

A PERSEGUIÇÃO AOS JUDEUS E AS MANEIRAS DE CONTÁ-LA: *MEMÓRIAS DUMA NOTA DE BANCO*

Antony Cardoso Bezerra*

Ao amigo Anco Márcio Tenório Vieira.

“Existe uma inexpugnável relatividade em toda representação do fenômeno histórico. A relatividade da representação é função da linguagem usada para descrever e, desse modo, constituir eventos passados como possíveis objetos de explicação e entendimento.”

WHITE, 2008A, p. 192.

Resumo: Num percurso seminal de cunho especulativo, investigam-se derivações dos procedimentos narrativos empregados pelo romancista português Joaquim Paço d’Arcos em *Memórias duma nota de banco* (1962), particularmente, no que diz respeito ao cap. 3, em que se apresenta o episódio envolvendo a personagem *Madame Koehler*, judia idosa convertida em vítima do Holocausto. Notadamente à luz de fontes críticas sobre a obra (A. Quadros, O. Mendes, O. Grossegeisse e A. A. Dória) e das considerações de H. White sobre representação no discurso histórico, comentam-se passagens do romance. Tendo-se em conta o estudo de W. Kayser sobre o grotesco, percebe-se que a nota de banco humanizada, responsável pela narração do romance, acaba por conferir à narrativa um tom que não evidencia a comiseração de que as personagens humanas pudessem ser alvo.

* Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Palavras-chave: Joaquim Paço d’Arcos; *Memórias duma nota de banco*; Narração; Holocausto.

Abstract: This paper investigates, in a preliminary and speculative way, the outcome of the narrative procedures employed by Portuguese novelist Joaquim Paço d’Arcos in *Memórias duma nota de banco* (1962). Special attention is given to chap. 3, in which is presented an episode involving *Madame* Koehler, the character of an old Jew victimized by the Holocaust. Fragments of the novel are discussed from critical studies on the novel (A. Quadros, O. Mendes, O. Grossegeisse e A. A. Dória) and the observations of H. White about representation in historical discourse. Having in mind the investigation of W. Kayser on the grotesque, one can perceive that the humanized bill – which is also the narrator of the novel – grants a narrative tone which does not highlight the possible sympathy for the human characters.

Keywords: Joaquim Paço d’Arcos; *Memórias duma nota de banco*; Narration; Holocaust.

Na série de seis romances que intitulou “Crônica da vida lisboeta” (1938-1958), o escritor português Joaquim Paço d’Arcos (1908-1979) elaborou um amplo painel – realista, em seu modo de composição – da capital lusitana, num espectro temporal que vai das vésperas da 2.^a Guerra Mundial aos princípios da Guerra Fria. À maneira queirosiana – ou, para ir mais longe, balzaquiana –, o romancista reformulou ficcionalmente cenas da vida social, enfatizando as esferas do poder em sua face tanto privada quanto pública. Pela pena de Paço d’Arcos, passa, assim, um momento capital do Estado-Novo português. No entanto, não se limitou ao modo realista a produção do autor em sua extensa carreira literária; da mesma maneira, não é apenas o teatro da mais importante cidade portuguesa que lhe serviu de espaço para a narrativa ficcional. De 1962, é aquela que talvez seja a sua obra mais original em termos de labor ficcional e das que mais planos geográficos (e temporais) contemple. Está-se a falar do romance *Memórias duma nota de banco*, a história de uma cédula de 500 escudos e das

vicissitudes por que passa, a transitar de mão em mão, de cidade em cidade, de país em país.¹

Ao longo de onze capítulos, o autor apresenta – em narração autodiegética, i. é., por voz da própria nota – todas as experiências da personagem principal com os exemplares da humanidade que a possuíram. A cédula narra a história porque, tendo adquirido o condão de dispor da linguagem, achou por bem

deixar, da passagem por este mundo, a memória escrita, a lembrança daquilo para que [foi] utilizada, dos seres humanos que [a] possuíram ou [dela] se serviram, o testemunho do que [presenciou], a lição do que [aprendeu]. (PAÇO D'ARCOS, 1998, p. 9.)

Lastreado no perfil liberal e católico de Paço d'Arcos (ainda que o autor rechace esta última condição), A. Quadros afirma:

O romance social no modo como o interpreta Joaquim Paço d'Arcos parece-nos assimilar e procurar unir, em síntese, o moralismo cristão ou de atavismo cristão –, e uma concepção positivista da sociedade, muito sensível aos fatos econômicos, políticos e institucionais. As *Memórias de uma nota de banco*, particularmente, correspondem à fórmula “expressão de má consciência da sociedade”, pela literatura. Joaquim Paço d'Arcos prefigura valores tipicamente de moralismo cristão, ao mostrar-nos a influência negativa do dinheiro na sociedade. (QUADROS, 1964, p. 34.)

¹ Não parece errôneo acreditar que o livro de Paço d'Arcos possua, pelo menos, um ascendente nítido no plano da Literatura Portuguesa. Tem-se em mente a narrativa *O piolho viajante* (1802?), do livreiro António Manuel Policarpo da Silva. Conta a história, dividida em setenta e duas “Carapuças” (i. é, caps.), de um piolho que, de cabeça em cabeça, é capaz de compor um panorama da sociedade portuguesa (e das colônias) por que se movimenta. A exemplo de *Memórias duma nota de banco*, elabora-se por meio de narração autodiegética. Também por isso, J. Palma-Ferreira aproxima a obra de Silva da tradição picaresca (PALMA-FERREIRA, 1981).

Ao opor as elaborações antropológica e social do gênero romance, o crítico observa a vinculação de *Memórias duma nota de banco* à segunda modalidade, dado o atrelamento do destino das personagens – tanto dos “amos” da nota de banco, quanto dela própria – à sua condição social, econômica, moral *etc.* se mostrar como inescapável. O. Mendes – ainda que num tom mais de louvor que de constatação dos procedimentos de Paço d’Arcos – consegue divisar, ainda, nos juízos da protagonista da narrativa, um reflexo dos valores do próprio autor:

[...] os gestos de cólera, de compaixão, de uma alma que os sentimentos de liberdade, de justiça, de caridade trazem em contínua vibração diante do espetáculo contraditório e inumano do mundo. Alma que, alimentada de princípios essencialmente cristãos, se revolta contra a hipocrisia, a desonestidade, a cupidez, o egoísmo, a desfaçatez, os vícios de uma humanidade que, taganteada pelo azorrague das paixões mais vergonhosas, avança, em desembesto, para a decadência e para o desaparecimento que a sua cegueira e a sua estupidez quotidianamente preparam e já se denunciam na própria corrupção e deterioramento de sua fonte de renovação e de revitalização que é a juventude. Alma que se curva, endolorida e indignada, sobre dramas e tragédias, diante dos quais as sociedades permanecem frias, insensíveis, bonzificadas na contemplação satisfeita de suas podres mazelas. (MENDES, 1972, p. 84.)

No ocaso de sua vida útil, condenada à fogueira e, por isso, a se transformar em fumo, a experiente nota de banco lembra-se de como, dezoito anos antes, fora posta em circulação e, já então, pudera entrever o futuro que a aguardava, quando, da prateleira do Banco Inglês,

via, às tardes, neste começo já tão longínquo da [sua] carreira, erguer-se, no outro lado da rua, por cima do telhado do Banco de Portugal, um fio persistente de fumo, cinzento e suave, surto de chaminé que não

enxergava por, discreta, se esconder em segundo plano.
(PAÇO D'ARCOS, 1998, p. 12.)

Trata-se, precisamente, das companheiras que, gastas pelo uso, são incineradas. É essa relação, ao mesmo tempo retrospectiva (porque enunciada num plano temporal cujo desenlace é conhecido) e futurante (porque projeta-se no plano da narração que está apenas por começar), que faz com que O. Grossegesse (2004), em “Narrar sob os fumos do Holocausto: relendo Memórias duma nota de banco de Paço d’Arcos”, estabeleça a ligação do destino da nota ao das personagens humanas como chave para a compreensão da representação configurada no romance; mais pontualmente, o fado dos judeus à altura da 2.^a Guerra Mundial, detalhado no cap. 3 do romance, por meio de uma história individual, a da velha israelita *Madame Koehler*. Afirma o crítico: “A analogia intencional entre judeus e notas de banco, afirmada pela imagem reiterada do fumo, é ainda realçada pela inversão *paródica* da coisificação, precisamente nesta nota de banco humanizada, milagrosamente capacitada para escrever as suas memórias.” (GROSSEGESSE, 2004, p. 301.)

Pelo exposto, aos interesses da presente investigação, é exatamente a parcela do cap. 3 que se confere específica atenção, na tentativa de, por meio de especulação, verificar o que advém da representação do *pogrom* que tem por alvo os judeus, em combinação ao tom que deriva de uma narração baseada numa prosopopeia (resultante de razões inexplicadas), em que se enuncia sobre as experiências humanas – pitorescas, imorais, austeras, numa plêiade que acaba por oferecer um panorama de duas décadas das sociedades europeias ocidentais. Dado o volume de implicações que o romance de Paço d’Arcos pode trazer, é bem certo que o artigo, por sua extensão e por seus propósitos manifestos, pouco alcançará além de levantar problemas e caracterizá-los, consistindo, assim, mais num percurso à suscitação de hipóteses que, propriamente, de conclusões.

Diante da representação proposta em *Memórias duma nota de banco* – obra na qual não se desenvolve, numa expressão de E. Auerbach (1976, p. 500), o “realismo moderno sério” em que são compostos os demais romances de Paço d’Arcos² –, um questionamento central que se pode fazer diz respeito à valorização do humano que nortearia a escrita do autor. Na “Crônica da vida lisboeta”, a título de exemplo, depara-se com uma narração heterodiegética que, com um quê de distanciamento, guia o receptor ao conhecimento dos segredos de alcova que atormentam o mundo dos Paços do Concelho, em traições e perfídias quase sempre condicionadas por amores proibidos. Ora, pensando no romance de 1962, será o tom por que se pauta a narrativa, algo farsesco e algo cômico,³ já por a própria voz ser

² *Grosso modo*, sustenta-se, para efeitos deste trabalho, a existência de quatro modos de produção ficcional, quais sejam: realismo, estranho, fantástico e maravilhoso. Ainda que não despida de utilidade, a discussão das quatro maneiras de se representar ficcionalmente a realidade poderia desviar a investigação de seu ponto fulcral, que é a caracterização dos expedientes empregados por Paço d’Arcos na construção das *Memórias duma nota de banco*. Por ora, cumpre indicar que se reconhece a obra como filiada ao modo fantástico, nela verificando-se aspectos formais e temáticos arrolados por Ceserani (2006, p. 67-88) como recorrentes nesse modo. Assim, o relevo concedido aos procedimentos narrativos, a narração autodiegética, a passagem de limite e de fronteira, a presença do objeto mediador, a ênfase na individualidade e o duplo são – dentre outros fatores – recursos que saltam aos olhos no romance e que, sim, associam-no a um discurso fantástico, entendendo-o como uma conjunção de fatores que derivem numa elaboração realista suplementada pelo elemento sobrenatural. Se se pensar que os quadros pintados pela nota narradora carregam a marca do realismo, mas que a enunciação por meio de um objeto inanimado remete a um plano sobrenatural, a relação indicada se patenteia.

³ A discussão sobre o cômico aflora, em algum sentido, quando se discute White (2008B) e leva em consideração, sub-repticiamente, o juízo de D’Angeli & Paduano acerca do cômico em face do vício (na linha da máxima *ridendo castigat mores*), juízo que pode, sem favor, ser conduzido a *Memórias duma nota de banco*: “Como o vício coletivo e a imoralidade estruturada sob a forma

concedida a um ente que, *a priori*, seria inanimado, elevaria a nota à condição humana, ou, de outro lado, reificaria as personagens humanas e, mais importante, poria num mesmo plano os que são retos e os que são desviantes, os que constroem um destino desairoso e os que são vítimas de circunstâncias? Assinale-se que não está em pauta a condição de Paço d'Arcos como homem de seu tempo – apoiante de uma ditadura, imperialista convicto e sustentador de uma visão muito pouco auspiciosa em face da alteridade (a representação dos africanos no romance *Herói Derradeiro* deixa muito poucas dúvidas quanto ao projeto literário do autor) –, uma vez que a presente investigação se ocupa de uma narrativa e dos efeitos que certos procedimentos nela empregados podem sinalizar.

Na senda dos problemas levantados, mostra-se útil a recorrência a um narrativista que tem se ocupado, ao longo de toda a sua jornada de reflexão, de compreender a História como construção discursiva: H. White. *Memórias duma nota de banco* é um romance, mas, nem por isso, deixa de abordar uma conjuntura histórica que, a propósito, é uma chave para o entendimento do século 20 – o plano que conduz da 2.^a Guerra Mundial ao que dela resultou. Noutros termos ainda: se a narrativa não se afirma como uma forma que se possa despir de conteúdo (sendo o inverso, também, verdadeiro), a maneira como a história é relatada parece central para a configuração do discurso e do que ele pode, efetivamente, dizer.

do poder político constituem um obstáculo difícil de se superar pela ação opositiva concreta do indivíduo e como, por outro lado, podem-se verificar circunstâncias exteriores que tornam ineficaz ou mesmo impossível o ataque verbal explícito, o sujeito que se coloca como moralizador se vê constringido a experimentar em si mesmo uma condição infantil [...]. Nesta situação o riso se vê concebendo de forma variável o objeto e o sujeito do ataque.” (D'ANGELI & PADUANO, 2007, p. 16-17.) Em que pese a, conforme se vê adiante neste artigo, o escritor repelir a condição de moralizadora de sua obra (*lato sensu*), é bem evidente um tal pendor no romance em análise, que critica acidamente a hipocrisia do homem face, entre outras coisas, ao dinheiro.

Diante dessas considerações, mostra-se útil invocar algumas questões lançadas por White em *Meta-História: a imaginação histórica no século XIX*; de forma específica, o que ele chama de modos constituintes da narrativa histórica, nominalmente, os que dizem respeito à elaboração do enredo, à argumentação e à implicação ideológica. Rechaçando a possibilidade de se cair numa tendência classificatória, visa-se, no momento, à caracterização do trabalho realizado por Paço d’Arcos em *Memórias duma nota de banco* e a consequente percepção do modo empregado pelo escritor para reconstruir ficcionalmente a perseguição aos judeus pelo Nazismo. Nas palavras de White, quando detalha o que chama de “explicação por elaboração de enredo”,

Se, ao narrar sua estória, o historiador lhe deu a estrutura de enredo de uma tragédia, ele a “explicou” de uma maneira; se a estruturou como uma comédia, ele a “explicou” de outra maneira. A elaboração de enredo é a via pela qual uma sequência de eventos modelados numa estória gradativamente se revela como sendo uma estória de um tipo determinado. (WHITE, 2008B, p. 23.)

Pode derivar daí uma reflexão fulcral do presente artigo, qual seja: ao conferir um aspecto de comicidade (em parte, pela narração de um ser inanimado e por consequentes comparações da nota a seres humanos) ao romance, o escritor português seria capaz de conferir um alcance trágico ao quadro resultante do conflito bélico que se enfoca? Mais propriamente especulando em torno dessa condição, como já se disse, o que se busca é reunir elementos que proporcionem o questionamento ao alcance humanista que se pudesse conferir à obra em análise, tendo-se em conta os juízos de Mendes acerca da obra de Paço d’Arcos. Ainda dentro da revisão feita por White, vêm à tona quatro modos – romanesco, trágico, cômico e satírico. Num certo sentido, a percepção do historiador acerca do trágico guarda alguma parecença com o que se verifica no romance português:

Na tragédia não há ocasiões festivas, salvo as falsas ou ilusórias; pelo contrário, há sugestões de estados de divisão entre os homens ainda mais terríveis do que aquele que incitou o trágico *agon* no início do drama. Todavia, a queda do protagonista e o abalo do mundo que ele habita ocorridos no final da peça trágica não são considerados ameaçadores para aqueles que sobrevivem à prova agônica. Para os espectadores da luta houve uma aquisição de conhecimento. (WHITE, 2008B, p. 24.)

No que diz respeito ao drama, parece bem acertada a caracterização feita por White. Mas o percurso apresentado, em efetivo, não resiste a uma aproximação à narrativa de *Memórias duma nota de banco* – salvo as etapas cumpridas pelo herói trágico, no caso da nota. Pensando-se na narração do romance, capitaneada por um ser inanimado que espelha a condição humana e por ela é espelhado, a combinação à sátira – dos costumes humanos, de seus vícios e de seu apego aos bens materiais –, se não anula o trágico, lenifica-o.

Outro fator que parece abalar um possível estatuto humanista de *Memórias duma nota de banco* consiste no modo de implicação ideológica que se emprega; vale dizer, não apenas no romance em questão, mas, é lícito afirmá-lo, na produção ficcional de Paço d’Arcos vista como um todo. Tem-se em mente algo próximo do que White caracteriza como modo liberal, em que se imagina

um tempo no *futuro* em que [a] estrutura terá sido melhorada, mas [se projeta] esse estado utópico num futuro *remoto*, de modo a desencorajar no presente qualquer tentativa de concretizá-lo precipitadamente, por meios “radicais”. (WHITE, 2008B, p. 39.)

Tanto o fatalismo do romance, quanto o desprezo à possibilidade de revolução em sua diegese (e nunca é demais lembrar a adesão do autor ao Estado-Novo) assinalam uma visão do quadro da realidade representada como inexorável, assinalada

pelo reforço dos costumes humanos na própria jornada da nota de banco.

Noutra investigação de White – mais pontual e, pelo seu tema, mais intimamente ligada à discussão desenvolvida neste artigo –, problematiza-se o estatuto de inerência do Nazismo e do Holocausto relativamente ao modo como seus eventos se podem narrar. Está-se a falar do ensaio “Enredo e verdade na escrita da História”, em que o autor faz uma série de indagações:

[...] as naturezas do nazismo e da solução final colocam limites absolutos no que pode ser verdadeiramente dito sobre eles? Colocam limites nos usos que podem ser feitos delas pelos escritores de ficção ou poesia? Emprestam-se à elaboração do enredo em uma dada quantidade de maneiras ou são seu significado específico, como de outros eventos históricos, infinitamente interpretáveis e basicamente indetermináveis? (WHITE, 2008A, p. 192.)

Noutras palavras, o que está em pauta é o questionamento à imanência – por exemplo: do trágico ou do cômico – de certos fatos e à obrigatoriedade de narrá-los num tom consoante uma possível amarração entre “o que” e “como”.

Pode-se dizer que séries de eventos reais são intrinsecamente trágicas, cômicas ou épicas, de forma que a representação desses eventos como estória trágica, cômica ou épica possa ser avaliadas pela sua exatidão factual? Ou tudo tem a ver com a perspectiva por meio da qual os eventos são vistos? (WHITE, 2008A, p. 193.)

Tendendo para a segunda condição, o autor debaterá a dimensão narrativa do discurso histórico, sua elaboração por meio de enredo, o que permite que a comparação entre narrativas (tanto históricas, quanto ficcionais). Ao dirigir seu olhar a uma problematização particular – a de existir um modo “apropriado” de se contemplar o Holocausto –, White pontua, acerca da crença de existir uma inextricabilidade entre fatos e a maneira de os narrar:

Parece ser uma questão de distinguir entre um corpo de “conteúdos” factuais específicos e uma “forma” de narrativa específica e usar o tipo de regra que estipula que um tema sério – tais como assassinato em massa ou genocídio – demande um gênero nobre – tal como um épico ou uma tragédia – para sua apropriada representação. (WHITE, 2008A, p. 195.)

Em análise que permite a comparação com o objeto da presente pesquisa, o historiador norte-americano enfoca *Maus*, a história em quadrinhos de Art Spiegelman que relata ficcionalmente a experiência do artista com o pai, sobrevivente de um campo de concentração da 2.^a Guerra Mundial. Em certa medida, *Maus* adota um gênero “baixo”, com personagens que se representam por meio de animais – ratos, gatos, porcos *etc.* No juízo de White (2008A, p. 196), “*Maus* consegue levantar todas as questões cruciais sobre os ‘limites da representação’ em geral.” É como se a obra, por seu caráter renovador, desafiasse as convenções segundo as quais somente o trágico seria apropriado para a narração dos eventos relativos aos judeus perseguidos pelo Nazismo. A animalização tem menos o papel de aproximar a narrativa de Spiegelman de algo como o conto folclórico, para, em verdade, assinalar a perda de humanidade que todos – algozes e vítimas – são obrigados a vivenciar.⁴ Ora, em certa medida, conforme se indiciou e adiante se analisa, *Memórias duma nota de banco* também parece desafiar (não talvez com a mesma intencionalidade) essa vinculação, de vez

⁴ É importante evidenciar que teóricos mais radicais tendem a desacreditar na própria possibilidade de se converter em enunciados a experiência da Solução Final. White cita uma afirmação de G. Steiner – “O mundo de Auschwitz está fora do discurso, assim como fora da razão” – e uma pergunta de A. R. Eckhardt – “Como se pode falar daquilo que é indizível?” – como exemplos (WHITE, 2008A, p. 198.) São juízos que, em certa medida, parecem recuperar o que Benjamin observara acerca dos soldados que, retornados da 1.^a Guerra Mundial, “voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.” (BENJAMIN, 1994, p. 198.)

que a comparação entre um pedaço de papel e uma vida humana – bem como a presença de um modo fantástico, por meio de um ser inanimado que possui a faculdade de contar – não é recurso que reforce a atmosfera trágica que se poderia pensar inerente aos fatos.

Considerando a oposição entre os discursos figurativo e literalista, White envereda pela problematização de B. Lang e da leitura que este faz de R. Barthes e do conceito de escrita intransitiva, que seria uma voz média, a qual não conotaria “nem uma relação ativa nem passiva, mas sim média.” (WHITE, 2008A, p. 203). Seria, esta, a maneira apropriada “à discussão de temas teóricos e filosóficos levantados pela reflexão sobre o Holocausto”? (WHITE, 2008A, p. 202). Ainda que aceite uma resposta positiva, White a considera não mais do que uma possibilidade, pois que não vê como intrinsecamente relacionados os fatos e o enredo por meio de que aqueles se relatam. Conclui o debate tendo em conta a caracterização feita por Auerbach do realismo na Modernidade, particularmente, a análise de *Ao Farol*, de Virginia Woolf, afirmando: “A caracterização de Auerbach do modernismo literário indica não que a história não é mais representada realisticamente, mas sim que as concepções de ambos – história e realismo – têm mudado.” (WHITE, 2008A, p. 205). É, em certa medida, o que já afirmara o escritor búlgaro de expressão alemã Elias Canetti, quando, ao caracterizar o estatuto da realidade (e do realismo) a meados do séc. 20, em face das práticas literárias do séc. anterior, observou: “Há uma realidade *crescente* e uma realidade *mais exata*; em terceiro lugar, há a realidade do *devenir*.” (CANETTI, 2011, p. 78). Ou seja, diante de uma realidade que dispõe de cada vez mais informações, é permeada pelos avanços da ciência e se estabelece como processo, torna-se impraticável conceber a sua representação nos tons de totalidade conforme sustentados no Realismo oitocentista. Entrementes, para Paço d’Arcos, o discurso da ficcionalidade guardará muito mais semelhanças com o universo do séc. 19 (quicá anterior) que com a Modernidade, pois que sua prosa narrativa se pauta na linearidade e numa concepção totalizante de realidade. Esse se

constitui como outro fator que lenifique o desconcerto que, por exemplo, uma escrita experimental – do ponto de vista linguístico, ou, mesmo, narrativo – pudesse acarretar.

A convencionalidade da narrativa de Paço d’Arcos, nesse sentido, parece incapaz de instaurar uma atmosfera de pasmo que, eticamente, a representação do Holocausto pudesse trazer. É o que, em certa medida, já ressaltara Grossegesse acerca do filme norte-americano *A Lista de Schindler*, que recebeu críticas negativas entre a comunidade judaica por misturar materiais documentais à ficção e por se elaborar no “seio de uma narração cinematográfica convencional”, que “sugere ao espectador uma representação fiel da realidade histórica.” (GROSSEGESSE, 2004, p. 297.) A linearidade da narrativa de *Memórias duma nota de banco* reside, vale salientar, tanto na estrutura ela mesma quanto na linguagem, que, em nenhum sentido, pode se aproximar do conceito de vanguarda. Gera-se, assim, uma condição responsável por enevoar a tragicidade diferenciada – de algo próximo do irrepresentável – que se buscasse imprimir na história de *Madame Koehler*, uma vez que estão, os eventos ficcionais que lhe dizem respeito, no mesmo patamar dos que são vivenciados pelas demais personagens do romance. Quadros bem o observou:

Os fatos – que Paço d’Arcos persegue na esteira da sua nota de banco – são a mediocridade dos pequenos funcionários egoístas e mesquinhos, o horror dos campos de concentração ou da perseguição aos judeus, a injustiça da guerra e da violência, a ambição, o ódio, o orgulho e o crime. (QUADROS, 1964, p. 34-35.)

A morte do garoto Pedrinho, por exemplo, não é representada num nível menos impactante que a da velha judia. O mesmo se pode dizer, num exemplo extremo, do S.S. Wilhelm, algoz que subtrai a nota de banco de *Madame Koehler* para, depois, tombar na frente de batalha.

Um outro traço que se pode levar em consideração, no que a Paço d’Arcos diz respeito, é a tendência à transparência entre

os suas crenças (como cidadão, escritor em sua faceta civil) e o universo representado na sua ficção e, mesmo, a voz narrativa, conforme já se viu no juízo de Mendes, exposto acima. A propósito do próprio *Memórias duma nota de banco*, considere-se o que afirmou A. A. Dória:

[...] também aí se dá o caso curioso de escrever na primeira pessoa como se, por extraordinário fenômeno de transmutação, pudesse encarnar a possível alma de um papel inerte e, assim, revelar uma parte apreciável das andanças da nota de banco, que, afinal, apenas transmite as impressões do próprio autor, implacavelmente crítico. (DÓRIA, 1962, p. 135.)

Não se pretende, aqui, na senda do que sustenta o biógrafo e crítico, equiparar o discurso ficcional àquele que o artista emita acerca de uma ideia de realidade. No entanto, a tendência a uma unidade de temperamento existente entre o homem e a obra tende a verificar-se em Paço d’Arcos, o que se mostra mais claramente se se tiver em conta o percurso literário do autor e, até mesmo, o contraponto propiciado pelo que ele afirma sobre seu processo de vivência e de produção ficcional. Na conferência “O Romance e o Romancista”, o ficcionista, em passos diferentes, afirma:

O romancista pode, em suas páginas, espelhar a inquietação da sua época ou da sua geração, ou o anseio de justiça inerente à humanidade sofredora. Pode agitar os problemas; mas não tem que pretender resolvê-los. (PAÇO D’ARCOS, 1946, p. 56.)

Não pretendemos de forma alguma que um bom romance seja um tratado de moral. As preocupações morais, num romance, não devem ser tanto as do autor, mas principalmente as das suas personagens. (PAÇO D’ARCOS, 1946, p. 62.)

Ora, mesmo se não se abraçar irrestritamente o pendor biografista que as considerações de Dória possam sugerir, não se pode desprezar o fato de que o projeto manifesto de Paço d’Arcos

– detectável não apenas nessas palavras, mas, mesmo, em suas obras ficcionais – é o de um relegar-se a plana inferior o poder de intervenção social da obra de arte. Na recusa em sustentar o poder de doutrinação da ficção, o escritor, em vez de revelar a neutralidade a favor de que pretensamente advoga, acaba por assumir um posicionamento de plena aceitação da ordem estabelecida das coisas, ainda que, contraditoriamente, faça com que o seu narrador não raro recorra a apóstrofes para lamentar o destino mofo que cabe a suas personagens. Embora se trate de recurso em certa medida espalhado por suas narrativas, aqui, pensa-se especificamente em *Memórias duma nota de banco* (e, com mais particularidade ainda, à porção do cap. 3 respeitante à perseguição aos judeus). Vejam-se dois extratos ilustrativos da defesa que se faz.

Ali, junto ao peito esquelético de *Madame Koehler*, ouvia o tênue bater do seu pequenino coração, enfraquecido pelas privações, só tonificado por aquele resto de esperança que me parecia irrisório, a mim, que já ouvira da guerra o bastante para não acreditar que os mortos pudessem voltar a reunir-se neste mundo. E eles, os pobres, não percebiam que só falavam de mortos, que só mortos lhes habitavam a lembrança, que tudo morrera em volta deles e que eles teimavam, absurdamente, em sobreviver. (PAÇO D'ARCOS, 1998, p. 60.)

Mas, com surpresa minha, não tombei nas mãos dos russos. Os alemães ainda tiveram um resto de energia para recolher os seus feridos e, entre ele, por engano, alguns dos seus mortos. Wilhelm foi enterrado com honras militares, isto é, não ficou para pasto dos abutres e partilhou com 249 camaradas de heroísmo (pobre Wilhelm, só eu sei o medo que o acossou!) uma vala comum, de dimensões razoáveis, onde não teve que se debater, como os judeus e as polacas se haviam debatido na grande cisterna de Ravensbruck. (PAÇO D'ARCOS, 1998, p. 66-67.)

No primeiro trecho, tem-se a nota, se não convertida à causa judaica e a seus proprietários à altura – *Monsieur e Madame Koehler* –, ao menos reveladora de um sentimento de comisseração por aqueles de que inicialmente não gostara (“Devo dizer que de começo não simpatizei com os velhos.”, PAÇO D’ARCOS, 1998, p. 58). É verdade que o fato de a enunciação ser conferida a um ser inanimado, ainda que com atributos especiais, trará uma licença no que diz respeito a algo que se possa chamar de humanismo da narrativa – ora, uma nota de banco humanizada pela faculdade da linguagem, nem por isso, trará um conjunto de sentimentos... humanos. Entrementes, a percepção do sofrimento alheio, ainda que incapaz de dimensionar plenamente suas motivações, revela juízos do narrador em face do que relata. Também na segunda passagem, essa condição se patenteia. O humanizado S.S. Wilhelm fenece no *front* e seu corpo é recolhido pelos companheiros. O mesmo homem que, mecanicamente, ajudara na condenação de milhares de judeus no campo de concentração de Ravensbruck recebe, daquela que uma vez foi propriedade dele, uma expressão de lamentação. É a mesma nota que repudia o fato de cair em mãos israelitas, pois que

[...] pertencia a um país neutral onde, para felicidade, não havia problema judaico. Chacinas em grande escala e deportações em massa haviam, séculos antes, resolvido o melindroso problema e tranquilizado a consciência cristã. (PAÇO D’ARCOS, 1998, p. 58.)

A frieza da afirmação pode se tornar em irônica se se considerar, mais uma vez, que responsável por ela é uma cédula de dinheiro. Mendes, inclusive, foi capaz de flagrar

A ironia [...] como um aparte em voz baixa e não como um sarcasmo agressivo, aqui, nas memórias desta cédula bancária, está quase sempre presente e muitas vezes sem necessidade de enunciar-se, explicitamente, mas ressaltando dos próprios contrastes de ideação e de ação dos personagens. (MENDES, 1972, p. 79).

Primeiro, vale assinalar que, fosse explícita a crítica, deixaria de ser ironia.⁵ Em segundo lugar, ambíguo fica o nível em que se estabelece o discurso irônico – no autoral, ou no de uma nota que, sem a inocência que lhe caberia ter, pusesse em questão a perseguição aos judeus em terras lusitanas. Mais ainda: com recurso a um expediente que parece lícito – a compreensão de cada título do autor dentro de uma série mais ampla, a da sua produção –, vem à tona um dado que talvez contribua para perceber o alcance dos juízos da nota. Tem-se em mente um dos primeiros romances de Paço d’Arcos, *Diário dum emigrante* (1936). No livro, um português intelectualizado, Pedro Manuel, relata, num diário, sua experiência no Brasil – especificamente, em S. Paulo – como antiquário. Seus parceiros de empreitada são, basicamente, judeus. Eis o que deles afirma:

dia 15 [de Outubro]

Fui hoje procurado pelo Eduardinho, aquele filho do Jacob, gordo e indolente, que pavoneia um diploma de engenheiro para andar, afinal, de porta a vender as pratas do pai – ou não fora judeu! – fui hoje procurado por ele, que, de mandado do pai e do Jonas, me veio propor a compra de todo o *stock* de antiguidades que ainda possuo, para com ele enriquecerem a existência da loja que abriram na rua de S. Bento e que, segundo me consta, vai de vento em popa... vento de Israel!

[...]

Enfim, do longo preâmbulo concluí que haviam adotado a divisa: “Morrer, lutando”, em substituição da que até aí os norteara: “Viver, roubando”. (PAÇO D’ARCOS, 1955, p. 226.)

Os investigadores da obra de Paço d’Arcos são unânimes em ver, no *Diário dum emigrante*, um romance de construção

⁵ Jankélévitch afirma que, na ironia, mais que no riso, joga-se com o perigo, de vez que, ao se aproximar do limite, assume-se uma feição provocadora. Na ironia, o medo teria um estatuto de falsidade, haja vista o relaxamento implicado na prática do ironista. (JANKÉLÉVITCH, 2011, p. 9.)

autobiográfica, i. é., de um conjunto de experiências pessoais convertidas em discurso ficcional, havendo, de permeio, várias coincidências entre percurso e visão de mundo da personagem/narrador com o autor. Mendes, por exemplo, afirma: “Mais do que de uma obra de ficção, trata-se de uma experiência vivida e sofrida pelo autor [...]” (MENDES, 1972, p. 15.) Chamar Pedro Manuel – narrador, porque autor do diário, e personagem – de *alter ego* ficcional de Paço d’Arcos não soará a absurdo. Ora, se seria absolutamente leviano, por causa do juízo de uma personagem ficcional, chamar o seu autor de antissemita, não se constitui como impropriedade, a partir das evidências textuais, acreditar que o *Diário dum emigrante* construa uma imagem muito pouco favorável dos judeus que estão ao redor do protagonista. São venais, desonestos e insensíveis, conforme se atesta no discurso realista da obra; repare-se: não se está diante de um texto humorístico ou caricatural. E mais: as observações emitidas pelo narrador não dizem respeito a um conjunto de indivíduos em si, mas, sim, a um povo, reforçando a condição atávica dos judeus como apegados aos bens materiais.

Essa insistência na vinculação trans-histórica dos judeus ao dinheiro e ao material, *lato sensu*, também se pode perceber no próprio *Memórias duma nota de banco*. Nas suas indagações, a nota vem a descobrir que os dois velhos em cujas mãos foi parar não têm antecedentes de penúria como aquela em que se encontram.

Depreendi que haviam sido muito ricos, ricos e poderosos, e que ele, como velho patriarca, presidira a uma família numerosa e feliz. (PAÇO D’ARCOS, 1998, p. 58.)

Não tornei a ver o senhor Koehler, que fora banqueiro poderoso, patriarca de Israel, senador de França, e me deixou a lembrança dum pobre velho a tremer de pavor e de miséria, quando os *Schupos* lhe assaltaram o esconderijo e à coronhada o empurraram escada abaixo para a rua enlameada, onde ele tropeçou e caiu, porque até de andar já desaprendera! Não o tornei a ver. (PAÇO D’ARCOS, 1998, p. 60.)

Porque caem de um plano mais alto, *Monsieur e Madame* Koehler são representados na condição de vítimas de uma tragédia, cuja *hybris* talvez fosse a ostentação de uma condição social superior. É como se todo o poderio pretérito – financeiro, mas não apenas – esvaísse numa viragem mofina que se verifica no destino das personagens. Mas o tratamento que recebem não os põe num patamar diferenciado se se levarem em consideração os seres humanos que fenecem ao longo da história. Pela voz narrativa da nota de banco, a representação que cabe aos judeus em geral é muito pouco elevada e, em face dos algozes, alemães, de nítida diminuição. Constate-se tal quadro pelas palavras da “humanizada” nota de banco narradora em dois trechos do romance:

Foi num dia em que convergiram ao Campo novos contingentes de presos vindos de Auschwitz, de Lauben, de Kottbuss. Parecia que todas as prisões da Alemanha despejavam os seus esgotos em Ravensbruck. Tornou-se necessário destinar a Enfermaria aos recém-vindos e para isso teve de ser ela evacuada pelos antigos ocupantes. Tratava-se de uma determinação de ordem geral, que não pretendeu atingir especialmente *Madame* Koehler. Ela não sucumbiu, assim, a qualquer medida discriminatória, justiça se preste aos seus hospedeiros... Foi abrangida pelo grande jogo de deslocamento e de eliminação de massas humanas, que o Grande Reich considerava parte da sua missão. (PAÇO D’ARCOS, 1998, p. 65.)

Por sua vez o ininterrupto e eficiente trabalho da Câmara de Gás fizera baixar a população do Campo de Concentração para números razoáveis. Já não eram necessários tantos homens válidos para velarem pela caterva inútil dos moribundos. O meu novo possuidor foi transferido para a frente, onde era bem mais preciosos o seu esforço militar. Guardara-me como a objeto valiosíssimo, na carteira de pele de crocodilo, junto ao retrato da noiva e ao grupo dos pais e dos irmãos. Sentia-me reconfortada na companhia daquela boa família alemã. E experimentei um grande alívio ao sair de

Ravensbruck, de que só guardava a lembrança do cheiro pestilento e duma sub-humanidade em pústulas, emparvecida pela fome.

E gostei de me ver assim apreciada e estimada. (PAÇO D'ARCOS, 1998, p. 67-68.)

Na primeira passagem, salta aos olhos a indiferença da nota em face do destino cabível aos judeus e a *Madame* Koehler, em particular. Os grupos humanos que são empurrados para os campos de concentração se denominam “esgotos”, e o senso de justiça dos germânicos é enaltecido, pois que, para com suas vítimas, não existe tratamento diferenciado – a todas cabe o mesmo. O segundo trecho, também despido de qualquer sentido de comiseração, percebe o destino dos judeus sob um ponto de vista alemão, de redução necessária do contingente de concentrados nos campos. Assumindo patentemente sua preferência pelos algozes, a nota fica feliz por gozar da companhia do S.S. Wilhelm e de sua “boa família alemã”. O desconcerto da leitura que a nota faz da conjuntura ficcionalizada advém, precisamente, do fato de a narração ser conferida ao ente inanimado, ao dinheiro, que, de certa maneira, teria muito pouca consideração pela humanidade. Não se pretendendo proceder a uma discussão ética das implicações que os juízos – nunca é demais esquecer, ficcionais – emitidos na narrativa possam suscitar, mas o fato de ser a nota detentora do ponto de vista, por meio de que se conta a história, parece escasso no sentido de se dar conta do Holocausto como evento diferenciado em face de qualquer outra representação do sofrimento e da morte humanas.

Dentre os fatores que seriam capazes de minimizar a comiseração humana em relação ao fado de *Madame* Koehler – a este momento, pode-se afirmar, personagem-síntese dos judeus chacinados no Holocausto –, assoma como central o espelhamento expresso da nota de banco com a vítima da insânia nazista, conforme já se viu por meio de Grossegesse. Em vez do tratamento paródico destacado pelo crítico, prefere-se, aqui, assinalar a

dimensão figural por que se constitui essa relação e, num nível maior, da própria narrativa. A noção de “figura” com a qual presentemente se pensa é aquela bebida em Auerbach (1997). Implica tanto (1) as relações históricas que se estabelecem entre dois eventos (em que um é a consumação histórica do que o antecede e, ainda, promessa de manifestações vindouras), quanto (2) a concretização discursiva de uma experiência autoral em dada conjuntura histórica. No caso de *Memórias duma nota de banco*, a figura é, conforme sugerido, elemento estruturador da narrativa, ligando promessa (ao “nascer”, a nota vê o fumo gerado pela queima de suas colegas retiradas do uso), cumprimento e promessa (o fumo dos campos de concentração preenche nos judeus o que a nota viu na “infância” e, por outro lado, sinaliza o destino da própria nota, quando recolhida de circulação) e cumprimento (o destino iminente da nota que, às portas da “morte”, narra a sua história). O segundo momento aludido é bem demarcado no trecho a seguir:

Da janela de raros vidros estilhaçados, junto ao leito de *Madame Koehler*, via erguer-se, no outro extremo do Campo, a coluna azulada de fumo, por de cima do forno crematório. Recordava-me dos primeiros dias da minha existência, quando da janela do Banco Inglês via escapar-se para o céu, por de cima dos telhados do Banco de Portugal, o fumo da queima das notas que, logo à nascença, me fora anunciado como meu derradeiro destino. E no terror de que estivesse prestes a cumprir-se a sina trágica, abandonava *Madame Koehler* aos seus pensamentos e afundava-me nos meus. (PAÇO D’ARCOS, 1998, p. 64.)

Expressamente, ligam-se pontos da narrativa, e a nota de banco humanizada depara com o destino dos seres humanos reificados. A relação que Grossegeisse percebeu como analógica é capaz de enfatizar ou de, pelo menos, dimensionar o sofrimento humano gerado pela Solução Final? Um objeto capaz da enunciação, posto, no plano da narrativa, no mesmo patamar de

seres humanos, é elemento que tenha a faculdade de despertar o patos? Evitando-se respostas de cunho categórico, acredita-se que um fator derivado dessa incontestável equalização entre o ente inanimado e seres humanos acaba por lançar um patamar inferior a penalização que a representação do drama judeu poderia causar. Está-se a pensar no grotesco, largamente problematizado por Kayser em seu hoje muito conhecido estudo sobre o assunto. Segundo o teórico,

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar sua índole com uma rotação que se nos há insinuado com farta frequência: *o grotesco é o mundo distanciado*. Mas essa afirmação requer ainda algumas explicações. Poderia dizer-se que o mundo do conto de fadas, visto de fora, é estranho e exótico. Mas não é um mundo distanciado. Para que assim seja, devem revelar-se de pronto como estranhas e sinistras as coisas que antes nos eram conhecidas e familiares. É, pois, nosso mundo que sofreu uma mudança. A busca e a surpresa são partes essenciais do grotesco, que, em poesia, surge numa cena ou numa imagem alterada. (KAYSER, 1964, p. 224-225.)

O espelhamento entre nota e personagens humanas – no caso específico que interessa ao presente artigo, *Madame Koehler* –, antes de aproximar, pode se constituir como recurso que distancie a recepção de uma identificação àqueles que possuem a nota, haja vista a dupla desfamiliarização detectável no romance – num primeiro nível, por sua enunciadora e personagem principal ser inumana; num segundo, pelo próprio absurdo da Solução Final, com seres humanos sendo passíveis de um processo de reificação. Note-se que Kayser, além de em certos animais, identifica o grotesco em objetos, no que denomina – entre outros elementos – “grotesco técnico”. Especificamente, o autor tem em vista os objetos resultantes do avanço tecnológico e observa: “o instrumento se converteria em portador de um demoníaco impulso de destruição e em dono de seu criador.” (KAYSER, 1964, p. 223.) Em certa medida, ao dinheiro também se

pode atribuir tal condição e, tendo-se em conta *Memórias duma nota de banco*, parece efetiva – basta pensar-se na satisfação do S.S. Wilhelm ao encontrar a nota de 500 escudos entre os trapos de *Madame Koehler*, mulher que, sem qualquer crise de consciência, encaminhou para a morte. O grotesco, assim, diferencia-se do trágico, pois

A tragédia como forma artística nos oferece, justamente no absurdo carente de sentido, o vislumbre de um possível sentido escondido no destino preparado nas mansões dos deuses e na grandeza do herói trágico que só se revela no sofrimento. O artista do grotesco, de outro lado, não pode nem deve tratar de dar um sentido a suas criações. Mas tampouco deve nos desviar do absurdo. (KAYSER, 1964, p. 226.)

Amplificada pela identificação entre objeto e ser humano, a construção narrativa do romance de Paço d'Arcos acaba por conferir um tom de ausência de qualquer sentido na Solução Final (ainda que, bom assinalar, não o faça por meio da estrutura manifesta). O grotesco resultante do espelhamento entre a condição da nota e a de *Madame Koehler*, efetivamente, atenua a experiência trágica da velha judia, pois que o que a aguarda se põe no mesmo nível do que diz respeito a um objeto, e o fado deste, é evidente, soaria ineficaz no sentido de despertar o patos.

* * *

Conforme anteriormente se sinalizara, não é o propósito deste artigo ser conclusivo acerca dos procedimentos narrativos empregados por Paço d'Arcos em *Memórias duma nota de banco* e, mais especificamente, no que diz respeito à representação de uma história do Holocausto no cap. 3 do romance. Esse quadro deriva, mormente, da gama de implicações que as discussões podem gerar, transcendendo mesmo o nível do discurso literário. O que diz respeito ao histórico, ao biográfico, à obra do autor, ao modo narrativo *etc.* não são fatores alheios a qualquer estudo sobre

o livro. Também as considerações acerca do modo de produção fantástico e dos discursos cômico e irônico dizem respeito à elaboração de *Memórias duma nota de banco*. Por fim, vale salientar que se está a falar do Holocausto, motivo que já fez correrem rios de tinta, não apenas como conteúdo histórico, mas, também, em termos de sua representação. Em face desse quadro, não se sai da presente discussão com asserções, antes, com hipóteses.

A primeira diz respeito ao quadro pouco favorável que se constrói para os judeus perseguidos pelo Nazismo, resultado de a história de *Madame Koehler* ter a sua possível tragicidade (diferencial) pulverizada ao se pôr num elenco de várias outras histórias de vida, inclusive a de seu algoz germânico. Outro ponto diz respeito à figura – compreendendo-se o termo, como se detalhou, no sentido firmado por Auerbach – que envolve a nota e o destino da velha judia, numa equiparação que não parece conter uma carga de humanismo que ressalte o sofrimento das vítimas do Holocausto; ainda que assinale, como resultado da Solução Final, a coisificação do homem. A terceira questão reside na própria narração de *Memórias duma nota de banco*. A cédula de faculdades humanas, detentora do ponto de vista e da voz por meio de que as histórias humanas se contam, gera um estatuto ambíguo no que diz respeito à consideração dos eventos relatados – é distante/insensível porque consiste num objeto (ainda mais, numa nota de banco), ou, justamente por ser humanizada (tem o dom da expressão e de se afeiçoar aos possuidores), adquire uma condição que a torne a voz precisa para identificar as grandezas e baixezas humanas? Por existir um movimento pendular entre as duas condições, talvez seja o caso de se pensar na dominância de uma delas, e não num estatuto monotônico.

Pretende-se que a continuidade dos estudos empreendidos no seio do projeto de pesquisa *O Judeu, Portugal e a 2.ª Guerra Mundial*: representação e narrativa ficcional, em que está inserida a presente investigação, permita, por meio do aprofundamento

em referenciais históricos e narratológicos – bem como pela ampliação do *corpus* literário –, chegar-se a uma visão mais bem sedimentada sobre a representação ficcional dos quadros decorrentes da perseguição aos judeus pelo Nazismo. É um trabalho por se fazer.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, E. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- CANETTI, E. Realismo e nova realidade. In: _____. *A consciência das palavras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 78-83.
- CESERANI, R. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- D'ANGELI, C.; PADUANO, G. *O cômico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.
- DÓRIA, A. A. *Joaquim Paço d'Arcos*. Lisboa: Arcádia, 1962.
- GROSSEGESSE, O. Narrar sob os fumos do Holocausto: relendo Memórias duma nota de banco de Paço d'Arcos. COLÓQUIO INTERNACIONAL LITERATURA E HISTÓRIA, *Atas...* Porto, v. 1, p. 295-307, 2004.
- JANKÉLEVITCH, V. *L'ironie*. Paris: Champs, 2011.
- KAYSER, W. *Lo grotesco: su configuración em pintura y Literatura*. Buenos Aires: Nova, 1964.
- MENDES, O. *A alma dos livros: um brasileiro lê Paço d'Arcos*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1972.
- PAÇO D'ARCOS, J. *Memórias duma nota de banco*. Lisboa: Bertrand, 1998.
- PAÇO D'ARCOS, J. *Diário dum emigrante*. Lisboa: Guimaráes, 1955.

PAÇO D'ARCOS, J. O romance e o romancista. In: _____. *Confissão e defesa do romancista*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1946. p. 13-71.

PALMA-FERREIRA, J. *Do pícaro na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Inst. de Cultura e Língua Portuguesa, 1981.

QUADROS, A. *Crítica e verdade: introdução à atual Literatura Portuguesa*. Lisboa: Clássica, 1964.

SILVA, P. *O piolho viajante*. Disponível em <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/MargensdoCanone/Piolho/piolho.htm>>. Acesso em 2 jun. 2009.

WHITE, H. Enredo e verdade na escrita da História. In: MALERBA, J. (Org.). *A História escrita: teoria e História da Historiografia*. São Paulo: Contexto, 2008A. p. 192-210.

WHITE, H. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. 2. ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2008B.

Recebido para publicação em 26 de dezembro de 2012.

Aprovado em 5 de maio de 2013.