contar, não nos desviemos da verdade nem por um til. (CERVANTES, 1981, p. 29)

E mais adiante:

Dizem alguns autores que a sua primeira aventura foi a de Porto Lápice; outros, que foi a dos moinhos de vento; mas o que eu pude averiguar, e o que achei escrito nos anais da Mancha (...) (CERVANTES, 1981, p. 33)

O narrador se apresenta, portanto, travestido de cronista. Seu trabalho se realiza, em primeiro lugar, através de uma busca de fontes fidedignas – que se constituem de depoimentos e de documentos manuscritos –, para que seu relato seja o mais verdadeiro possível, de modo a montar não uma fábula mas um registro histórico. Assim, comenta Diego Parodi, Cervantes não se assume como *autor*. Dentro do jogo ficcional que se estabelece já desde o início do romance, não é de Cervantes a autoria desse feito original chamado *Dom Quixote de la Mancha*.

Já no Prólogo, aliás, Cervantes afirma: “eu, que, ainda que pareça pai, não sou contudo senão padraço de *Dom Quixote*”.

E quem seria, então, o verdadeiro autor? Cervantes afirma que não criou uma história original, apenas mandou imprimir uma versão em espanhol, feita a partir de um manuscrito árabe, de um autor do qual jamais ouvira falar, traduzido por um jovem que ele acabou encontrando por acaso num mercado de Toledo. Manuscrito, diga-se de passagem, de autoria de um “historiador”, ou seja, alguém que registrou a história a partir de fontes anteriores.

Há ainda um complicador nisso tudo, observa Diego. Trata-se do fato de, alguns anos após a publicação da primeira parte do *Quixote*, ter circulado pela Espanha uma segunda parte, apócrifa, publicada em Tarragona. Cervantes decide, então, escrever uma segunda parte, com um prólogo em que desautoriza terminantemente a versão em circulação, dizendo ser obra de má fé, e oferece ao leitor a verdadeira segunda parte, cujo início é: “Conta Cide Hamete Benengeli, na segunda parte desta história...”

Cervantes desautoriza a versão circulante e apresenta uma outra, que na verdade é também ela de autoria do falso autor Hamete, que a teria registrado de outras fontes

etc. O resultado dessa operação de despiste, de pista falsa, é a problematização dos limites da autoria. Quem é, afinal de contas, o autor?

Tal pergunta, segundo Diego, demanda uma outra: se o lugar do autor é esvaziado ou, pelo menos, problematizado, como definir limites entre ficção e realidade ou, mais especificamente, entre literatura e história? Se não sabemos quem fez, como determinar a veracidade do que foi feito? O ato original, causador de ruptura, não tem autor definido? Como, então, estabelecer o cânone? Que nomes anotar no espaço reservado aos Grandes Homens, Grandes Poetas, se é difusa a autoria?

Daí o argentino passa à leitura do conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Borges, história de um dos maiores aventureiros de todos os tempos, que não lutou contra moinhos de vento nem salvou donzelas mas empreendeu o projeto de escrever o *Quixote* de Cervantes. Não queria compor outro *Quixote*, mas *o Quixote*.

Para Diego, a empreitada de Menard esbarra num obstáculo: o tempo. O tempo transcorrido. Borges tinha perfeita noção de tempo histórico. E, sobretudo, tinha consciência da impossibilidade de esquecer:

Compor o Quixote no início do século dezessete era uma empresa razoável, necessária, quem sabe fatal; nos princípios do vinte, é quase impossível. Não transcorreram em vão trezentos anos, carregados de complexíssimos fatos. Entre eles, para citar um apenas: o próprio Quixote. (BORGES, 1986, p. 35)

Menard, no entanto, se lança ao desafio, e coloca no papel passagens do *seu* Quixote:

Constitui uma revelação cotejar o “Dom Quixote” de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (“D. Quixote”, primeira parte, nono capítulo):

*... a verdade, cuja mãe é a história, êmulo do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.*

Redigida no século dezessete, redigida pelo “engenho leigo” Cervantes, essa enumeração é um mero elogio retórico da história. Menard, em compensação, escreve:

*... a verdade, cuja mãe é a história, êmulo do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.*

A história, *mãe* da verdade; a idéia é espantosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como uma indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica,



para ele, não é o que sucedeu; é o que pensamos que sucedeu.  
(BORGES, 1986, p. 36)

A história, portanto, não como *guardiã* (mãe) da verdade, mas como *origem* (mãe) da verdade. A história como uma ficção que se pretende verdade. Borges, a partir de Cervantes, tece a teia na qual se enredam ficção e realidade, ao relativizar a questão da autoria. Mais que isso, afirma Parodi, às intrincadas relações entre literatura e história Borges acrescenta agora um componente fundamental: o *leitor*.

Parodi escreve:

Se a questão da autoria – máquina-motriz dos conceitos de literatura e história – é relativizada em Cervantes, em Borges tal relativização beira o abismo porque, então, entra em cena um novo autor. Autor que é nada mais nada menos do que aquele que até então parecia alijado de todo o processo quando na verdade estava na base de tudo: o leitor.  
(PARODI, 1987, p. 86)

E conclui sua leitura dizendo que Menard de fato conseguiu realizar seu sonho: escreveu um outro *Quixote*, diferente do de Cervantes, ainda que graficamente idêntico. E isso só foi possível porque alguém, um leitor, *leu* os dois trechos de formas diferentes

A aventura de Menard só é possível se houver, em algum lugar, alguma época, um leitor capaz de ver diferença entre o seu *Quixote* e o de Cervantes. Basta que um leitor acredite na aventura para que ela seja real. (PARODI, 1987, p. 88)

Do conto de Borges, Diego segue para *O cavaleiro inexistente*, de Italo Calvino.

O romance de Calvino se passa na época de Carlos Magno e começa com o rei dos francos já velho e decadente, passando em revista sua tropa. Depois de perguntar a cada soldado seu nome, origem e títulos, se depara com um cavaleiro que se recusa a levantar o elmo e mostrar o rosto:

— Falo com o senhor, ei, paladino! – insistiu Carlos Magno. – Como é que não mostra o rosto para o seu rei?  
A voz saiu límpida da barbela.  
— Porque não existo, sire.



— Faltava esta! – exclamou o Imperador. – Agora temos na tropa até um cavaleiro que não existe! Deixe-nos ver melhor.

Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca com penacho iridescente não havia ninguém.

— Ora, ora! Cada uma que se vê! – disse Carlos Magno. – E como é que está servindo, se não existe?

— Com força de vontade – respondeu Agilulfo – e fé em nossa santa causa!

(CALVINO, 1993, p. 10)

Como observa Diego Parodi, Calvino cria um romance de cavalaria às avessas – o exército de Carlos Magno mais parece o de Brancalione –, cujo herói é um cavaleiro que simplesmente não existe. E narrado por uma freira, confinada num convento. Freira que, diga-se de passagem, se assume como *historiadora*:

Eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa da ordem de São Columbano. Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou. (CALVINO, 1993, p. 83)

Calvino, segundo Parodi, elabora um jogo de inversões entre os dois lados da questão que vem sendo tratada até aqui: o fato real (no plano da história) e o fato imaginado (no plano da literatura). É nessa chave – o da relativização dos conceitos de realidade e ficção – que Calvino recria um determinado momento histórico, a França de Carlos Magno, a partir do olhar de um ficcionista.

*O cavaleiro inexistente* seria, portanto, uma releitura do *Quixote* e, além disso, uma releitura dos próprios limites entre literatura e história. Também aqui opera-se a estratégia levada a termo por Cervantes: narrar a partir de um manuscrito de um historiador que, por sua vez, recorreu a outras fontes, orais e escritas. O que se tem, então, é novamente a estrutura em *mise-en-abyme*, que, em última instância, nos distancia cada vez mais do lugar da origem.

Concordo com Parodi e estranho apenas que ele, tão atento, tenha deixado de comentar uma passagem do livro de Calvino em que tal estratégia já aparece sugerida, como se fosse uma pista para futuros leitores-detetives. Refiro-me ao trecho em que a narradora descreve o escudo de Agilulfo. Diz ela:



No escudo, exibia-se um brasão entre duas fímbrias de um amplo manto drapejado, e dentro do manto abriam-se outros dois panejamentos tendo no meio um brasão menor, que continha mais um brasão amantado ainda menor. Com desenho sempre mais delicado representava-se uma seqüência de mantos que se entreabriam um dentro do outro, e no meio devia estar sabe-se lá o quê, mas não se conseguia discernir, tão miúdo se tornava o desenho. (CALVINO, 1993, p. 9)

Parodi conclui esse fragmento do seu ensaio lançando ao leitor algumas questões, inspiradas na engenhosa fábula do cavaleiro inexistente:

Como existir não existindo? Como contar a história não do cavaleiro (Quixote) que vê coisas inexistentes, como fez Cervantes, mas do cavaleiro que é, ele mesmo, inexistente? E como seus pares convivem com essa inexistência? Como aceitam que ela seja algo normal? Seria possível uma história geral da inexistência, partilhada por quem a escreve e por quem a lê? Seria o historiador não o fiel detentor da verdade visível, mas um ficcionista do invisível? Ou, noutra formulação: seria o historiador um criador de visibilidades que, sob o fundo falso do discurso, esconde apenas o invisível? Seria, esse mesmo invisível, a matéria de que são feitos os sonhos (como diria um outro sonhador)? (PARODI, 1987, p.93)

A escolha da terceira e última obra ficcional a ser tratada pelo ensaísta argentino em suas considerações sobre literatura e história chega a ser surpreendente. Trata-se do romance *Cidade de vidro*, de Paul Auster, lançado em 1985.

Ora, o livro de Diego foi publicado em 1987, quando o autor tinha 77 anos. É digno de nota sua vitalidade e ousadia, ao se arriscar a comentar uma obra recém-lançada, ainda sem tradução em espanhol, e de um jovem autor americano, àquela época ainda não canonizado pela crítica.

*Cidade de vidro* conta a história de um escritor de romances policiais, Daniel Quinn, que publica com o pseudônimo William Wilson, o personagem de Poe. Tudo começa com o telefone tocando três vezes, tarde da noite, no seu apartamento. Uma mulher quer falar com Paul Auster. Diante da resposta negativa, insiste: “Paul Auster, da Agência de Detetives Paul Auster”. Quinn desliga.

A mesma pessoa torna a tocar outras vezes e numa delas Quinn, irritado, prefere mentir: sim, é Paul Auster, o detetive. Não satisfeito em ser Daniel Quinn, William



Wilson e Max Work (seu detetive e alter ego), ele decide se fazer passar também por Paul Auster, de quem nunca ouvira falar.

Daí em diante os enganos vão se multiplicando, com o surgimento do próprio Paul Auster, escritor, que no momento em que se encontra com Quinn está escrevendo um ensaio sobre a verdadeira autoria do *Quixote*.

Na sua nova profissão de detetive, Quinn acaba se envolvendo mais do que suporta na teia perigosa das conjeturas e, ao final, fica louco.

Desde o início, Quinn é apresentado como um leitor. A própria escolha do pseudônimo, William Wilson, revela um leitor de Poe. E é muitas vezes tendo por modelo um detetive de Poe, Dupin, que ele vai reagir diante das situações de seu novo ofício. Quando recebe o primeiro telefonema, estava lendo *Viagens de Marco Polo*. Mais especificamente, lia o trecho:

Vamos assinalar as coisas vistas como vistas, as ouvidas como ouvidas, de tal sorte que nosso livro possa representar um registro preciso, isento de qualquer tipo de invenção. E todos os que lerem este livro ou ouvirem sua leitura poderão fazê-lo com total confiança, porquanto ele nada contém senão a verdade. (AUSTER, 2000, p. 12)

Daniel Quinn, observa o poeta argentino, constrói uma nova cidade, uma *cidade de leitor*. Inventava uma cidade em que prevalecem as histórias, a ficção, e se joga nessa nova cidade como mais uma peça do enredo: “Tinha, é claro, muito tempo atrás, parado de pensar em si mesmo como uma pessoa real.” (AUSTER, 2000, p. 15)

Cidade artificial e frágil, como o vidro, que ameaça romper-se a todo instante, feita de personagens, enredos, cenários, suspensa sobre a Nova York real como num jogo de espelhos, e pela qual opta quando decide se esconder sob o nome de um personagem de Poe. Quando escreve, é sobre esta cidade:

Para Quinn, o que *interessava nas histórias que escrevia não era a sua relação com o mundo, mas a sua relação com as outras histórias*. (AUSTER, 2000, p. 14)

A certa altura, Quinn se encontra com Paul Auster, morador do Brooklin e autor de *Cidade de vidro*. Quinn procurava pelo Paul Auster detetive mas acaba encontrando,



por acaso, o escritor. Eles conversam e Auster diz que está escrevendo um livro de ensaios, em que defende a tese de que Quixote não era louco, apenas se fingia de louco:

Na minha opinião, dom Quixote estava pondo em prática uma experiência. Queria testar a credulidade de seus companheiros. Seria possível, ele se perguntava, se apresentar de peito aberto diante do mundo e, com a maior convicção, cuspir as maiores mentiras e absurdos? Dizer que moinhos de vento eram cavaleiros, que a bacia do barbeiro era um capacete, que marionetes eram pessoas reais? Seria possível persuadir os outros a concordar com aquilo que ele dizia, mesmo que não acreditassem nele? Em outras palavras, até que ponto as pessoas tolerariam blasfêmias se elas lhes proporcionassem diversão? A resposta é óbvia, não é? Tolerariam até o infinito. Pois a prova é que ainda lemos o livro. Permanece extremamente divertido para nós. E, afinal, isso é tudo o que as pessoas querem de um livro: que seja divertido. (AUSTER, 2000, cf p. entre 111 e 114)

Diego termina seu livro com esta citação. Nenhum comentário final, nada, apenas a frase de Auster, ecoando no branco da página.

E, digo eu, se cabe a um livro causar diversão, talvez também seja esta, na contramão do que se acredita, a função de um ensaio como este. Divertir, diga-se de passagem, não apenas o leitor mas também (por que não?) seu autor. Quanto ao leitor, impossível saber ao certo. De minha parte, confesso que foi divertido criar a pequena ficção que ora se encerra e cujo protagonista, Diego Parodi, como o cavaleiro de Calvino, jamais existiu.



## Referências bibliográficas

- AUSTER, Paul. *Cidade de vidro*, in: *A trilogia de Nova York (Cidade de vidro/Fantasma/ O quarto fechado)*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor do Quixote”, in: *Ficções*. 4<sup>a</sup>. ed. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre – Rio de Janeiro: Globo, 1986.
- BURKE, Peter. “A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa”, in: *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- CALVINO, Italo. *O cavaleiro inexistente*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril, 1981.
- LE GOFF, Jacques et alii. *A nova história*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- WHITE, Hayden. *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.