CUADERNOS DE LITERATURA
Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios

ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA: UMA NARRATIVA

Between Fiction and History: a Narrative

Flávio Martins Carneiro*
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
flcarneiro7@gmail.com

Recibido: 30/04/2025 - **Aceptado:** 06/05/2025

Resumen

O artigo propõe reflexões sobre ficção e história, como duas formas de escrita cujas fronteiras muitas vezes se diluem. A base dessas considerações é um livro praticamente desconhecido, *As palavras e suas sombras (algumas)* (1987), de Lia Cordeiro Martins, autora brasileira ignorada pela crítica e pela história literárias do país. A ensaísta discorre sobre história e ficção a partir, sobretudo, de três eixos, interligados ao conceito de verdade: originalidade, ruptura e autoria. É a partir daí que a autora abordará algumas obras ficcionais, começando pelo *Quixote* e seguindo por narrativas de Borges, Calvino e Paul Auster, tecendo, às vezes de forma direta, às vezes apenas indiretamente, os fios de um mesmo novelo, em que literatura e história se entrelaçam. Como suporte teórico, o artigo conta com nomes como Burke, Le Goff, Ladurie, Benjamin, Ariès, dentre outros.

Palabras clave
ficção;
história;
narrativa;
autoria;
verdade

Abstract

El artículo propone reflexiones sobre la ficción y la historia, como dos formas de escritura cuyos límites a menudo se difuminan. La base de estas consideraciones es un libro prácticamente desconocido, *As palavras e suas sombras (algumas)* (1987), de Lia Cordeiro Martins, autora brasileña ignorada por la crítica literaria y la historia del país. El ensayista analiza la historia y la ficción a partir, sobre todo, de tres ejes, interconectados con el concepto de verdad: originalidad, ruptura y autoría. Es a partir de allí que el autor se acercará a algunas obras de ficción, empezando por el *Quijote* y siguiendo por narraciones de Borges, Calvino y Paul Auster, tejiendo, a veces directamente, a veces sólo indirectamente, los hilos de una misma madeja, en la que se entrelazan literatura e historia. Como sustento teórico, el artículo presenta nombres como Burke, Le Goff, Ladurie, Benjamin, Ariès, entre otros.

Keywords
fiction;
history;
narrative;
authorship;
truth

Cómo citar: Martins Carneiro, Flávio. (2025). Entre a ficção e a história: uma narrativa. *Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, 27.

Entre a ficção e a história: uma narrativa

Ao que relatam cronistas e contadores de histórias é preciso fazer ressalvas.
Italo Calvin

Para quem gosta de se perder entre livros, o centro da cidade do Rio de Janeiro é um convite irrecusável. Hoje talvez nem tanto, com o desaparecimento das livrarias físicas, substituídas pelas virtuais. No final do século passado, porém, havia ainda um bom número delas, espalhadas por becos e pequenas ruas do centro. As de livros usados me atraíam, em particular. E foi justo numa delas que, numa tarde agradável, de pouco calor, descobri um pequeno livro, de uma desconhecida ficcionista brasileira.

Lia Cordeiro Martins nasceu em 1905 e publicou suas poucas obras de ficção – dois romances curtos e uma coletânea de contos – entre as décadas de 1940 e 1980, sendo praticamente ignorada pela crítica literária brasileira. Vez ou outra publicava também algum ensaio breve ou uma resenha em periódicos de menor destaque, nada muito especial. Sua obra como contista e romancista e suas tímidas incursões pela crítica literária não despertaram a mínima atenção dos críticos e historiadores da literatura, nem da sua época nem depois.

Não consegui encontrar seus romances e contos, não podendo, portanto, opinar sobre qualidades e deficiências da ficcionista. Posso afirmar, no entanto, que, poucos anos antes de sua morte, a autora escreveu um livro de ensaios impressionante: *As palavras e suas sombras (algumas)* (Martins, 1987).

Publicado por uma pequena editora do interior do estado de Alagoas, foi este o livrinho que encontrei por acaso numa antiga e poeirenta livraria de livros usados do centro do Rio de Janeiro. E é sobre este livro desconhecido, escrito por uma obscura ficcionista brasileira de meados do século XX, que desejo falar aqui, buscando, de alguma forma, colaborar com o debate sobre as delicadas relações entre história e ficção.

O livro é bem curto e reúne três ensaios. Creio que não exagero ao afirmar que, embora de pouca extensão, a autora empreendeu nesta obra uma verdadeira aventura do pensamento, quem sabe porque, já no final da vida – faleceu em 1989 –, tenha conseguido se libertar de certas convenções que tanto limitaram sua obra ficcional e seus poucos exercícios de crítica literária. O ensaio que me interessa aqui é o último, intitulado "História e ficção: anotações" (Martins, 1987, p. 81-99).

Os primeiros fragmentos do ensaio são trechos retirados de uma discussão, uma mesa-redonda da qual participaram nomes importantes da chamada Nova História: Philippe Ariès, Michel de Certeau, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, Paul Veyne.

Na verdade, a autora não se aprofunda nos comentários, seu trabalho é mais o de recortar e colar, formando assim uma nova montagem que já se configura, por si só, uma leitura crítica dos textosselecionados. Seu propósito parece ter sido o de reunir trechos que lhe interessavam da discussão entre os historiadores, acrescentando a cada segmento breves notas, às vezes nem isso.

Sobre a concepção de história como narrativa próxima da ficção, Parodi destaca a seguinte passagem de uma 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. (De Certeau apud Le Goff, 1984, p. 17)

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

> Na obra *Comment on écrit l'Histoire*, Veyne pôs o problema do texto histórico como uma relação entre a construção de uma "intriga" e o prazer do autor. Efetivamente, torna-se necessário levar 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, noutros tempos, 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. (De Certeau apud Le Goff, 1984, p. 31-32)

Em seguida, Martins 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 caráter intertextual da história pode ampliar seu público leitor, para além dos muros da academia.

O debate entre os historiadores prossegue, nessa mesa redonda que a autora brasileira consulta para, na verdade, reinventá-la, a partir do momento em que lhe empresta uma nova configuração, através do jogo do recorte e da montagem. Jogo que prossegue apresentando e reelaborando conceitos importantes da Nova História, sem poupar alfinetadas aos seguidores da história tradicional.

É o que vemos, por exemplo, na intervenção de Emmanuel Le Roy Ladurie, a propósito da velha premissa de que a escrita historiográfica deve abster-se de qualquer marca autoral, buscando uma neutralidade de estilo que a habilite enquanto discurso científico. Ladurie ironiza tal exigência ao afirmar:

> 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. (Ladurie apud Le Goff, 1984, p. 21-22)

Lia Cordeiro Martins não teve oportunidade de conhecer o ensaio de Burke, "A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa" (1992), no qual o historiador observa a necessidade de uma terceira via, entre o modelo historiográfico tradicional e as proposições dos novos historiadores. A tese de Burke certamente teria interessado a Lia, sobretudo no que diz respeito especificamente ao modo de se escrever a história.

Para Burke, os historiadores deveriam incorporar, à sua própria escrita, as experiências literárias das vanguardas da primeira metade do século XX, e também alguns ensinamentos de cineastas modernos. Se há novos fatos a serem contados, é preciso encontrar novas formas de contá-los. E, para tanto, o diálogo com a ficção poderia ser um bom caminho:

> (...) muitos estudiosos atualmente consideram que a escrita da história também tem sido empobrecida pelo abandono da narrativa, estando em andamento uma busca de novas formas de narrativa que serão adequadas às novas histórias que os historiadores gostariam de contar. Estas novas formas incluem a micronarrativa, a narrativa de frente para trás e as histórias que se movimentam para frente e para trás, entre os mundos público e privado, ou apresentam os mesmos acontecimentos a partir de pontos de vista múltiplos.
>
> Se os historiadores estão procurando modelos de narrativas que justaponham as estruturas da vida comum pelos acontecimentos extraordinários, e a visão de baixo pela visão de cima, podem muito bem ser aconselhados a voltar à ficção do século vinte, incluindo o cinema (os filmes de Kurosawa, por exemplo, ou de Pontecorvo ou de Jancsó). (...) Visões retrospectivas, cortes e a alternância entre cena e história: essas são técnicas cinéticas (ou na verdade literárias) que podem ser utilizadas de uma maneira superficial, antes para ofuscar do que para iluminar, mas podem também ajudar os historiadores em sua difícil tarefa de revelar o relacionamento entre os acontecimentos e as estruturas e apresentar pontos de vista múltiplos. (Burke, 1992, p. 347-348)

Em seguida, na esteira dessas discussões sobre a existência ou não de estatutos específicos, diferenciais, que possibilitem uma distinção precisa entre os discursos da história e da ficção, Lia Cordeiro afirma que nenhum debate sobre o tema pode frutificar sem que se coloque em pauta algumas considerações sobre a questão da originalidade. Segundo ele, uma mesma pergunta move historiadores e ficcionistas, embora com intenções diversas, e a pergunta é: o que aconteceu, num tempo e lugar determinados, que não havia acontecido antes?

Seria essa a pergunta que levaria o historiador a definir os ciclos, as eras, as fases, movido sempre por certo conceito de mudança, ou, para usar um termo mais polêmico, pelo conceito de ruptura. Só há história quando há mudança, afirma a ensaísta, 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 –, a literatura também viveria dos gestos de ruptura, o que equivale a dizer: do conceito de originalidade.

A autora faz, no entanto, um alerta: é preciso historicizar o próprio conceito de originalidade. A definição de originalidade como algo absolutamente novo – que nunca ocorrera antes – surge, na verdade, com a era moderna, mais precisamente no romantismo. A originalidade, como a entendemos a partir do paradigma romântico, nunca foi o elemento norteador, por exemplo, da estética clássica, quando o mais importante era uma boa imitação dos mestres. A ideia de que ser original representa

um avanço no processo evolutivo da vida literária é uma herança que recebemos do século XIX, e que incorpora de vez seu papel de padrão, de conceito absoluto, a partir sobretudo das contribuições teóricas 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, ainda que não explicitamente, na mesma ideia de ruptura e, por extensão, de originalidade, proposta pelos românticos.

A noção de ruptura, prossegue Martins, como quebra radical com o passado e, por consequência, a noção de originalidade como a qualidade daquilo que jamais foi produzido antes é a pedra de fundação, portanto, não apenas da literatura moderna como da própria história, ou, pelo menos, da história enquanto discurso que se pretende 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 (mantive as iniciais maiúsculas que aparecem no ensaio de Lia Cordeiro), 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 Escritores, segundo a história da literatura. O modo de funcionamento do cânone literário – seu fundamento, a forma pela qual é gerado – seria análogo, portanto, ao modo de funcionamento do cânone histórico, pautados, ambos, pela presença da ruptura – marca da mudança – provocada por um ato de originalidade, seja ele de natureza estética (campo da ficção), seja de natureza social (campo da história).

Lia Martins afirma, ainda, que a questão da originalidade – que move ficção e história – 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 ensaísta fará sua leitura de quatro obras de ficção. E será dessa leitura que ela irá desdobrar, às vezes de forma direta, às vezes apenas indiretamente, os fios de um mesmo novelo, em que se entrelaçam ficção e história.

Falar de autoria é falar do *Quixote*, afirma a ensaísta brasileira, citando o início do romance de Cervantes:

> Há quem diga que tinha por sobrenome "Quijada" ou "Quesada", não chegando a concordar os autores que sobre a matéria escreveram, ainda que de conjeturas verossímeis se possa tirar que se chamava "Quijana". Mas isso pouco importa ao nosso conto: basta que a narração dele não se desvie um só ponto da verdade. (Cervantes, [1605] 2017, Livro I, p. 68)

E um pouco mais adiante: "Autores há que dizem ter sido sua primeira aventura a de Puerto Lápice; outros, que a dos moinhos de vento; mas o que eu pude averiguar neste caso, e o que achei escrito nos anais de La Mancha (...)" (Cervantes, 2017, p. 78).

O narrador se apresenta, portanto, disfarçado de cronista (historiador). 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 Lia, 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 *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*.

Numa das aventuras do cavaleiro andante, mais precisamente no capítulo VIII, Cervantes interrompe o relato de um episódio por um motivo muito simples: nas fontes que Cervantes consultara, faltava aquela parte. Em várias passagens, observa Lia Cordeiro, Cervantes insiste nessa tecla. Já no Prólogo, aliás, afirma: "Mas eu, se bem pareça pai, sou padrasto de D. Quixote" (Cervantes, 2017, p. 41-42).

E quem seria, então, o verdadeiro autor do livro? No capítulo IX, Cervantes afirma que, curioso por saber o desfecho das aventuras, saiu a pesquisar a história em documentos e também em conversas com pessoas da aldeia em que vivera o fidalgo antes de tornar-se cavaleiro, fazendo o mesmo árduo trabalho de pesquisa histórica nas aldeias. Estando nisso, Cervantes certo dia se dirige ao mercado da rua Alcaná, em Toledo, onde encontra um jovem vendendo manuscritos:

> Estando eu um dia no mercado da Alcaná de Toledo, veio um rapaz vender uns cartapácios e papéis velhos para um mercador de seda, e como sou afeiçoado a ler até os papéis rotos das ruas, levado deste meu natural pendor tomei um cartapácio dos que o rapaz vendia e vi nele caracteres que conheci serem arábicos. E como, bem que os reconhecesse, não os sabia ler, estive olhando se aparecia por ali algum mourisco aljamiado que os lesse, e não foi muito difícil achar tal intérprete, pois lá o acharia ainda que procurasse um de outra melhor e mais antiga língua. Enfim, a sorte me deparou um que, dizendo-lhe eu o meu desejo e pondo-lhe o livro nas mãos, o abriu ao acaso e, lendo um pouco nele, começou a rir-se. (Cervantes, 2017, Livro I, p. 143)

Cervantes pede que o jovem lhe explique o motivo do riso e, ao ouvir deste o nome de Dulcineia d'El Toboso, desconfia de que se trate do manuscrito que tanto procurava:

> Com essa imaginação, dei-lhe pressa a que lesse o início, e assim fazendo, vertendo de improviso do arábico, disse que dizia: *História de D. Quixote de La Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábico*. (Cervantes, 2017, Livro I, p. 144)

Cervantes, então, leva o jovem para sua casa, "onde em pouco mais de mês e meio traduziu ele a história inteira, do mesmo modo que aqui se refere." (Cervantes, 2017, Livro I, p. 144).

Noutras palavras, afirma Lia Martins, Cervantes nos diz que o *Quixote* não foi escrito por ele, que apenas teria mandado 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*, que registrou a história a partir de fontes anteriores.

Há ainda um complicador nisso tudo, observa Martins. Trata-se do fato de, alguns anos após a publicação do *Quixote*, ter circulado pela Espanha uma suposta segunda parte, apócrifa, publicada em Tarragona. Cervantes decide, então, escrever ele mesmo 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 continuação das aventuras do fidalgo, cujo início é: "Conta Cide Hamete Benengeli, na segunda parte desta história (...)" (Cervantes, 2017, Livro II, p. 53).

Cervantes, portanto, nega a versão circulante e apresenta uma outra, que na verdade é também ela de autoria do falso autor Hamete Benengeli, que a teria registrado de outras fontes etc. O resultado dessa operação de despiste é a problematização dos limites da autoria. Quem é, afinal de contas, o autor?

É essa a pergunta que, segundo Lia, atravessa a narrativa de Cervantes e, de certa forma, demanda uma outra pergunta: se o lugar do autor é esvaziado ou, pelo menos, problematizado, como definir limites entre ficção e realidade ou, mais especificamente, entre ficção e história? Se não sabemos quem fez, como determinar a validade do que foi feito? O ato original, causador de uma ruptura, não tem um autor definido? Como, então, estabelecer o cânone? Que nomes anotar no espaço reservado aos Grandes Homens, ou aos Grandes Escritores, se é difusa a verdadeira autoria?

A autora chama a atenção, no entanto, para o fato de que Cervantes, ao elaborar sua estratégia de falso autor, certamente não buscava o efeito acima referido. Talvez quisesse, como ele próprio afirma no prólogo da primeira parte, apenas "desfazer a autoridade e capacidade que no mundo e vulgo têm os livros de cavalarias" (2017, p. 48-49). Ou quem sabe quisesse, com tal estratégia – a da criação de um falso autor –, fazer uma citação velada das referidas histórias de cavalaria, em que tal estratégia era frequente (o próprio Quixote faz referência, no capítulo VII da primeira parte, num diálogo com sua sobrinha, ao *Dom Belianis de Grécia*, cujo falso autor é um feiticeiro, de nome Frestão). Até porque a questão da autoria não poderia receber, no início do século XVII, a mesma carga de problematização a que está sujeita no século XX.

E a ensaísta conclui assim este fragmento do seu ensaio:

> Mas Borges, sim, é um autor do século XX. E quando decide voltar-se sobre o Quixote de Cervantes, não há dúvida de que o faz movido, dentre outros motivos, pela questão da autoria. E também pela relação entre história e ficção, como veremos. (Martins, 1987, p. 84)

◊

Lia Cordeiro começa dizendo que Borges cria, em "Pierre Menard, autor do Quixote" ([1944] 1986), um dos maiores aventureiros de todos os tempos, cuja proeza não é lutar con-tra moinhos nem salvar donzelas mas que nem por isso deixa de ser tão louca e fascinante quanto uma aventura quixotesca. Menard deseja nada mais nada menos que escrever o *Quixote* de Cervantes. Não queria compor outro *Quixote*, mas o *Quixote*. Não queria transcrever o original, copiá-lo, sua admirável ambição era produzir, como se fossem suas, páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes:

> O método inicial que imaginou era relativamente singelo. Conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra os turcos, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudou esse procedimento (sei que conseguiu um manejo bastante fiel do espanhol do século dezessete), mas o afastou por fácil. Antes por impossível! – dirá o leitor. De acordo, porém a empresa era de antemão impossível e de todos os meios impossíveis para levá-la a cabo, este era o menos interessante. (Borges, 1986, p. 33)

Para a ensaísta brasileira, a empreitada de Menard esbarra num obstáculo: o tempo. O tempo transcorrido. Borges tinha perfeita noção de tempo histórico, da impossibilidade de se apagar o já feito. E, sobretudo, tinha consciência da impossibilidade de esquecer (não fosse ele o autor de um belíssimo conto a propósito de tempo e memória: "Funes, o memorioso", 1986).

Como argumento, Martins cita o seguinte trecho do conto:

> 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:

> O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza.)
>
> 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 não como guardiã (mãe) da verdade, mas como origem (mãe) da verdade. A história como 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 a autora, às intricadas relações entre ficção e história Borges acrescenta agora um componente fundamental: o leitor.

Lia Cordeiro Martins escreve:

> Se a questão da autoria – força motriz dos conceitos de ficção 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. (Martins, 1987, p. 87)

Lia Cordeiro conclui sua leitura do conto de Borges 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. Na verdade, mais que Menard, o grande autor da proeza foi seu amigo, narrador do conto:

> Pierre Menard busca escrever de novo o Quixote, e para isso inventa os métodos mais fascinantes possíveis, de preferência os mais difíceis. A simplicidade – que ele não percebe, ou não quer perceber, ou finge não perceber – está no fato de que sua aventura é uma aventura possível. Basta que haja, em algum lugar, em alguma época, um leitor capaz de ver diferença entre o seu Quixote e o de Cervantes. Basta que um leitor acredite na aventura de Menard para que ela seja real.
>
> O narrador acreditou, quem sabe mais sonhador do que Menard, mais sonhador do que o próprio Quixote. Jogando o jogo do tempo, fez parecer legítimo o que parecia fora da lei, feito um cúmplice, e escreveu sua nota, intitulada "Pierre Menard, autor do Quixote", talvez para que alguém acreditasse nele como ele acreditou em Menard. Quem sabe procurando conquistar mais um membro para a legião. (Martins, 1987, p. 89)

Do conto de Borges, Lia segue para uma leitura do romance de Italo Calvino, *O cavaleiro inexistente* ([1959] 1993).

O romance de Calvino, publicado em 1959, é o último da trilogia Nossos Antepassados, na qual o autor revisita, pelo olhar da fábula, períodos históricos importantes na formação da cultura ocidental moderna, em particular a europeia. A trama se passa na época de Carlos Magno e começa com o rei dos francos já velho e decadente, preguiçoso, meio ranzinza, entediado. A primeira cena o mostra passando em revista sua tropa. Depois de perguntar a cada soldado seu nome, origem e títulos, se depara com um cavaleiro de armadura toda branca, impecável, 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!
>
> — Certo, muito certo, bem explicado, é assim que se cumpre o próprio dever. Bom, para alguém que não existe está em excelente forma! (Calvino, 1993, p. 10)

Como observa a brasileira, Calvino cria um romance de cavalaria às avessas – o exército de Carlos Magno mais parece o de Brancaleone, cheio de cavaleiros trapalhões –, romance cujo protagonista 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. 36)

Essa mesma narradora, que escreve, a princípio, como historiadora e não como ficcionista, recolhendo de suas fontes – documentos escritos, depoimentos orais – os fatos a serem narrados, é essa mesma irmã Teodora quem afirma, a certa altura do relato:

> É na direção da verdade que corremos, a pena e eu, a verdade que espero vir ao meu encontro, do fundo de uma página branca, e que poderei alcançar somente quando a golpes de pena conseguir sepultar todas as preguiças, as insatisfações, o fastio que vim aqui pagar. (Calvino, 1993, p. 83)

E, mais adiante, assume sua condição não propriamente de autora mas de compiladora da história que vem narrando, ao confessar que escreve seu livro "recorrendo a documentos quase ilegíveis de uma crônica antiga" (Calvino, 1993, p. 99).

A narradora deixa claro, desde o primeiro momento, e com reiterações ao longo do relato, que se trata de uma história real, do registro histórico de figuras como Carlos Magno e seus valorosos cavaleiros. Mas essa mesma perspectiva – a do relato da realidade – começa a ser relativizada com a própria existência, no meio de personagens reais, como o rei e seu exército, de um cavaleiro inexistente.

A autora nos mostra como Calvino opera um volteio, fazendo com que irmã Teodora alterne afirmações como a citada acima com outras em que a submissão ao fato real passa a ser relativizada, deixando entrever que não é bem assim que as coisas acontecem:

> E basta o corre-corre de um rato (o terraço do convento está cheio deles), um sopro de vento imprevisto que faz bater o estore (inclinada a distrair-me sempre, me apresso a reabri-lo), basta o final de um episódio desta história e o início de outro ou apenas um ponto parágrafo e eis que a pena torna a ficar pesada como uma trave e a corrida rumo à verdade se faz incerta. (Calvino, 1993, p. 83)

Quanto ao personagem principal, Agilulfo, são claras as afinidades com Dom Quixote. Ambos são solitários, têm escudeiros para lá de desastrados – Sancho e Gurdulu –, e ambos levam a sério as regras da cavalaria, com seus rituais, suas leis rígidas, sua estrutura hierárquica.

Agilulfo, porém, é movido única e exclusivamente por raciocínios determinados e exatos. Não acredita, como Quixote, em feiticeiros, bruxas e seus traiçoeiros encantamentos. É um pragmático, preso à mais pura realidade, como se percebe na passagem em que os cavaleiros, reunidos à mesa, no almoço com Carlos Magno, contam (e aumentam) suas façanhas:

> No almoço, de que falam os paladinos? Como de costume, se vangloriam.
>
> Fala Orlando:

> — Devo dizer que a batalha de Aspromonte estava fugindo ao controle, antes que eu abatesse em duelo o rei Agolante e lhe tomasse a Durlindana. Era tão ligado a ela que, quando lhe decepei o braço direito, seu punho ficou preso no punho da Durlindana e tive de usar tenazes para retirá-lo.
>
> E Agilulfo:
>
> — Não é para desmenti-lo, mas a precisão exigia que a Durlindana fosse entregue nas negociações de armistício cinco dias depois da batalha de Aspromonte. De fato, ela figura numa lista de armas leves cedidas ao exército franco, entre as condições do tratado.
>
> Diz Rinaldo:
>
> — De qualquer modo, não há comparação com Fusberta. Passando os Pirineus, aquele dragão que enfrentei, cortei-o em dois com um fendente e vocês sabem que a pele de dragão é mais dura que o diamante.
>
> Agilulfo participa:
>
> — Aí está, vamos tentar pôr as coisas em ordem: a passagem dos Pireneus foi em abril, e em abril, como todos sabem, os dragões mudam de pele, ficando moles e tenros como recém-nascidos. (Calvino, 1993, p. 72-73)

Segundo a leitura de Lia Martins, Calvino 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 ficção). Se Quixote é o cavaleiro "real", feito de carne e osso, se é um cavaleiro que, fincado no campo da realidade, vive mesmo é no mundo da lua, Agilulfo, por sua vez, vive apenas no mundo das coisas concretas, exatas, palpáveis, em suma: no mundo real, embora seja, ele próprio, pura ficção, na medida em que simplesmente não existe.

E, acrescenta Martins, é também nessa clave – o da relativização dos conceitos de história 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 ficção e história. Também aqui, no romance de Calvino, opera-se a estratégia levada a termo por Cervantes: narrar a partir do manuscrito de um historiador que, por sua vez, recorreu a outras fontes, orais e escritas. O que se tem, então, é novamente um efeito de *mise-en-abyme*, história que remonta a outra história, que por sua vez remete a outra, e esta a uma anterior, de modo que, no fim das contas, ninguém sabe ao certo qual é a versão original.

Concordo com a ensaísta e estranho apenas que ela, tão atenta, tenha deixado de comentar uma passagem inicial do livro de Calvino em que tal estratégia já aparece sugerida. Refiro-me ao trecho em que a narradora descreve o escudo de Agilulfo:

> 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 sequência 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)

Pela artimanha narrativa de Calvino (e de Cervantes, e de Borges) a origem parece não apenas distante mas simplesmente inalcançável. Se não podemos saber qual é o fato original ou, noutras palavras, o fato real, como distinguir história e ficção? É o próprio Calvino quem responde, pela voz da narradora de *O cavaleiro inexistente*: "ao que relatam cronistas e contadores de histórias é preciso fazer ressalvas" (Calvino, 1993, p. 74).

◊

A escolha da quarta e última obra ficcional a ser tratada pela ensaísta em suas considerações sobre ficção e história chega a ser surpreendente. Trata-se do romance *Cidade de vidro* ([1985] 2000), de Paul Auster.

O livro de Lia Cordeiro Martins foi publicado no início de 1987, quando a autora tinha oitenta e dois anos. É digno de nota sua vitalidade e ousadia, ao se arriscar a comentar uma obra lançada havia pouco tempo (a primeira edição do romance é de 1985), ainda sem tradução em português, de um jovem escritor estadunidense.

Cidade de vidro conta a história de um escritor de romances policiais chamado Daniel Quinn, que publica seus livros com o pseudônimo de William Wilson, o personagem de Poe. Tudo começa com o telefone tocando três vezes, tarde da noite, no apartamento de Quinn. Meio a contragosto, ele atende. Do outro lado da linha, a pessoa diz querer falar com Paul Auster. Diante da resposta negativa – não há nenhum Paul Auster aqui –, a pessoa insiste, quer falar com Paul Auster, da agência de detetives Paul Auster.

A mesma pessoa do primeiro telefonema torna a tocar outras vezes e numa delas Daniel Quinn prefere mentir: diz que sim, é Paul Auster, o detetive. Não satisfeito em ser William Wilson, em ser Max Work – seu personagem detetive, com quem se identificava cada vez mais, o personagem agindo em vários momentos exatamente como ele gostaria de agir – decide se fazer passar também por Paul Auster, de quem nunca ouvira falar.

Daí em diante os enganos vão se multiplicando a cada página, com o surgimento de outros personagens — inclusive do próprio Paul Auster, não o detetive, mas o escritor, que no momento em que se encontra com Quinn está escrevendo um ensaio sobre a verdadeira autoria do *Dom Quixote* —, com situações que se entrelaçam, revelações que mais escondem que mostram, criando uma narrativa labiríntica na qual o leitor é convidado a se perder.

Na sua nova profissão de detetive, Quinn acaba se envolvendo mais do que suporta na teia perigosa das conjeturas e, ao final, fica louco. A partir de certo momento, as coisas começam a perder completamente o sentido, ele não encontra mais o fio que antes as ligava e a loucura vai tomando conta dele pouco a pouco.

Daniel Quinn, observa a autora brasileira, constrói uma nova cidade, uma *cidade de leitor*. Inventa um cidade em que prevalecem as histórias, onde impera 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. Cidade dos 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: William Wilson. Quando escreve, é sobre esta cidade. É o que afirma o narrador: "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).

Segundo Lia, Daniel Quinn é um leitor louco, que resolve mergulhar no texto que ele mesmo vai criando. Inventa uma cidade não invisível mas transparente, como o vidro, que deixa ver através de si a cidade de Nova York. Talvez ele saiba que o preço para habitar a cidade inventada seja a perda da lucidez, ou quem sabe ele só tenha descoberto isso tarde demais:

> Quinn é também um leitor que sonha. Decide abandonar seu passado – por motivos não revelados – e criar um mundo de sonho, onde ele pode ser um detetive como Dupin ou como o Max Work que ele mesmo criou. Aqui, nesse mundo novo, onde ninguém o conhece, pode viver à vontade suas fantasias de leitor. (Martins, 1987, p. 96)

É por ser louco e sonhador que ele mesmo se compara, já quase no final de sua epopeia pelas cidades de vidro – Nova York e a outra – a um outro leitor: "Quis saber por que seu nome tinha as mesmas iniciais de Dom Quixote" (Auster, 2000, p. 144).

Quinn é Max Work, é William Wilson, é Paul Auster (o detetive, não o escritor) e é também Dom Quixote. Paul Auster revive, assim, o cavaleiro da triste figura – afirma Lia Cordeiro –, colocado agora no caos urbano, numa Nova York em que não valem os dizeres estampados como profissões de fé nos brasões dos paladinos, dos heróis cavaleirescos. Na metrópole mundial do século XX, só há um dístico: *time is money.* Ainda assim, o cavaleiro Daniel Quinn resiste, ou tenta resistir, se apegando a uma cidade inventada.

Lia afirma ainda que *Cidade de Vidro* é uma história na qual se inserem dezenas de outras histórias. E aqui, insiste ele, nada se explica.

Essas duas estratégias: a do dentro do dentro do dentro, cujo efeito é o de deixar cada vez mais distante qualquer pretensão de se chegar à verdade dos fatos, e a estratégia de não explicar demais ao leitor, de não explicitar as respostas, a combinação desses dois fatores lembra, segundo Martins, um de seus autores preferidos: Walter Benjamin.

A autora cita o ensaio de Jeanne Marie Gagnebin, "Walter Benjamin ou a história aberta" (Gagnebin, 1987, p. 7-19), no qual lemos que uma das principais preocupações de Benjamin pode ser traduzida na pergunta: o que é contar história, histórias, História?

Gagnebin, lembra Lia Cordeiro Martins, é precisa ao observar o movimento de abertura que Benjamin busca detectar na própria estrutura da narrativa tradicional e que poderia ser assim definido:

> Movimento interno, representado na figura de Scheherazade, movimento infinito da memória, notadamente popular. Memória infinita cuja figura moderna e individual será a imensa tentativa proustiana, tão decisiva para Benjamin. Cada história é o ensejo de uma nova história, que

> desencadeia uma outra, que traz uma quarta etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos. Mas também um segundo movimento, que, se está inscrito na narração, aponta para mais além do texto, para a atividade da leitura e da interpretação. Aqui Benjamin cita Heródoto, "pai da história" e pai de inúmeras histórias, referência importante para nosso objetivo, já que na figura de Heródoto enquanto protótipo do narrador tradicional, vemos também como a escritura da história está enraizada na arte (e no prazer) de contar, como Paul Veyne, bem mais tarde, destacaria. Ora, a força do relato em Heródoto é que ele sabe contar sem dar explicações definitivas, que ele deixa que a história admita diversas interpretações diferentes, que, portanto, ela permaneça aberta, disponível para uma continuação de vida que cada leitura futura renova. (Gagnebin, 1987, p. 13)

Retomando o romance de Auster, Lia comenta que, a certa altura do livro, Daniel Quinn se encontra com ninguém menos que o próprio escritor Paul Auster. Sim, o Paul Auster autor de *Cidade de Vidro*, morador do Brooklin, casado, com um filho pequeno, quer dizer, com os mesmos traços biográficos do Auster real. Quinn procurava pelo Paul Auster detetive, o verdadeiro, mas acaba encontrando, por engano, a casa do escritor, que o chama para entrar. Durante a conversa, Paul Auster diz que está escrevendo um livro de ensaios. Quinn quer saber qual o tema, Auster diz que é um ensaio sobre um dos seus (de Auster) livros preferidos: o *Dom Quixote*, de Cervantes.

Quinn quer saber mais sobre o que Auster está escrevendo. Auster então lhe diz (a citação é longa, e Lia Martins a reproduz inteira):

> — Creio que posso chamá-lo de especulativo, uma vez que não me proponho a demonstrar nada. Na verdade, é tudo meio na base da brincadeira. Uma leitura imaginativa, acho que se pode dizer.
>
> — Qual é o ponto central?
>
> — Tem a ver sobretudo com a autoria do livro. Quem o escreveu e como foi escrito.
>
> — Existe alguma dúvida?
>
> — Claro que não. Mas eu me refiro ao livro dentro do livro que Cervantes escreveu, o livro que ele imaginou que estava escrevendo.
>
> — Ah.
>
> — É bastante simples. Cervantes, se você está lembrado, não mede esforços para convencer o leitor de que o autor não é ele. O livro, diz Cervantes, foi escrito em árabe por Cide Hamete Benengeli. Cervantes descreve como descobriu o manuscrito por acaso, certo dia, no mercado de Toledo. Contrata uma pessoa para traduzi-lo para o espanhol e desse modo se apresenta simplesmente como o editor de uma tradução. Na verdade, ele não pode sequer afiançar a exatidão da tradução.
>
> — Mesmo assim – acrescentou Quinn –, ele afirma que o texto de Cide Hamete Benengeli é a única versão verdadeira da história de Dom Quixote. Todas as demais versões são fraudes, escritas por impostores. Ele faz questão de deixar bem claro que tudo o que está no livro aconteceu na realidade.
>
> — Exatamente. Pois o livro, afinal de contas, representa uma denúncia dos perigos da fantasia. Cervantes não poderia fazê-lo de forma adequada por meio de uma obra de imaginação, não é verdade? Tinha de garantir que era tudo verdade.

— Apesar disso, sempre desconfiei de que Cervantes devorava aqueles romances antigos. Não é possível odiar com tanta violência uma coisa, a menos que uma parte da pessoa tenha também algum amor por ela. De certo modo, dom Quixote era apenas um substituto para ele mesmo.

— Estou de acordo com você. Não pode haver retrato mais perfeito de um escritor do que um homem enfeitiçado por livros.

— Justamente.

— Em todo caso, como se supõe que o livro seja real, segue-se que a história tem de ser escrita por uma testemunha ocular dos fatos que ocorrem nele. Mas Cide Hamete, o autor a quem a obra é atribuída, nunca aparece. Nem por uma vez alega estar presente naquilo que sucede. Desse modo, a pergunta que faço é a seguinte: quem é Cide Hamete Benengeli?

— Sim, compreendo aonde você quer chegar.

— A teoria que apresento nesse ensaio é de que Cide Hamete é na verdade uma mistura de quatro pessoas distintas. Sancho Pança, obviamente, é a testemunha. Não existe nenhum outro candidato – uma vez que ele é o único que acompanha dom Quixote em todas as suas aventuras. Mas Sancho não sabe ler nem escrever. Portanto, não pode ser o autor. Por outro lado, sabemos que Sancho tem um grande talento para a língua. Apesar de seus insólitos barbarismos de linguagem, ele é capaz de levar qualquer um na conversa no decorrer do livro. Para mim, parece perfeitamente possível que ele tenha ditado a história para outra pessoa, a saber, o barbeiro e o padre, bons amigos de dom Quixote. Eles puseram a história em uma forma literária apropriada, em espanhol, e depois entregaram o manuscrito para Sansão Carrasco, bacharel de Salamanca, que se incumbiu de traduzi-lo para o árabe. Cervantes encontrou a tradução, mandou vertê-la de novo para o espanhol e depois publicou o livro *As aventuras de Dom Quixote.*

— Mas por que Sancho e os outros tiveram todo esse trabalho?

— A fim de curar a loucura de dom Quixote. Queriam salvar seu amigo. Lembre-se, no início eles queimam seus livros de cavalaria, mas essa medida não produz nenhum efeito. O Cavaleiro da Triste Figura não desiste de suas obsessões. Em seguida, a intervalos, todos eles partem ao encontro de dom Quixote sob variados disfarces, como uma mulher aflita, como o Cavaleiro dos Espelhos, como o Cavaleiro da Lua Branca, a fim de atrair dom Quixote de volta para casa. No final, de fato obtêm sucesso. O livro representava apenas um de seus ardis. A idéia era erguer um espelho diante da loucura de dom Quixote, chamar a atenção dos seus leitores para os seus absurdos e ridículas ilusões, de tal modo que, quando dom Quixote finalmente lesse o livro, veria o engano de sua conduta.

— Gosto disso.

— Pois é. Mas ainda há um último desdobramento. Dom Quixote, ao meu ver, não era realmente louco. Apenas fingia ser louco. A rigor, ele orquestrava tudo sozinho. Lembre-se: ao longo de todo o livro, dom Quixote preocupava-se com o problema da posteridade. Vezes seguidas, ele se pergunta se o cronista registrará com acuidade suas aventuras. Isso indica um conhecimento prévio da parte dele; dom Quixote sabe de antemão que o seu cronista existe. E quem seria ele, senão Sancho Pança, o fiel escudeiro que dom Quixote escolheu a dedo para esse fim? Do mesmo modo, escolheu os outros três para desempenhar os papéis que lhes destinou. Foi dom Quixote que engendrou o quarteto Benengeli. E não só selecionou os autores, como também provavelmente foi ele mesmo que traduziu o manuscrito árabe de novo para a língua espanhola. Não devemos subestimar suas capacidades. Para um homem tão hábil na arte do disfarce, escurecer a pele e vestir a indumentária de um mouro não devia ser assim tão difícil. Gosto de imaginar aquela cena no mercado em Toledo. Cervantes contratando dom Quixote para decifrar a história do próprio dom Quixote. Há uma grande beleza nisso.

— Mas você ainda não explicou por que um homem como dom Quixote perturbaria sua vida sossegada a fim de se envolver em uma brincadeira desse tipo.

> — Pois essa é a parte mais interessante de todas. 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, p. 111-114)

Lia termina com essa citação o seu ensaio. Não há um comentário final, uma conclusão ou algo assim. Fica apenas, ecoando no branco da página, a última frase da citação.

◊

E se cabe a um livro causar diversão, legítimo supor que possa ser esta uma das funções de um ensaio. Divertir, diga-se de passagem, não apenas o leitor mas também o autor (por que não?).

Quanto ao leitor, impossível saber ao certo. De minha parte, porém, confesso que me diverti ao criar a pequena ficção que ora se encerra e cujo personagem principal foi Lia Cordeiro Martins, romancista, contista e ensaísta brasileira que, como o cavaleiro de Calvino, jamais existiu.

Referências bibliográficas

Auster, Paul. ([1985] 2000). *Cidade de vidro*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo, Companhia das Letras.

Borges, Jorge Luis. ([1944] 1986). Pierre Menard, autor do Quixote. In: *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. Rio de Janeiro, Globo.

Burke, Peter. ([1991] 1992). A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo, UNESP.

Calvino, Italo. ([1959] 1993). *O cavaleiro inexistente*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras.

Cervantes, Miguel de. ([1605] 2017). *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Tradução e notas de Sérgio Molina. São Paulo, Editora 34.

Le Goff, Jacques *et alii*. (1984). *A nova história*. Lisboa, Edições 70.

Gagnebin, Jeanne Marie. (1987). Walter Benjamin ou a história aberta [Prefácio]. In: *Benjamin, Walter. Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense.

Martins, Lia Cordeiro. (1987) História e ficção: anotações. In: *As palavras e suas sombras (algumas)*. Palmeira dos Índios, Imago.

***Flávio Martins Carneiro** é escritor, crítico literário, roteirista e Professor Titular de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Publicou pouco mais de 20 livros, em diferentes gêneros: romance, conto, crônica, ensaio. Dentre eles *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (2005), *O leitor fingido* (2010) e *A ficção falsa e outros ensaios* (2024). Dos romances, destacam-se *A confissão* (2006), *A ilha* (2011) e a trilogia policial composta por *O campeonato* (2009), *O livro roubado* (2013) e *Um romance perigoso* (2017). Em 2021, ganhou o mais tradicional prêmio literário brasileiro, o Jabuti, por seu livro de crônicas *Histórias ao redor* (2020). Também escreveu vários artigos para periódicos e dois roteiros para o cinema. Alguns dos seus contos e romances foram publicados em outros países: Portugal, México, Colômbia, Alemanha, Itália, Finlândia, Estados Unidos, França.

****Judith Sánchez Gordaliza** es Doctora en Traducción, Lenguas y Literatura, Profesora en el grado en Traducción e Interpretación de la Universidad Internacional de Valencia (VIU) y Profesora asociada en el grado en Traducción, Interpretación y Lenguas Aplicadas y en el Máster de Traducción Especializada de la Universidad de Vic-Universidad Central de Cataluña (UVic-UOC). Es profesora de ELE en la Escola d'Idiomes de la UVic y examinadora acreditada DELE. Es miembro del grupo de investigación Glossa (UVic) y e-LOGOS (VIU). Además, es traductora jurada y ejerce docencia en el Máster de Traducción Jurídica y Jurada de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB).