

# CARLOS GOMES: LITERATURA E HISTÓRIA

Raíssa Emir Vieira Maia\*

## Resumo

O presente trabalho mostra como Carlos Gomes, importante personagem da história da música, passa, em *O Selvagem da Ópera*, do discurso histórico para o discurso literário, dentro de um processo de invenção que parte de dados históricos para realizar o estatuto de ficção literária.

## Palavras-chave

Literatura e História, Literatura comparada, romance histórico tradicional, novo romance histórico, Carlos Gomes, Rubem Fonseca.

## Abstract

This work shows how Carlos Gomes, an important personage of the music history, passes, in *O Selvagem da Ópera*, from a historic speech to a literary speech, using an inventive process which the historic data are used to compose the statute of the literary fiction.

## Key words

Literature and History, comparative literature, traditional historic romance, new historic romance, Carlos Gomes, Rubem Fonseca.

## INTRODUÇÃO

O romance histórico tem suas raízes na poesia épica e no drama. Como modalidade literária específica, sobressai na Inglaterra do século XIX, a partir das obras de Walter Scott, gerando uma imensa ampliação do público: *Ivanhoe* (1818), *Kenilworth* (1821) e *Quentin Durward* (1823), exerceram grande influência, tendo sido durante muito tempo uns dos livros mais lidos e imitados na Europa inteira e nas Américas.

Nos Estados Unidos, James Fenimore Cooper, com o seu romance *O Espião* (1821), sofreu grande influência de Scott, sendo considerado pela crítica como o Walter Scott americano.

Na Alemanha, porém, pátria do Romantismo medievalista, o sucesso de Scott foi ainda mais vasto. Wilhelm Hauff, no prólogo de *Lichtenstein* (1826), importante romance histórico do romantismo alemão, o declara imitação germânica do escocês, e Willibald Alexis, ao publicar *Walladmor* (1823), declarou-o abertamente traduzido de Walter Scott.

Talvez um dos principais escritores a introduzir mudanças na concepção de romance histórico tenha sido o francês Gustav Flaubert, chegando ele a confessar que sua intenção, ao escrever *Salammbó* (1862), era a de aplicar à Antiguidade o método do romance moderno, a seu tempo. Ainda na França, podemos citar *Cinq-Mars* (1826), de Alfred de Vigny, *Les Chouans* (1829), de Honoré de Balzac, e *Notre-Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo.

Na América espanhola, o primeiro romance histórico publicado foi escrito no México, de autor anônimo, mas provavelmente mexicano. Trata-se de *Xicoténcatl* (1826), editado na Filadélfia um ano depois de ter surgido o primeiro romance histórico na Espanha, *Rodrigo, Conde de Lucena* (1825), de Rafael Húmara y Salamanca.

Em Portugal, os romances históricos *Eurico, o presbítero* (1844) e *O Monge de Císter* (1848), de Alexandre Herculano, foram bastante lidos. No Brasil, romance como *As Minas de Prata* (1865), de José de Alencar, também seguiu o esquema de Walter Scott.

*Juri Miloslavski* (1829), de Mikhail Nikolaivitch Zagoskin, foi o primeiro romance histórico russo. Em 1835 é publicado *Taras Bulba*, de Gogol e em 1836 a novela histórica de Puchkin, *A filha do capitão*. De 1862 a 1869 foi escrito o maior de todos os romances históricos: *Guerra e Paz*, de Leon Tolstoy. A influência direta de Scott sobre Tolstoy não foi muito grande, seguindo este sua própria técnica e estilo.

Na Itália, o número de romances históricos imitados de Walter Scott foi relativamente grande. *Os Noivos (1825-1826)*, de Alessandro Manzoni, merece especial destaque. Entretanto, em comparação a Scott, convém lembrar que tal romance apresenta muitos elementos novos, sobretudo na área política.

\* Aluna do Curso de Mestrado em Letras e bolsista da FUNCAP.

A partir de inovações dentro do esquema estrutural de Scott, foi-se produzindo uma evolução, que começou lenta, mas que no século XX alcançou velocidade vertiginosa. Além do mais, vale salientar que a enorme efervescência política, militar e social do século XIX gerou alguns dos acontecimentos mais movimentados e complexos da história universal. A literatura, pois, não poderia escapar a esse influxo, e no caso específico do romance histórico, nele também se refletiram grandes e profundas mudanças que evoluíram através do tempo.

Assim, foi tendo início o novo romance histórico, que teve como cultores, no Brasil, Márcio Souza, com *Galvez, Imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1980) e *O Brasileiro Voador* (1986); Silviano Santiago, com *Em Liberdade* (1981); João Ubaldo Ribeiro, com *Viva o Povo Brasileiro* (1984), dentre outros. O novo romance histórico se distingue do romance histórico anterior pela distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos, pela metaficção, a intertextualidade, o carnavalesco, a paródia, a heteroglosia etc.

Apesar de todas essas inovações, não há dúvida acerca de que foi Walter Scott quem fixou de maneira definitiva o conceito de romance histórico. Como afirma Márquez Rodríguez em seu ensaio *Evolucion y alcances del concepto de novela histórica*, todos os romancistas que ensaiaram o romance histórico nos tempos de Walter Scott e nos anos subsequentes, adotaram, *mutatis mutandi*, o esquema deste. Supõe-se, porém, que cada um o fez a seu modo, de forma que nem sempre pode falar-se de uma simples imitação dos romances scottianos, uma vez que, dentre esses romancistas, figuram alguns dos maiores gênios literários da humanidade, e mal poderiam ser, portanto, meros imitadores do escocês. Assim, cada um desses romancistas levaram, tal como Walter Scott, algo da evolução do gênero, configurando tendências e orientações dentro do conceito geral de romance histórico.

## VERDADES E MENTIRAS?

O romance histórico, por sua própria natureza, é um gênero híbrido, mesclando invenção (ação fictícia) e realidade (acontecimento real, histórico). Por conta disso, muito se tem questionado sobre o seu grau de veracidade no narrado. Contudo, vale salientar que o estatuto da ficção o descompromissa da verdade factual à qual está submetido o discurso da História, pois, enquanto ficção literária que reflete os dramas e experiências humanas, tornar-se-ia difícil abranger uma verdade absoluta que nem a própria História estabelece. Além do mais, devemos lembrar que os fatos históricos, no momento em que são traduzidos em palavras, já sofrem modificação, pois vão depender muito da relevância deles, o impacto causado, a visão do romancista, sua

interpretação e uma série de outros fatores que muitas vezes acarretam omissões e obliteramentos que fatalmente irão emprestar um caráter fictício à História.

Vargas Llosa em seu ensaio *La verdad de las mentiras* afirma que a literatura conta a história que a História que escreveram os historiadores não sabe se pode contar, abrindo um abismo entre o que somos e o que queremos ser, entre o que temos e o que desejamos. Isso permite que sejamos mais e que sejamos outros, mas sem deixar de ser nós mesmos. Assim, “la diferencia entre verdad histórica y verdad literaria desaparece y se funde en un híbrido que baña la historia de irrealidad y vacía a la ficción de misterio, de iniciativa y de inconformidad hacia lo establecido.”<sup>2</sup>

Nesse sentido, podemos dizer que não existem verdades nem mentiras no romance histórico, o que existe é a recuperação de um fato real recriado com imaginação e invenção, enfim, com ficcionalidade. E em meio a possibilidade de transcender a realidade, de transformá-la, de inventar o novo, de revelar facetas ocultas de uma época criando e recriando novas possibilidades de ser.

## ROMANCE HISTÓRICO - ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE

Em *O Selvagem da Ópera*, ficção e realidade interpenetram-se por intermédio da imaginação e assim permanecem no decorrer de todo o livro.

Tal afirmativa pode ser ratificada através do paratexto, onde é dito, na contracapa do livro, que a época e a *atribulada vida pessoal e criativa de Carlos Gomes são recriadas com a maior fidelidade possível aos fatos, mas também animadas por uma arrebatadora força imaginativa.*

Afora o paratexto saliente também o texto, em que o narrador deixa patente a idéia de ficcionalidade misturada ao real:

“Todos os personagens existiram, com exceção de apenas quatro no meio de dezenas e dezenas de nomes citados entre os contemporâneos de Carlos. Todos os fatos são verdadeiros. Algumas lacunas foram preenchidas com a imaginação.” (P.10)

Como podemos verificar, os dados históricos e a ficção, ao invés de se oporem, constituem aqui uma unidade. Ao mesmo tempo em que se relata fatos históricos, estes também são recriados com imaginação, pensamentos e idéias, ou seja, com ficcionalização. Isso nos leva a constatar que o romance histórico não é exclusivamente História, uma vez que o romancista, ao ter liberdade de invenção, não pode ser historiador.

Entretanto, faz-se mister ressaltar que a História, ao reconstituir fatos do passado também supõe interpretação e imaginação, só que envolta pelo critério da verdade. O historiador, ao lançar-se ao passado interpreta os eventos

<sup>1</sup> Historia y ficcion en la novela venezolana. Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 31-32.

<sup>2</sup> Ensayos sobre literatura. Barcelona, Seix Barral, 1990, p.18.

reais, traduzindo o que realmente aconteceu e tornando-se um intérprete do vivido.

O romance histórico, tal como a História, analisa os fatos, mas o faz dentro de um plano da invenção, sem submeter-se a fontes documentais nem à veracidade, típica do campo historiográfico. Isso nos remete, de certa forma, à *Poética*, de Aristóteles, quando este ressalta que o historiador e o poeta diferem entre si porque um escreve o que aconteceu e, o outro, o que poderia ter acontecido.<sup>3</sup> Se fizermos tal conceito alcançar também a ficção narrativa podemos dizer que o romance histórico, ao mesmo tempo em que recupera componentes históricos reais, fala também do que poderia ter acontecido, sem o comprometimento em se manter a fidelidade para com o real, mas sim, com a liberdade de criação que valida as possibilidades múltiplas de invenção sempre oscilantes entre o vivido e o imaginado, entre a ficção e a realidade.

## CARLOS GOMES, O SELVAGEM

Carlos Gomes, visto por muitos como um selvagem da ópera, é o protagonista deste romance histórico. Era assim considerado por aqueles que viam nele um caipira deslumbrado com a história de outros povos, um homem de raça e costumes inferiores. Apesar de alisar o cabelo, mudar o penteado, a gesticulação e as roupas para se adaptar ao ambiente europeu, suas raízes, a cor de sua pele continuavam as mesmas, não tinha como negar isso. Entretanto, mesmo sendo um “selvagem caipira” conquistou o sucesso, a consagração na música, o prestígio do público:

“Este selvagem elegante e caprichoso, que muitas vezes se oculta como chacal nas moitas das camélias e das hortênsias do seu grandioso palácio, é um dos mais generosos caracteres que eu jamais conheci. Não tenham medo. Aproximem-se! Apertem-lhe a mão com confiança e afeto! A mão que lhes estende com digna altivez é a mão de um cavalheiro: e o coração que acompanha o aperto rígido é um coração exuberante de ternura e de sentimento nobre.” (P.185)

Como podemos observar, o protagonista deste romance é uma pessoa que faz parte da história da música. Isso difere do romance histórico tradicional, em que os personagens históricos normalmente ocupavam papéis secundários ou mesmo insignificantes.

A trajetória de Carlos Gomes inicia-se com sua partida do Rio de Janeiro imperial para a Europa, sob a proteção de D. Pedro II e sua amante, a condessa de Barral. Em Milão, Carlos passa a participar do mundo da ópera, e lá viverá seus momentos de glória, de desprestígio, as dificuldades financeiras, de criação, o fracasso no casamento, seus inúmeros casos amorosos, a ostentação da riqueza e a total miséria.

Carlos, apesar de ser um mito da música, surge na narrativa como um herói humanizado, que não havia

cometido delitos ou crimes, mas que possuía defeitos e fragilidades de caráter suscetíveis a qualquer ser humano. Prova disso, são os traços contraditórios de sua personalidade, que são enfatizados. Traços que oscilam entre a tristeza, a euforia, o amor, a ira, a sedução, as crises de destruição, o carisma e outros caracteres que fizeram dele, mesmo com essas discrepâncias de temperamento, um importante representante na música:

*“Os dois irmãos voltam de carruagem para Campinas. Carlos discute com Juca. Começamos a notar as variações cíclicas do seu temperamento. Antes conversava amavelmente com o irmão, agora está irritado. Antes falastrão, agora taciturno, ausente e ensimesmado, fita a paisagem, que também vemos, do ponto de vista dele, pela janela da carruagem, por breves instantes.” (P.13)*

Dá explicar-se a multiplicidade de reações que o personagem provoca: a simpatia dos amigos, a fúria nos momentos difíceis; o rancor, fruto de algumas inimizades, o prestígio, a admiração das mulheres etc. Em se falando de mulheres, pode-se dizer que Carlos Gomes era um verdadeiro Don Juan, que vivenciou inúmeros casos amorosos, na maioria das vezes impulsionado pela atração, pelo desejo, o instinto, levando Rebouças, seu amigo, a acreditar que Carlos tinha “como ideal o sultanismo oriental”, fruto talvez, de um “desprezo pelo sexo feminino.” (P.90)

Ao aproximar-se da velhice, já com sessenta anos, eis que surge em contraste a um passado de sucesso, a imagem deteriorada, decadente, do personagem:

“Sufocado, Carlos absorve o ar com esforço; seu corpo treme convulsivamente e uma golfada de sangue, misturada com um líquido de bolhas esbranquiçadas, é expelida sobre sua camisola suja. As pessoas afastam-se cheias de horror. Carlos lança sangue pela boca sem parar, em gorgolhões que fazem seu corpo agitar-se violentamente.” (P.242 - 243)

Carlos era agora um herói que se encontrava em circunstâncias lastimáveis, voltando ao país de origem e lá permanecendo doente, atormentado, triste, desencantado:

“Ele, para quem os sons melódiosos e cadenciados emitidos pela voz humana eram uma fonte de alegria e encantamento - quem canta seus males espanta -, não mais acredita no caráter apotrópico da música.” (P.242)

Os momentos finais da narrativa são envolvidos por uma intensa carga dramática de um selvagem da ópera que em oposição a um passado glorioso, vivenciou seus últimos dias de forma deplorável, trágica, num típico final operístico.

## TEMPO DIEGÉTICO

A história tem início em 1859, na segunda metade do século passado, quando Carlos Gomes tinha apenas vinte e três anos. Pela data, podemos evidenciar desde já a

<sup>3</sup> *Poética* (Περὶ Ποιητικῆς). Trad. Eudoro de Souza. Abril Cultural, 1973, p. 451.

distância cronológica existente aqui entre o tempo da narrativa, ou seja, o presente do romancista, e o passado em que sucederam os fatos históricos. Além disso, é importante salientar que as figuras históricas destacadas, que surgem na narrativa, aparecem com seus próprios nomes e atuando conforme seu tempo e em episódios reais de suas vidas. Como foi o caso, por exemplo, do exílio de D. Pedro II, que foi para a França com sua comitiva e com sua filha, a princesa Isabel. Podemos citar também a estréia da ópera *Lohegrin*, de Wagner, no Scala de Milão, fato narrado como um fracasso quanto à receptividade do público, como realmente o foi.

Quanto à diegese, esta é demarcada, coerente, apresentando uma cronologia linear, ordenada, que vai de 1859 a 1896.

## TEMPO PSICOLÓGICO

Corresponde às inseguranças, alegrias, tristezas e decepções vivenciadas por Carlos Gomes em toda a sua vida.

No início da carreira, na Itália, a inadaptação, o sofrimento, a vontade de voltar ao Brasil:

“Estive doente de cama, proveniente da inflamação do fígado. Sofro continuamente de mal de garganta e de cabeça, que sendo freqüentes me fazem perder muito tempo dos meus estudos e me deixam de um humor insuportável. Também do moral muito tenho sofrido. Confesso-lhe meu caro maestro que aqui em Milão passo a maior parte do meu tempo muito triste.” (P.42)

Superado tal fato, vem o período de produção, de sucesso e prestígio frente ao público. Mais tarde, o casamento com Adelina. Em meio a isso, a perda de dois filhos e, em consequência, o sofrimento, a angústia.

A alegria diante do sucesso de uma ópera como *O Guarani*, a frustração do fracasso de *Maria Tudor*. Os dez anos sem compor, as dificuldades financeiras. A retomada com a ópera *O Escravo*. O prestígio, a indiferença das pessoas ...

Além disso, o pesadelo sempre constante que tinha desde jovem, de uma mulher violentada por um homem, cujos rostos não apareciam. Só depois, aos cinquenta e cinco anos de idade, consegue ver com nitidez, em seu pesadelo, os rostos até então não identificados: tratava-se do pai, na figura do assassino e da mãe, na figura da vítima. Tal sonho levou-o a tentar descobrir a verdadeira causa da morte de sua mãe. Através de seu padrinho, Bento da Rocha Camargo, descobriu que o pai a havia assassinado. Talvez fosse esse um dos principais motivos do ódio pelo pai, um sentimento inconsciente e que só veio à tona, na maturidade.

E no final da vida, prostrado numa rede, a recordação de todos esses fatos revividos e sentidos simultaneamente, num só pensamento:

“Tenta se lembrar de uma das suas árias preferidas e não consegue. Recordar-se de outras coisas: o dístico *amore et dolore*, amor e dor, da fachada da igreja Santa Maria della Passione, o ferro quente de alisar os cabelos, o *spartito* do *Trovador* com o qual dormiu abraçado, os filhos mortos, Adelina, as ruas da cidade por onde andou, tudo se mistura,

fachadas de edifícios, cenários de ópera, camarotes de navios, trens, uma enxurrada descendo pela rua das Casinhas carregando um sapo morto e um chinelo rasgado, o aroma do basilicão no interior das igrejas na Semana Santa em Campinas, (...) o rosto de mulheres, Diana, Hariclée; uma desconhecida, muito bonita, cantando sob um facho de luz forte; sua mãe, o rosto coberto pelos cabelos, em meio à escuridão ...” (P.242)

## A INSTÂNCIA NARRATIVA

· Focalização Heterodiegética, fixa.

O narrador é onisciente, em terceira pessoa, e não participa como agente da narrativa. Sua onisciência permite *flashbacks* e *flashforwards* precisos no decorrer de toda a história. Quanto à sua intervenção, temos à focalização fixa, uma vez que apenas um narrador intervém ao longo do relato.

Apesar de estar enquadrado como um romance histórico tradicional, *O Selvagem da Ópera* apresenta muitas características do novo romance histórico, a começar pela linguagem. O livro, como afirma o narrador, é um “texto sobre a vida do músico Carlos Gomes, que servirá de base para um filme de longa metragem”. Diálogos como os que ocorrem nas páginas vinte e sete e cento e quatorze, são exemplos de “falas”, típicas de roteiro cinematográfico. As divisões inseridas nos capítulos indicam as seqüências do filme. Movimentos de câmera e luz são mostrados continuamente focalizando os personagens que se movimentam, falam, assumem idéias e pensamentos numa interpretação subjetiva do narrador. Narrador, este, que emite comentários pessoais sobre determinado fato (P.37, quarto parágrafo), explicação de informações que são emitidas na narrativa (P.51, décimo terceiro parágrafo), correções (P.35, último parágrafo) e comentários sobre o processo de criação, ou seja, a metalinguagem, característica do novo romance histórico (P.10, último parágrafo; P.31; P.155)

Além da metalinguagem, há a intercontextualidade, ou seja, a intersecção de componentes semióticos diferentes, como a literatura, a música, o cinema e a História.

Apesar da tentativa em se manter a fidelidade dos fatos, o narrador admite a subjetividade, a imaginação que se funde com acontecimentos reais na narrativa:

“Tenho falado muito em verdade e fatos neste texto, mas sei que quem comanda a percepção é a imaginação; fazemos uso falso dos nossos sentidos e todo fato é uma interpretação subjetiva (mentirosa?) daquilo que observamos.” (P.100)

Com isso, há a possibilidade de distorção consciente do passado, tendo em vista a interpretação do narrador diante do ocorrido; mais uma característica do novo romance histórico.

Os traços contraditórios do temperamento de Carlos Gomes apontados na narrativa, possibilita uma multiplicidade de perspectivas com relação ao personagem, negando uma só verdade quanto a sua imagem. Imagem esta, que aparece dessacralizada na medida em que nos é apresentado

um herói humanizado. Esta perspectiva, ao mesmo tempo em que aproxima o acontecimento real, distancia a historiografia “oficial” do mito que não pode descer de seu “pedestal”.

Enfim, *O Selvagem da Ópera*, é um romance histórico tradicional, na medida em que não apresenta o pastiche, o carnavalesco, os exageros humorísticos, o grotesco, a paródia, as alegorias de forma hiperbólica, a alternância de narradores, a ironia etc., mas que em contraposição a tudo isso exprime fortes e significativas características de caráter inovador.

## CONCLUSÃO

O romance histórico, ao relatar fatos da História, contribui na recuperação e agrupamento de pedaços da memória alterados e modificados pelo tempo. A memória, por sua vez, resgata acontecimentos de forma incompleta, inacabada, inesgotável, uma vez que o presente da recordação nunca evoca o recordado em sua totalidade.

Essa percepção incompleta das coisas corresponde às lacunas da memória. O texto literário, por sua própria natureza aberta, criadora, irá preencher essas lacunas com imaginação, ficção, criando e recriando situações que acabam enriquecendo bem mais o processo ficcional.

O romance histórico, através da invenção, assume então seu caráter imaginativo diante dos acontecimentos. Entretanto, convém lembrar que o fato de haver invenção não descarta a possibilidade de um questionamento sobre a realidade.

Embora não constituam documentos de rigor e exatidão históricos, os romances exercem importante função na medida em que, através de todo o seu potencial simbólico, subjetivo, ajudam o homem a entender melhor a História, a olhar para traz e perceber que o que somos hoje é reflexo de todo um passado construído não apenas por uma nação, ou por um herói, mas por um conjunto de esforços, por homens que participaram e construíram a História, ainda que anonimamente.

*“Já se disse que as grandes idéias vêm ao mundo mansamente, como pombas. Talvez, então, se ouvirmos com atenção, escutaremos, em meio ao estrépito de impérios e nações, no discreto bater de asas, o suave acordar da vida e da esperança. Alguns dirão que tal esperança jaz numa nação; outros num homem. Eu creio, ao contrário, que ela é despertada, revivificada, alimentada por milhões de indivíduos solitários, cujos atos e trabalho, diariamente, negam as fronteiras e as implicações mais cruas da história. Como resultado, brilha por um breve momento a verdade, sempre ameaçada, de que cada e todo homem, sobre a base de seus próprios sentimentos e alegrias, constrói para todos.”*  
Albert Camus

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AÍNSA, Fernando. “La nueva novela histórica latinoamericana”. *Plural*, 240 (82-85), 1991.

ARISTÓTELES. *Poética* (Περὶ Ποιητικῆς). Trad. Eudoro de Souza. Abril Cultural, 1973.

BARTHES, Roland. “Da história ao real”. In: *O rumor da língua*. Trad. M. Laranjeira. S. Paulo, Brasiliense, 1988, p. 143-171.

ESTEVEZ, Antonio Roberto. “Lope de Aguirre: História e Literatura”. *Revista de Letras*, 35:41- 52,1995.

EWEN, David. *Maravilhas da Música Universal*. Trad. João Henrique Chaves Lopes. Porto Alegre, Globo, 1959, vol. 1.

FILHO, Zito Baptista. *A ópera*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

FONSECA, Rubem. *O Selvagem da ópera*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre, Globo, 1974.

KOBBÉ, Gustave. *O livro Completo da Ópera*. Trad. Clóvis Marques. Org. Conde de Harewood. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991.

LIMA, Luiz Costa. “Clio em questão: a narrativa na escrita da história”. In: *O aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989, p. 17-68.

MALARD, Letícia. “Romance e história.” *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. 3:143-150,1996.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. “Evolucion y alcances del concepto de la novela historica.” In: *Historia y ficcion en la novela venezolana*. Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 15-54.

MATA INDURÁIN, Carlos. “Retrospectiva sobre la revolución de la novela histórica”. In: SPANG, K. et al (Ed.) *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Barañáin, Univ. de Navarra, 1995, p. 13-63.

MENTON, Seymour. “La nueva novela histórica: definiciones y orígenes. In: *La nueva novela histórica de la América Latina, 1949-1992*. México, FCE, 1993, p. 29-66.

MILTON, Heloísa Costa. “O tema da morte e do herói: o labirinto de Simón Bolívar na criação de García Márquez”. *Revista de Letras*, 34:131-139, 1994.

NUNES, Benedito. “Narrativa histórica e narrativa ficcional.” In: RIEDEL, D.C.(Org):*Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro, Imago, 1988, p. 9-35.

POSSE, Abel. “La novela como nueva crónica de América: Historia y mito.” In: KOHUT, K. (Ed.) *De conquistadores y conquistados*. Frankfurt, Vervuert Verlag, 1992, p. 249-255.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “La novela histórica: otra perspectiva.” In GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. (Comp.) *Historia e ficción en la narrativa hispanoamericana: Coloquio de Yale*. Caracas, Monte Ávila, 1984, p. 169-184.

VARGAS LLOSA, Mario. “la verdad de las mentiras.” In: *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*. 2.<sup>a</sup> Ed., Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 5-20.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad Hildegard Feirt. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.



Impressão e Acabamento  
Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará - UFC  
Av. da Universidade, 2932, fundos - Benfica  
Caixa Postal 2600 - Fone/Fax: (0xx85) 281.3721  
Fortaleza – Ceará – Brasil