

# REESCREVER A MEMÓRIA (E A HISTÓRIA) PODE REPARAR/EXPIAR UM ERRO?

## REWRITING MEMORY (AND HISTORY) CAN ATONE A MISTAKE?

Fernanda de Souza Sbrissa \*

### Resumo

Esse artigo tem como objetivo apresentar uma reflexão sobre se memória e história podem ser reescritas a fim de reparar/expiar um erro, mote do livro “Reparação” (2002), do escritor inglês contemporâneo Ian McEwan. Para tanto, apoiar-se-á nos apontamentos de Freitas (1989), White (1994), Hutcheon (1991), Moreira (s.d) e Carvalhal (2006), teóricos preocupados com a relação intrínseca entre literatura, história e memória, para pensar essa relação na obra em questão.

**Palavras-chave:** História; Memória; Reparação; Ian McEwan.

Literatura e história são campos muito próximos, já que ambos configuram diferentes formas de narrativa que se prestam a discorrer sobre fatos imaginados ou ocorridos. Tradicionalmente, não se reconhece a história como uma disciplina que objetiva narrar fatos imaginados, porém sabe-se que a língua é permeada de subjetividades, o que nos leva a asseverar que quaisquer disciplinas que tenham a língua como sua transmissora principal são passíveis de demonstrar pontos de vista, que entremeiam os acontecimentos. É tendo em mente essa reflexão inicial que

---

\* Mestranda em Letras no Ibilce/UNESP, apoio Fapesp 2010/02830-2.

propomos pensar a relação existente entre literatura, história e memória na obra **Reparação** (2002), de Ian McEwan.

## I. Literatura e história

Que existe uma relação entre literatura e história parece-nos bastante óbvio. Mais óbvio ainda é afirmar a correspondência, por vezes direta, entre a evolução histórica e a literária. Segundo Freitas (1989, p. 109), “é sabido que as grandes mudanças da História provocam, em geral, importante inovação em Literatura. [...]”, bem como também se sabe que os períodos de maior efervescência literária coincidem com os de maior fervor histórico. Maior exemplo disso talvez seja o século XIX na França, em que a Revolução Francesa foi concomitante ao surgimento e produção de gênios revolucionários como Zola e Mallarmé.

Há, no entanto, outro elo entre literatura e história, não tão óbvio, visto por uma perspectiva diferente: a temática. Por apresentar “situações ricas em peripécias e emoções – dois dos ingredientes básicos da literatura de ficção” (FREITAS, 1989, p. 110), a história vem servindo de “entusiasmo criador” para a literatura. Para Freitas (1989), desde o mito, a primeira forma de narrativa de que se tem conhecimento, passando pela epopeia antiga, e culminando no romance, para alguns sucessores diretos daquela, a narrativa sempre teve a história em seu pano de fundo, principalmente pelo fato de o homem até bem pouco tempo não ver a ficção como válida, como uma fonte segura, da mesma forma que a matéria religiosa e a histórica eram vistas.

O próprio termo “romance”, que a princípio significava apenas a obra traduzida do latim, idioma culto, para o romano, idioma prosaico, levou algum tempo para ser caracterizado por sua força imaginativa, e quando o foi, na Idade Média, passou a ser desacreditado, pois era apenas sinônimo de ficção. Foi, então, no século XIX, com o advento do “romance histórico”, que a relação se estreitou; esse estreitamento tanto se intensificou que acabou por ameaçar as singularidades de cada um desses campos.

Na metade final desse século, porém, a história, bem como as ciências da época, deixa-se contagiar pelo veio positivista que toma a sociedade. A “objetividade” passa a ser a propulsora da história, e o uso de documentos que

corroborem os fatos históricos torna-se regra; com isso, a história passa a opor-se à inventividade literária. À época:

(...) não compreendiam [salvo algumas exceções, como J. G. Droysen] que os fatos não falam por si mesmos, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é – na sua representação – puramente discursiva. (WHITE, 1994, p. 141)

A literatura, também se pretendendo ciência, passa a buscar “fidelidade” ao real, aproximando-se novamente da história (expressando-se da forma como hoje denominamos Realismo). É nesse momento, já na virada para o século XX, que uma “nova história” aparece, de natureza dupla, reconhecida tanto por literatos quanto por historiadores, dando espaço para um nascente “romance engajado”, fruto da necessidade dos escritores de se engajar política e socialmente nas artes como se engajavam na vida.

Temos, assim, duas formas de relacionar literatura e história: pela assimilação da obra literária ao contexto histórico a ela contemporâneo, ou pela assimilação da temática da história pela obra literária. Nesse segundo caso, tem-se o romance que toma um episódio, uma ocasião ou uma personalidade históricos e os transforma em matéria própria, integrando-os a sua estrutura, fazendo-os transcender a realidade histórica e tornando-os *realidade estética*. Esse *deslocamento* de um fato “real” leva-nos a questionar o *status* literário e, mais profundamente, artístico, desse tipo de ficção: a arte não objetiva representar o mundo, pois é parte do imaginário humano, cujo foco está não na reprodução da realidade, mas na *transfiguração* dela.

Hoje se sabe que a História factual, aquela que narra os acontecimentos, não esgota todos os lados da história – há aquele outro lado “abafado” da história, vivido por aqueles desprovidos de quaisquer poder ou autoridade, que, à margem da sociedade à sua época, mantêm-se, também, à margem da história do período em que viveram. A história, desse modo, revela-se múltipla, tendo protagonistas plurais cujas vozes não podem mais ser ignoradas. Por falta de registros dessas figuras, a literatura torna-se um meio apropriado (senão o único meio) de dar-lhes voz e desmarginalizá-los socialmente.

Ao mesmo tempo em que a história resulta em literatura, Freitas (1989) atenta para o fato de que a literatura também resulta em história. Pode-se dizer que tal processo dá-se de duas maneiras: a literatura pode prenunciar certos eventos,

sendo capaz de revelar insatisfações políticas e sociais latentes em uma camada social, por meio daquela sensibilidade peculiar ao artista; ou pode mudar fatos, pois há muito se conhece o poder da palavra sobre o fato – em regimes autoritários, escritores são perseguidos e até banidos pelo poder que suas palavras têm.

Estudar essa relação enfrenta inúmeros problemas, dos quais Freitas (1989, p. 116) destaca dois: i. tendo em vista que, da mesma forma que o escritor é livre para inventar, a história é de domínio público, conhecida pela maioria das pessoas, “em que medida o escritor de ficção que trata da História tem o dever de fidelidade para com ela?”; e ii. assumindo que a literatura, assim como as Artes em geral, tem objetivos diversos das Ciências, é descabido afirmar o “romance histórico” como uma “análise” ou mero “relato” dos fatos históricos – “por que então o escritor de ficção, que está muito mais próximo da realidade cotidiana do que da erudição, iria buscar sua matéria numa Ciência, que tem objetivos próprios, e que pode impor-lhe limites ou riscos?”.

Quanto à primeira contradição, Freitas (1989) afirma que há uma mudança no “pacto narrativo” existente entre o leitor e o autor literário-fictício e entre o leitor e o autor literário-histórico: enquanto no primeiro o leitor entende a situação como possível mas fictícia, no segundo, ao mesmo tempo em que leitor e autor remetem a um mesmo referencial, o autor torna-se “devedor” do real, com o qual teria um compromisso, uma vez que se propõe a narrar fatos dessa natureza (real).

Já a segunda contradição relaciona-se com o dilema dos fins da obra literária:

Se a narrativa em geral vive de uma perpétua ambiguidade entre diferentes ordens de realidade, se ela é sempre o resultado de um jogo entre a realidade imaginada (a ficção) e a realidade concreta (o referente exterior), o romance sobre a História repousará sobre um duplo jogo: um entre ficção e realidade **dentro** da narrativa – que é o que constitui seu universo imaginário interior, e sua “diegese” – e outro entre essa “diegese” híbrida, misto de ficção e realidade, e a realidade exterior de existência comprovada à qual ela remete. (FREITAS, 1989, p. 117, grifos da autora)

Assim, se a literatura, enquanto arte, tem fins próprios, que lhe garantem o *status* de obra literária/artística, então nos parece plausível afirmar que, embora façam uso do mesmo material temático, um texto literário sobre um evento histórico tem um significado totalmente distinto de um texto histórico sobre esse mesmo evento, passando outro tipo de conhecimento, *outro tipo de verdade*.

Segundo White o escopo do escritor de literatura e do escritor de história é o mesmo, “oferecer uma imagem verbal da ‘realidade’.” (WHITE, 1994, p.138), o que os difere é a forma *como* fazem isso. Ver a historiografia como ficção desagradada literatos e historiadores, que concordam apenas para dizer que tratam de diferentes experiências, de díspares, senão opostos, discursos. Há, no entanto, que se questionar a falta de uniformidade no sistema terminológico histórico – os fatos são descritos de maneiras díspares por diferentes historiadores, e White (1994, p. 150) os indaga: “Como os fatos devem ser descritos a fim de sancionarem um modo de explicá-los em vez de outro?”. Chega-se, então, à conclusão de que o discurso histórico é baseado não em fatos ou acontecimentos, mas em *linguagem*, em qual seria a melhor forma linguística de narrá-los, o que o aproxima ainda mais do discurso literário.

No pós-modernismo, momento em que, segundo Hutcheon (1991) e outros teóricos, encontramos, escritores vêm (re)pensando a história de forma crítica e contextual. Movimento no qual tudo parece provisório e indeterminado, pode ser entendido como uma negação do conhecimento histórico, mas configura nada mais do que a afirmação de que tanto ficção quanto história, como já afirmamos anteriormente, são discursos, ou seja, que

[...] o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido de construtos humanos. (HUTCHEON, 1991, p. 122, grifos da autora)

Sendo assim, ao mesmo tempo em que se reinserem significativamente os contextos históricos, problematizam-se a noção de conhecimento histórico, colocando em xeque sua “garantida” autenticidade. Propõe-se, dessa maneira, uma mistura entre história e ficção, uma “adulteração dos fatos”, que, segundo Hutcheon (1991), é o meio capital de conscientizar o leitor sobre o caráter peculiar do referente histórico.

Que o passado existiu, é um fato. O problema é *como* conhecemos esse passado no presente e *o que* podemos conhecer dele. Para Hutcheon (1991, p. 126, grifos da autora), “são as aplicações explicativas e narrativas que a historiografia dá aos *acontecimentos* passados que constroem aquilo que consideramos como *fatos* históricos”. Desse modo, é o discurso, “histórico do começo ao fim” (FOUCAULT,

1972, p. 117 *apud* HUTCHEON, 1991, p. 133), que transforma os acontecimentos passados em fatos históricos.

## II. História e memória

Se a linha que separa história e literatura é tênue, a que separa história e memória é ainda menos perceptível. Tendo em vista que a história, bem como a literatura, vem de uma tradição oral baseada na memória, temos no cerne da questão um imbricamento que desperta o interesse dos estudiosos da área.

Segundo Moreira,

a memória é uma construção psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, que nunca é somente aquela do indivíduo, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional. (MOREIRA, s.d, p. 1).

Em outras palavras, a memória não existe de forma individual nem objetiva. Tradicionalmente, segundo Burke (2000, *apud* MOREIRA, s.d.), o papel do historiador era guardar a *memória* dos acontecimentos, com fins pessoais – alcançar fama – e coletivos – fazer com que se perpetuassem os exemplos das experiências passadas. No entanto, contemporaneamente, sabe-se que a escrita da história não é tão simples assim, pois a escrita, bem como a memória, é seletiva, interpretada, e subjetiva.

A memória é subjetiva, porém é coletivamente, segundo Halbwachs (2004, *apud* CARVALHAL, 2006), que se constitui, ou seja, embora seja o indivíduo que se lembre efetivamente, é o grupo social em que está inserido que faculta o que é passivo de ser memorado. Indo além, Halbwachs (2004, *apud* CARVALHAL, 2006) afirma que as memórias, desenvolvidas a partir das referências do grupo, podem ser restauradas ou dissimuladas. Segundo Carvalhal (2006, s.d. p. 3), “podemos criar representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, no que imaginamos ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica.”. Isso significa dizer que a memória individual pode ser alterada ao entrar em contato com outros pontos de vista sobre a mesma memória.

Temos, portanto, que história e memória, extremamente subjetivas, relacionam-se de forma bastante próxima, sendo inclusive uma (memória) afirmada como objeto da outra (história). Para nós, importa principalmente que se tenha em mente que, mesmo a história pretendendo-se objetiva, não o é, pois é, bem como a literatura e a memória, discurso, construto social que, como todos os outros, é carregado de subjetividade.

### III. Literatura, história e memória

A relação entre esses três campos, como podemos perceber pelas seções anteriores, é inegável. Porém, em algumas obras literárias essa associação é ainda mais evidente. **Reparação** (2002), de Ian McEwan, é uma daquelas obras que parecem ter saído da memória de alguém que faz uso de registros históricos, ficcionalizando-os à sua maneira, a fim de produzir literatura.

Antes de passarmos a análise do romance, deter-nos-emos no título do romance em português: a palavra “*atonement*”, título original em inglês, pode ser traduzida, segundo o dicionário *online Michaelis*, como *reparação* ou como *expição*; optou-se, na edição brasileira, pela primeira opção, embora entendamos, ao final da leitura, que a obra atuou também, senão mais, como uma expiação, definida pelo dicionário *online Houaiss* como a “purificação de crimes ou faltas cometidas”, ou o “sofrimento compensatório de culpa”. É dessa dupla tradução que vem a preocupação em nossos apontamentos quanto à capacidade da reescrita da memória/história ser capaz de reparar/expiar um erro.

Como uma autobiografia em terceira pessoa, **Reparação** (2002) dá relevo à noção de memória, de história e de literatura ao trazer a tentativa de reparação/expiação de uma escritora que viveu as agruras da Segunda Guerra em Londres e que, com quase oitenta anos, vê sua memória esvair-se por conta de uma doença degenerativa.

Há, durante a narrativa, especialmente em seu início, algumas prolepses, recurso em que o narrador deixa que seu leitor conheça prematuramente dados ou situações, como em: “Briony não sabia no momento, mas seria esse o auge da gratificação que lhe haveria de proporcionar o projeto.” (MCEWAN, 2002, p. 12). Por meio desse conhecimento prematuro, o leitor começa a perceber certa parcialidade

no narrador, que conhece tão bem a protagonista Briony a ponto de saber o que no futuro ela pensará sobre aqueles assuntos. Ao antever, o narrador indicia seu conhecimento memorial com relação à narrativa, revelando certa inspiração (no sentido de texto-base) para sua obra.

Os fatos de a protagonista ser uma escritora e de o narrador fazer apontamentos sobre o pensamento dela quanto ao ato de escrever, também indicia que na verdade protagonista e narrador são a mesma pessoa, já que revela extrema intimidade entre o narrador e os pensamentos mais íntimos da menina, como podemos ver em:

Mas aquela primeira tentativa desajeitada lhe mostrou que a própria imaginação era uma fonte de segredos: quando ela começava a escrever uma história, ninguém podia saber. Fingir com palavras era uma coisa tão hesitante, tão vulnerável, tão constrangedora, que ninguém podia ficar sabendo. (MCEWAN, 2002, p. 14-15)

Foi, então, na maturidade (quando finalmente finalizava a obra), que a protagonista percebeu o poder das palavras no retrato da realidade. Tendo em vista que o livro se baseia nas lembranças da protagonista, pretendemos analisar como essas lembranças são tratadas nessa obra. Para tanto, utilizaremos extratos da última parte do livro, na qual Briony se revela como escritora e explica como fez da reescrita de suas memórias a reparação/expiação para o que lhe atormentou durante toda a vida.

Começamos atentando para o fato de que a narrativa em terceira pessoa transforma-se em primeira pessoa, expondo uma frágil e experiente Briony que revela sua doença, o falso final de seu livro e o incômodo que suas memórias trazem. O primeiro indício de que essas memórias “perturbam” está em: “Depois de uma certa idade, atravessar a cidade desperta pensamentos incômodos”. (MCEWAN, 2002, p. 424). Nesse momento a protagonista reconhece que com o passar do tempo memórias acumulam-se, e nem sempre de forma agradável, pois nem sempre essas memórias são agradáveis.

É nesse “atravessar a cidade”, cujo objetivo era fazer uma última visita e encerrar sua pesquisa na biblioteca do *Imperial War Museum* a fim de recuperar dados para a escrita de sua “reparação/expiação”, que Briony revê o *St. Thomas Hospital*, retratado na obra, e revela:

Trabalhei em três hospitais durante a guerra – Alder Hey e Royal East Sussex, além do St. Thomas – e combinei elementos dos três na minha descrição, para concentrar todas as minhas experiências num lugar só. Uma distorção conveniente e *um dos meus pecados menos graves contra a verdade*. (MCEWAN, 2002, p. 425, grifos nossos)

Nota-se, nesse trecho, a preocupação da narradora com a noção de veracidade e com a distorção desse conceito. Ela parece justificar “distorções” menores em nome de uma distorção maior que seria, segundo ela, a única maneira de recompensar sua irmã e Robbie pela injustiça contra eles cometida.

Destaca-se, ainda, a figura de um antigo coronel do *East Kent Regiment*, definido por Briony como “ele próprio uma espécie de historiador amador, que lera as páginas relevantes de meus originais e me mandara via fax algumas sugestões.” (MCEWAN, 2002, p. 428). As alterações, segundo a narradora, “pequenos detalhes, [...] maneira pontilhista de encarar a verossimilhança, a correção de pormenores que, ao se acumularem, proporcionam tanta satisfação.” (MCEWAN, 2002, p. 429), corroborariam a veracidade de sua obra, principalmente na segunda parte do livro, na qual o dia a dia dos soldados que participaram da evacuação de *Dunkirk* é narrada. A pesquisa da narradora foi aprofundada, então, com vistas a aumentar a veracidade de sua ficção, ou seja, a fim de tornar o mais real possível a narrativa ficcional por ela criada para reparar/expiar seu erro.

No entanto, como a verdade não era seu foco, Briony afirmou:

Na volta, fiquei pensando na carta do coronel – mais exatamente, no prazer que me davam aquelas alterações triviais. Se eu realmente me importasse tanto assim com os fatos, teria escrito um outro tipo de livro. Mas meu trabalho estava terminado. Não haveria outras versões. (MCEWAN, 2002, p. 430)

A narradora-protagonista deixa claro aqui que, embora tenha utilizado de larga pesquisa sobre os fatos históricos que permeiam sua narrativa, não se trata de um livro de história nem mesmo de um romance histórico, mas de um romance ficcional no qual ela é livre para *mudar* os fatos. Após ver Paul e Lola, os reais protagonistas do mal-entendido presenciado pela narradora-protagonista, de longe, sem ser notada, Briony se dá conta de que ainda vai levar algum tempo para que seu livro finalmente seja publicado, muito possivelmente somente após a sua morte,

pois eles com certeza a processariam em virtude do conteúdo dessa obra – afinal de contas quem deveria ter sido acusado por Briony era Paul, e não Robbie.

Mesmo sabendo dos problemas que isso poderia causar, a narradora-protagonista acreditava que somente mantendo os dados sua tarefa finalmente cumprir-se-ia:

Achei que tinha a obrigação de não disfarçar nada – nomes, lugares, circunstâncias exatas; coloquei tudo no texto, por uma questão de *exatidão histórica*. [...] Todas as sugestões óbvias me foram dadas – deslocar, transmutar, disfarçar. Utilizas as névoas da imaginação! Para que servem os romancistas, afinal? [...] (MCEWAN, 2002, p. 442, grifos nossos)

E é ao revelar que “mentiu” no final da terceira parte do livro, que Briony justifica sua falta com a “veracidade”:

Mas agora não posso mais achar que meu objetivo seria atingido se, por exemplo, eu tentasse convencer meu leitor, por meios diretos ou indiretos, de que Robbie Turner morreu de septicemia em Bray Dunes no dia primeiro de junho de 1940, ou que Cecília foi morta em setembro do mesmo ano pela bomba que destruiu a estação de metrô de Balham. [...] Como o romance poderia terminar assim? Que sentido, que esperança, que satisfação o leitor poderia extrair de um final como esse? Quem ia querer acreditar que eles nunca mais voltaram a se ver, nunca consumaram seu amor? Quem ia querer acreditar nisso, a menos que fosse em nome do realismo mais árido? [...] Ninguém estará interessado em saber quais os eventos e quais os indivíduos que foram distorcidos no interesse da narrativa. Sei que haverá sempre um tipo de leitor que se sente obrigado a perguntar: mas, afinal, o que foi que aconteceu *de verdade*? A resposta é simples; o casal apaixonado está vivo e feliz. [...] (MCEWAN, 2002, p. 442-443, grifos do autor)

Para Briony, o problema estava solucionado: ao transformar suas memórias em ficção, poderia modificá-las de forma a prover sua irmã e Robbie de um final feliz. Nota-se, assim, que o *status* não real da ficção faculta inclusive fatos históricos de serem narrados fielmente, porque mesmo esses fatos podem esconder inverdades. A narradora ficcionaliza a evacuação de Dunkirk e o trabalho nos hospitais londrinos durante a Segunda Guerra fazendo uso de verdades e mentiras, a fim de construir uma narrativa que expiasse/reparasse seus erros. Há, entretanto, dúvidas quanto a esse poder do romancista, como podemos ver em:

O problema desses cinquenta e nove anos é este: como pode uma romancista realizar uma reparação se, com seu poder absoluto de decidir como a história termina, ela é também Deus? Não há ninguém, nenhuma entidade ou ser mais elevado, a que ela possa apelar, ou com que possa reconciliar-se, ou que possa perdoá-la. Não há nada fora dela. Na sua imaginação ela determina os limites e as condições. Não há reparação

possível para Deus nem para os romancistas, nem mesmo para os romancistas ateus. Desde o início a tarefa era inviável, e era justamente essa a questão. A tentativa era tudo. (MCEWAN, 2002, p. 443-444)

A resposta à pergunta que dá título a esse artigo está nessa digressão da narradora-protagonista: a reparação/expiação não parece possível pela narrativa, pois quem faz as regras na ficção é o próprio autor/narrador, e essas regras diferem do mundo real. Sendo assim, mesmo tendo proporcionado, por meio da ficção, um final feliz para a sua irmã e seu amado, o erro cometido continua existindo, bem como as consequências desse erro que na vida real Briony nada fez para tentar consertar. Ela tanto não consegue reparar/expiar seu erro que não os permite perdoá-la nem na ficção:

Agrada-me pensar que não é por fraqueza nem por evasão, e sim como um gesto final de bondade, uma tomada de posição contra o esquecimento e o desespero, que deixo os jovens apaixonados viver e ficar juntos no final. Dei-lhes a felicidade, mas não fui egoísta a ponto de fazê-los me perdoar. Não exatamente, não ainda. [...] (MCEWAN, 2002, p. 444).

Assim, por mais real que a ficção possa parecer, ela não tem a capacidade efetiva de mudar a realidade, não sendo capaz, portanto, de alcançar a tão almejada reparação pretendida por Briony. No entanto, o romance pode ser entendido como a mais pura expiação, pois nada mais é do que a pura confissão do sofrimento de Briony frente à culpa que sente.

### **Abstract**

This article aims to present a reflection upon whether memory and history can be rewritten in order to atone a misunderstanding, theme of the book "Atonement" (2001), by the English writer Ian McEwan. For this purpose, it will be boosted by the asseverations of Freitas (1989), White (1994), Hutcheon (1991), Moreira (s.d) and Carvalhal (2006), theorists concerned with the intrinsic relation among literature, history and memory, in order to think about this relation in this book.

**Keywords:** history, memory, Atonement, Ian McEwan.

## Referências

CARVALHAL, J. P. Maurice Halbwachs e a questão da Memória. In: **Revista Espaço Acadêmico**. Criciúma, SC , n. 56, jan. 2006.

FREITAS, M. T. Romance e História. In: **Uniletras**, Ponta Grossa, PR, n. 11, p. 109-118; dez. 1989.

HUTCHEON, L. Historicizando o Pós-moderno: a Problematização da História. In: \_\_\_\_\_. **Poética do Pós-Modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MCEWAN, Ian. **Reparação**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MOREIRA, R. N. P. **História e Memória**: Algumas Observações. Disponível em: <[http://www.fja.edu.br/proj\\_acad/praxis/praxis\\_02/documentos/ensaio\\_2.pdf](http://www.fja.edu.br/proj_acad/praxis/praxis_02/documentos/ensaio_2.pdf)>. Acesso em: 10 jan. 2011.

WHITE, H. As ficções da representação factual. In: \_\_\_\_\_. **Trópicos do Discurso**. São Paulo: EDUSP, 1994.