

Maria Cecília Bruzzi Boëchat
Paulo Motta Oliveira
Silvana Maria Pessôa de Oliveira
Organizadores

ROMANCE HISTÓRICO

Recorrências e Transformações



CESP
CENTRO DE ESTUDOS
PORTUGUESES

FALE
EVRE

Esta coletânea reúne trabalhos apresentados no Colóquio *Romance Histórico: recorrências e transformações*, promovido pelo Centro de Estudos Portugueses e realizado durante a Segunda Semana de Eventos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em novembro de 1998.

Respondendo à atualidade e extensão do tema, a coletânea foi dividida em cinco seções, que acabam por representar uma pequena síntese das atuais reflexões crítico-teóricas a respeito das relações entre ficção e História.

O Romance Histórico, se atuou, assim, como ponto de partida, é também ponto de chegada, pois esta coletânea pode ser vista, sobretudo, como homenagem ou tributo a um gênero intensamente exercitado no século XIX e revisitado na contemporaneidade por romancistas e estudiosos da literatura.

Os organizadores

ROMANCE
HISTÓRICO

Recorrências e Transformações

Maria Cecília Bruzzi Boëchat
Paulo Motta Oliveira
Silvana Maria Pessôa de Oliveira
Organizadores

ROMANCE HISTÓRICO

Recorrências e Transformações

Belo Horizonte
FALE / UFMG
2000

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Francisco César de Sá Barreto
Vice-Reitora: Ana Lúcia Almeida Gazolla

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Eliana Amarante de Mendonça Mendes
Vice-Diretora: Veronika Benn-Ibler

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Diretor: Paulo Motta Oliveira
Vice-Diretora: Marli de Oliveira Fantini Scarpelli
Secretária: Silvana Maria de Jesus
Wilton Cardoso de Souza (Presidente de Honra)

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Paulo Motta Oliveira (Diretor)	Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Vice-Diretora)
Gláucia Renate Gonçalves	Sérgio Alves Peixoto
Graciela I. Ravetti de Gomez	Seung-Hwa Lee
Maria Cecília Bruzzi Boechat	Silvana Maria Pessoa de Oliveira
Rosângela Borges Lima	Tereza Virginia Ribeiro Barbosa

CAPA, PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Marco Antônio e Alda Durães

Capa com detalhe do quadro *Uma dança para a música do tempo*, de Nicolas Poussin (1594-1665).

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Faculdade de Letras da UFMG

R758

Romance histórico : recorrências e transformações / Maria Cecília Bruzzi Boechat, Paulo Motta Oliveira, Silvana Maria Pessoa de Oliveira, organizadores. - Belo Horizonte : FALE/UFMG, 2000.

380 p.

ISBN: 85-87470-14-0

1. Romance histórico. 2. Literatura e história. I. Boechat, Maria Cecília Bruzzi. II. Oliveira, Paulo Motta. III. Oliveira, Silvana Maria Pessoa de.

CDD : 809.3

SUMÁRIO

À guisa de prefácio: entre silogismo e metáfora
Marcus Vinícius de Freitas 9

Ficção e História

Romance e História
José Américo Miranda 17

O narrador, a literatura e a História: questões críticas
José Luiz Foureaux de Souza Júnior 27

Literatura e História: convergência de possíveis
Luis Alberto Brandão Santos 45

O Conto e o Romance Históricos no Século XIX

O Evangelho segundo S. Teodorico: a releitura da paixão
em Eça de Queiroz
Aparecida de Fátima Bueno 59

Imaginação e história: o problema da verossimilhança
nas *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*
Eduardo Vieira Martins 77

Um percurso do romance histórico: Bernardo Guimarães,
entre José de Alencar e Machado de Assis
Leopoldo Comitti 91

O romance histórico de José de Alencar
Maria Cecília Boëchat 105

Verossimilhança e indianismo em José de Alencar
Mirbiane Mendes de Abreu 117

Alexandre Herculano: malhas da história, armadilhas da ficção <i>Paulo Motta Oliveira</i>	129
Alexandre Herculano, narrador <i>Silvana Maria Pessoa de Oliveira</i>	151

O Romance Histórico e seus Desdobramentos: Século XX

Metaficção e imaginário social de la novela histórica em <i>Memorial do convento</i> de José Saramago <i>Carlos Alberto Pasero</i>	161
Nova história, novo romance <i>Geysa Silva</i>	179
Agosto de 54 <i>Maria Antonieta Pereira</i>	185
História, ironia e intertexto em " <i>Tocata para dois clarins</i> " <i>Maria da Conceição Santana Lélis</i>	193
O romance de José Saramago: um novo paradigma do romance histórico? <i>Maria de Lourdes Soares</i>	203
Costuras, soldagens, remendos: o projeto pós-modernista na <i>História do cerco de Lisboa</i> , de José Saramago <i>Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira</i>	217
<i>Alexandra Alpha</i> : o entrecruzamento da História e da ficção <i>Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri</i>	237
<i>O Evangelho Segundo Jesus Cristo</i> : ficção, história, <i>mimesis</i> <i>Telma Borges</i>	253
Das gavetas da memória <i>Tereza Cristina Cerdeira da Silva</i>	259
Lanzarote: os cadernos de Saramago <i>Vera Casa Nova</i>	275

Estudos Comparados

O que separa os amantes? Uma leitura comparativa de *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano, e *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto

Cibele Imaculada da Silva

Ciléa Tavares França 287

A história: fonte de fato ou de ficção?

Márcia Valéria Zamboni Gobbi 303

Na poeira do romance histórico

Valéria De Marco 313

Ficção e história em Herculano e Saramago

Vander da Conceição Madeira 329

Ana em Veneza – Morte em Veneza: uma análise intertextual

Vera Lúcia de Souza Borges 339

Inter-relações História-Ficção

A correspondência de Fradique Mendes:
entre a biografia e a ficção


Edgard Pereira 349

Machado de Assis: narrativa e fundação

Marli Fantini Scarpelli 357

À guisa de prefácio: entre silogismo e metáfora

Marcus Vinicius de Freitas
Universidade Federal de Minas Gerais

 Esta coletânea de artigos, organizada por Paulo Motta Oliveira, Silvana Pessôa de Oliveira e Maria Cecília Boechat, caracteriza-se por ser antes de tudo um texto sintomático. Quando os antologistas (termo aqui mais adequado do que *organizadores*) receberam as comunicações e conferências que comporiam o simpósio intitulado “Romance Histórico: recorrências e transformações”, o qual teve lugar na Universidade Federal de Minas Gerais, de 16 a 20 de Novembro de 1998, mal sabiam eles que esse tema poderia dar causa a que se construísse um verdadeiro painel em miniatura dos rumos da crítica literária contemporânea. E se falo em sintoma é porque, com certeza, os leitores poderão aqui auscultar o pulso do atual fazer crítico. Uns o encontrarão arritmico, ora fraco, ora forte, às vezes em verdadeira fibrilação, às vezes em queda vertiginosa, mas sempre à beira de um ataque apoplético. Outros verão nessa diferente pulsação exatamente um sopro de vida, o próprio ato demiúrgico de invenção do novo. Caberá a cada leitor tomar sua posição. Uns sentir-se-ão sufocados por cortinas de fumaça, e sairão em busca de balas de oxigênio. Outros julgarão que esses artifícios respiratórios são o modo mesmo de ser da crítica contemporânea, na qual só os escafandristas, capazes de carregar o peso da respiração

artificial, sobreviverão. Diante da diversidade, e às vezes mesmo da flagrante contradição entre os caminhos críticos aqui tomados, os antologistas optaram por não “organizar” o volume (e por isso chamo-lhes antologistas), uma vez que organizar, fazendo escolhas sempre pessoais, temperadas com justificativas teóricas, seria mascarar o estado real do objeto. A crítica, meu caro leitor, está aqui *in natura*, servida sem condimentos, a exigir estômagos fortes.

Para exemplificar o que digo, chamo a atenção para os artigos inicial e final do volume. Parece-me que, não por acaso, os antologistas colocaram os textos de José Américo Miranda e de Marli de Oliveira Fantini Scarpelli como sendo as molduras desta antologia crítica. Os dois textos podem, a meu ver, ser mesmo tomados como os limites extremos do espectro de tendências constantes no volume. O primeiro busca assentar os argumentos da discussão relativa ao par história/romance na razão do silogismo, na prova, na progressão passo a passo entre o universal e o particular (e vice-versa), na correlação entre premissas maiores e menores, na determinação de formas, no estabelecimento das semelhanças e das diferenças entre aqueles dois gêneros discursivos, no recurso à bibliografia constituída, na aproximação direta do tópico em questão. O texto de Miranda poderia, em última instância, ser caracterizado como sendo conservadoramente aristotélico. Diria mesmo que poderíamos caracterizá-lo como sendo etimologicamente aristotélico, já que ele busca um *fim melhor* (desculpem-me a blague da falsa etimologia), busca levar o leitor de um grau a outro de consciência sobre o objeto. O segundo texto, da autoria de Scarpelli, recusa qualquer concessão didática. Ao silogismo substitui a metáfora; às premissas maiores e menores, que levam do universal ao particular (e vice-versa), substitui a sinédoque; à determinação de formas, substitui o desconstrucionismo. A consolidação de uma fortuna crítica dá lugar à radicalidade de um pensamento que se quer sempre novo, assim como a aproximação ao assunto em tela se faz de forma indireta. Se José Américo busca a demonstração, Marli Scarpelli busca a encenação do tópico diante do leitor.

De alguma maneira, estamos diante da afirmativa de Vieira: “o que entra pelos ouvidos, crê-se; o que entra pelos olhos, necessita.” Há entretanto que se ressaltar o fato de que Vieira, propondo a

encenação e a lógica da imagem, era antes de tudo um construtor de argumentos, para quem a imagem sem o argumento seria inútil conceptismo. Entre esses dois extremos, desenrola-se este livro. E não se engane o leitor: não há neste volume uma quantitativa distribuição de textos com tendências igualmente distribuídas entre um e outro extremo. O pêndulo tende, a meu ver, decisivamente para a razão metafórica e não-silogística.

Cabe chamar a atenção para o fato de que o colóquio que originou este livro ter acontecido na Universidade Federal de Minas Gerais, centro acadêmico onde o apelo da metáfora enquanto instrumento crítico possui larga tradição. Se voltarmos à obra referencial da fundadora dos estudos teórico-críticos na UFMG, Maria Luiza Ramos, obra essa intitulada *Fenomenologia da Obra Literária*, veremos que há ali uma concentrada atenção analítica dedicada aos mecanismos metafóricos da linguagem, dedicação essa construída por uma poderosa escritora-crítica, capaz de deixar que a análise se contamine pelo poético, sem que entretanto perca em profundidade. Não é outra a observação feita por Ângela Vaz Leão, em texto constante da orelha do livro de Maria Luiza Ramos: “O melhor é que estamos diante de uma verdadeira obra de arte. A rara sensibilidade poética da autora, a sua capacidade de intuir e empatizar fazem que ela viva o poema num clima de emoção estética.”¹ A crítica escritural de Maria Luíza deixou marcas profundas no pensamento desta universidade, e acabou por se constituir em verdadeira tradição, tanto no que pode haver de bom como de ruim em uma repetição de tendências críticas. Seria talvez excessivo, mas vale também notar que a tradição barroca de Minas Gerais parece estar por trás desse viés crítico, onde a metáfora, a agudeza e a encenação poética do discurso constituem marcas distintivas.

A tradição da metáfora crítica apresenta neste volume seguidores tais como Marli Scarpelli, Maria Antonieta Pereira, Luís Alberto Brandão dos Santos, Telma Borges, Tereza Cristina Cerdeira da Silva e Vera Lúcia Casa Nova, para citar os textos mais explicitamente

¹ LEÃO, Ângela Vaz. “Sem título”. In: RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da Obra Literária*. Rio de Janeiro - São Paulo: Forense, 1969 (Orelha).

demarcados. Da mesma maneira, José Américo de Miranda não está só, colocando-se ao lado de Maria Cecília Boechat, Paulo Motta Oliveira, Aparecida de Fátima Bueno e Eduardo Martins, como sendo os mais aristotélicos.

E onde fica afinal a discussão sobre o romance histórico nas literaturas de língua portuguesa? Não por acaso me parece que os aqui chamados aristotélicos procuraram se dedicar mormente aos meandros das relações entre ficção e história presentes no século XIX, tanto no Brasil como em Portugal. Já os praticantes da crítica escritural se dirigiram sobremaneira ao reaparecimento do romance histórico no âmbito da chamada literatura pós-moderna.

Sobre este último tópico, cabe anotar a onipresente recorrência a certas referências bibliográficas, independentemente de qual o autor de ficção em estudo: Walter Benjamin, Ricardo Piglia, Linda Hutcheon, Georges Duby, Michel Foucault e Hayden White são presença comum em boa parte dos artigos que visam o pós-moderno, assim como a preferência autoral recai sobejamente sobre o nome de José Saramago. Se a bibliografia teórica comum reflete um modelo de pensamento, a escolha maciça de um autor como objeto de análise deixa a desejar, como se esse laureado escritor não tivesse pares à sua altura, no que concerne ao investimento ficcional no discurso da história.

Enquanto leitor, senti a falta de um artigo que, talvez pela via da literatura comparada, articulasse a visão hodierna sobre o romance histórico (quando a história é dada como apenas mais um arcabouço lingüístico, sem qualquer relação com os prosaicos fatos) com a visão dos escritores do século XIX, quando a ascensão do romance enquanto gênero literário coincidiu com a ascensão do discurso histórico, criando assim uma relação estreita entre um gênero e outro de discurso. Muito teríamos a aprender com um autor que comparasse, por exemplo, José Saramago e Eça de Queirós, no que concerne ao romance histórico. Talvez concluíssemos uma vez mais, como é comum concluir-se em literatura, que o mais novo nem sempre constitui, pelo fato em si mesmo de ser posterior, ao mais inventivo. Seria também bem vindo um artigo que tratasse teoricamente das relações entre o pensamento novecentista sobre o romance histórico e esse mesmo pensamento no século XX.

Não obstante essas observações, o volume traz artigos de grande interesse sobre o tópico “romance histórico”. Maria Cecília Boechat e Carlos Alberto Pasero logram avançar a compreensão do gênero, mesmo que a primeira se debruce sobre José de Alencar, e o segundo sobre o clássico Saramago. Destaque para as relações que Pasero constrói entre Prêmio Nobel de hoje e autores da geração de 70, tais como Antero de Quental e Oliveira Martins.

Por seu turno, Maria Cecília Boechat demonstra que a nossa apreensão do que fosse o romance histórico do século XIX anda indelevelmente marcada, mais por uma escolha crítica dos dias de hoje, que teima em atribuir certa ingenuidade aos autores românticos, do que por uma verdadeira análise do pensamento destes.

Uma última observação deve ser feita sobre um tópico recorrente no volume, qual seja, o que diz ser a história apenas mais um gênero discursivo: toda filosofia da história, diz Jacques Le Goff, presta um desserviço à própria história, pois procura esvaziar o horizonte de positividade do fazer historiográfico. Se os historiadores, a partir de Lucien Febvre e Marc Bloch, corretamente alargaram o seu conceito de documento, e reconheceram a intransponibilidade do arcabouço narrativo da história, não foi para abandonar a busca da verdade possível (mesmo sabendo-a impossível como limite último), mas apenas para buscar instrumentos capazes de fazer com que o fazer historiográfico fosse ainda menos enganoso. A crítica literária não deveria transtornar esse ganho historiográfico e, ao transformá-lo em elogio do puro discurso, erigir uma metafísica do ficcional. Trata-se, me parece, de uma leitura enviesada dos historiadores dos *Annales*, útil ao elogio da ficção, mas alheia à revolução documental proposta por Febvre e Bloch. Aquela observação de Le Goff tem passado despercebida a alguns críticos, que usam do reconhecimento do estatuto narrativo da história como forma de apagar os limites entre história e ficção.

Entre acertos e erros, temos aqui um volume que cumpre largamente uma função crítica: estamos diante de um sintomático painel da crítica contemporânea. Num momento em que a Faculdade de Letras da UFMG se afirma cada vez mais como um centro irradiador de pensamento teórico-crítico sobre literatura, com a

escrita e a publicação de um número crescente de obras, as quais se constituirão, num futuro próximo, em compêndios de referência, vale a pena parar e observar os distintos rumos que aqui tomam a crítica e a teoria da literatura. Convido o leitor a passear por esse bosque de silogismos e metáforas críticas. Com certeza ele encontrará boa matéria para meditação.

FICÇÃO E HISTÓRIA

Romance e História

José Américo Miranda¹
Universidade Federal de Minas Gerais

Romance e história são resultados da atividade do espírito humano que respondem, sempre, cada um em suas circunstâncias e segundo os códigos que lhe são próprios, às necessidades do tempo presente. O objeto da história é o passado. É a história que faz vir ao presente o que já não está mais aí. O objeto do romance é a imaginação do homem. É ele que traz ao nosso presente o que jamais esteve aí.

Ambas essas formas da atividade de nosso espírito são parte da luta a que estamos condenados desde sempre. Quando Deus expulsou o ser humano do paraíso, disse ele ao homem:

....maldita seja a terra por tua causa. Tirarás dela com trabalhos penosos o teu sustento todos os dias de tua vida. Ela te produzirá espinhos e abrolhos, e tu comerás a erva da terra. Comerás o teu pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de que foste tirado; porque és pó, e em pó te hás de tornar.²

Dessa maldição decorre o fato de termos sido lançados no fluxo do tempo, que a muito custo se transformou em história, pois,

¹ *José Américo Miranda* é professor adjunto de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

² BÍBLIA. Gênesis. São Paulo: Ave Maria, 1971, 3:17-19, p.51.

como dizia o Padre Vieira, “o tempo não é outra coisa senão a duração do mundo.”³ É preciso lembrar: desde então, desde a queda, nada mais se faz sem custo. Dessa maldição resulta o termos sido lançados na história, empurrados para dentro dela. E desse empurrão surge a visão que Walter Benjamin atribuiu ao “anjo da história”, que se encontra de costas para o futuro:

Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual suas costas estão voltadas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.⁴

A história em que nos encontramos mergulhados, a que estamos condenados e de que nos não podemos livrar, a que assistimos como que por dentro, essa “tempestade do progresso”, pode, aqui, num primeiro momento, ser entendida como a “série dos acontecimentos passados no globo terrestre e em que o homem tomou uma parte principal.”⁵

Essa “série de acontecimentos”, considerada em estado puro, é sem forma, não tem leis que a presidam, vive do aleatório que rege a realidade bruta. Ao contemplá-la, como o anjo de Walter Benjamin, só podemos ver “o amontoado de ruínas” que “cresce até o céu”. Mas, como acontece com a natureza, isto é, com a dimensão espacial, o homem precisa, também, na luta a que está condenado, organizar o tempo e o mundo em que vive, para compreendê-los. E nesse sentido se esforça incessantemente, desde que foi condenado ao

³ VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Porto: Lello & Irmão, 1959, v.1, p.83.

⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (p.221-232), p.226.

⁵ AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1958. v.3. p.2608.

tempo, abandonado à história, deixado a si mesmo. Ele faz esse esforço com a finalidade de consolar-se a si próprio, para compreender o que se passa consigo e tudo o mais.

Da história podemos dizer duas coisas, que ela pode ser entendida de duas maneiras: ela pode ser, em primeiro lugar e antes de ser outra coisa, essa “série de acontecimentos” que sucede no mundo; e ela pode ser ainda uma outra coisa, da qual falaremos a seguir.

Daquela maldição original, e de serem a terra e a vida humana tão malditas, é que decorre o necessitarmos de sucedâneos idealizados para elas. Para alívio de nossa dor é que escrevemos, ou lemos, a história e o romance. Para utilizarmos uma expressão de Aristóteles, o historiador, ou a história, escreve o que aconteceu; o romancista, ou o romance, o que poderia ter acontecido.⁶

Essa é a outra coisa que pode ser a história: ela pode ser o relato do que se passou; não mais o que se passou, mas o relato do que se passou. Nos termos de Aristóteles, a história escreve o que aconteceu.

Esse modo de colocar as coisas, esse modo de distinguir a história do romance, entretanto, evita uma complexidade necessária ao entendimento da natureza própria das duas e de cada uma dessas matérias, que nada mais são do que campos de experimentação do espírito. Para o historiador, o ato de “escrever o que aconteceu” não é algo simples: implica a escolha de um ponto de vista, um processo de separação do que é pertinente daquilo que não é pertinente, do que importa do que não importa, daquilo que tem conseqüências do que é irrelevante, e, por fim, implica o procedimento de pôr em relação os dados levantados pela pesquisa. Não basta a recolha dos sinais que nos deixou o passado, pois a história não é uma armazém de entulhos, ou um ferro-velho; não basta a classificação desses sinais, pois a história não é um banco de dados, não é um simples arquivo; não bastam o arquivo e a memória; são necessárias ainda a construção, a elaboração e a interpretação.

O filósofo Ernst Cassirer, assinalando as semelhanças entre as atividades do artista e do historiador, afirma que a história “não vai

⁶ ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d, p.303.

além da realidade empírica das coisas e dos eventos, mas molda essa realidade em uma nova forma, conferindo-lhe a idealidade da lembrança” e ainda diz mais:

A arte e a história são os mais poderosos instrumentos da nossa indagação sobre a natureza humana. Que saberíamos sobre o homem sem essas duas fontes de informação? (...) A história, assim como a poesia, é um sistema do nosso autoconhecimento, um instrumento indispensável para construir nosso universo humano.⁷

Quanto à arte, por outro lado, afirma o mesmo autor que tanto ela como a história lidam com idealidades, mas “...a idealidade da história não é o mesmo que a idealidade da arte. A arte nos dá uma descrição da vida humana através de uma espécie de processo alquímico; transforma a nossa vida empírica em dinâmica de formas puras. A história não funciona assim.”⁸ Enquanto a ciência “nos ajuda a entender as razões das coisas” a arte nos ajuda “a ver suas formas.”⁹

Não é outra, senão essa, a semelhança que assinala o nosso José de Alencar, em *O Garatuja*, quando expressa a idéia de que não se devem mudar os nomes das ruas para atualizá-los ao sabor dos tempos. Diz ele:

Essa mania de mudar os nomes às ruas e pô-los à moda, é nada menos que uma barbaria e degradação igual à que se perpetrava com os antigos monumentos e quadros empastando-os de arrebiques à moderna. Em um caso, profanação da arte; em outro, profanação da história: dois relicários do coração humano.¹⁰

Aí temos a palavra: “relicário” – recinto ou lugar especial, onde se guardam as relíquias, coisas de grande valor. Repare-se bem: arte e história são relíquias, são coisas reputadas de grande valor.

⁷ CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p.333-335.

⁸ CASSIRER, 1994, p.333.

⁹ CASSIRER, 1994, p.327.

¹⁰ ALENCAR, José de. *Alfarrábios; Guerra dos Mascates*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p.72.

Aproximadas assim, a história e a arte em geral, interessa-nos, no território desta, a arte particular da literatura, e, no campo que lhe é próprio, a forma particular do romance. O que distingue, então, história de romance (ou ciência de arte), é que a primeira é forma sujeita a limitações empíricas, ao passo que a segunda é forma livre, muito embora a liberdade total, absoluta, seja uma impossibilidade.

A história, pois, lida com limitações empíricas, que conhecemos, que sabemos quais são. A arte em geral, e o romance em particular, lida com limitações que não sabemos quais são – só sabemos que existem. Grande vantagem leva o romancista sobre o historiador!

Se essas distinções todas, que estamos enunciando, revelam diferenças entre romance e história, ou história e romance, há um dado de semelhança que nos parece fundamental para a compreensão do que se trata: é que, em ambos os casos, estamos lidando com formas. E é por isso, sob esse aspecto, que a atividade do historiador pode ser posta em relação com a atividade do poeta, ou do artista, ou do romancista.

A forma, de um modo bem amplo e geral, é a base da inteligibilidade das coisas e do mundo. Tudo no mundo, para que pertença à ordem da realidade, precisa configurar-se e ser apreendido como forma. Esse é o primeiro momento da existência de toda e qualquer realidade. É preciso, primeiro, ser forma, ser figura impressa no espírito, para ganhar acesso e direito à memória. Só o que foi um dia uma forma pode deixar um traço mnemônico e pode depois ser rememorado, reconstituído, para utilizarmos a expressão de Cassirer, na idealidade da lembrança. Na lembrança, na recordação, na rememoração, o que era traço reassume a condição de forma e reaparece ao espírito que o pensa.

De modo análogo, a obra de arte se configura como forma no espírito de quem a recebe, de quem a vê, de quem a lê, de quem a interpreta: é nesse ato que ela vive, é aí que ela ganha a espécie de vida que lhe é própria. Quando distante, ou separada, do ato interpretativo, que é o gesto final que a completa, a obra é apenas esquema, como a história é apenas traço. Esquema e traço, para reviverem, cada um à sua moda, demandam preenchimento. Esse preenchimento, convenhamos, em ambos os casos, só a atualidade lhes pode dar.

Assim é que retornamos ao nosso ponto de partida. Romance e história são, portanto, resultados de uma atividade do espírito e respondem, sempre, de algum modo, às necessidades do tempo presente.

Michel Butor, num ensaio intitulado “O romance como pesquisa”, incluído em *Repertório*, começa por nos dizer que “o romance é uma forma particular de narrativa.” Foi necessário dizer isso, de início, porque a narrativa é um dos modos, talvez o mais eficaz, de que dispõe o ser humano, para a organizar a sua experiência do tempo. Além do mais, como observa o mesmo Michel Butor, o fenômeno chamado narrativa

ultrapassa consideravelmente o domínio da literatura; ele é um dos constituintes essenciais de nossa apreensão da realidade. Até nossa morte, e desde o instante em que começamos a compreender as palavras, estamos continuamente cercados de narrativas, primeiramente em nossa família, depois na escola, mais tarde através de encontros e leituras.¹¹

Ainda segundo ele:

Os outros, para nós, não são somente o que deles vimos com nossos próprios olhos, mas tudo aquilo que eles nos contaram a seu respeito, ou aquilo que outros nos disseram deles; não são somente aqueles que vimos, mas também todos aqueles de quem nos falaram.¹²

Em outras palavras, daquilo que entendemos por realidade, apenas uma pequena fração nos é dada diretamente à experiência; há uma enorme porção, seguramente a maior parte, do mundo e da vida, que entendemos como pertencentes ao domínio da realidade, que se relaciona, de algum modo, com a o território recoberto pela história, e que nos é dada apenas por meio de narrativas ou de elaborações de linguagem: fotografias, filmes, reportagens para televisão, etc.

O passado, objeto da história, só nos pode ser dado por um meio indireto, ele já não é mais, não temos como acessá-lo direta-

¹¹ BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.9.

¹² BUTOR, 1974. p.9.

mente; em outras palavras, ele só nos pode alcançar por meio da linguagem e, freqüentemente, por meio de narrativas. O historiador lida com os restos, com os sinais, com os documentos, com os monumentos que o passado nos legou. Cabe a ele, historiador, a partir dos fragmentos, por meio de uma tarefa interpretativa, articular e dar coerência às partes do passado que nos chegaram e que, um dia, fizeram parte de uma totalidade – esta – para sempre perdida.

A tarefa de articular elementos díspares e aparentemente desconexos que o passado nos lega e a tarefa de infundir-lhes uma coerência são próprias do historiador. A ele, ou ao produto de seu trabalho, à história, cabe a seleção do que nela pode entrar, daquilo que contribui de modo decisivo para o sentido final da interpretação histórica. De tudo o que sobrou do passado, vamos dizer assim, por acaso, é preciso abandonar o irrisório, o que não é pertinente ao sentido da história. A história é, pois, produto de seleção e construção; é produto de um trabalho de elaboração que tem leis internas e próprias, leis que a própria realidade desconhece. O mundo, a realidade e a vida podem se dar ao luxo de ser inverossímeis; neles, tudo pode acontecer, contra todas as expectativas. Na história elaborada pelo homem, não. A história tem de ser verossímil; tem de nos convencer; tem de ser articulada, não é apenas uma coletânea aleatória do que pertenceu a um determinado momento, ou a um certo intervalo de tempo passado. A história precisa ter um sentido. A exclusão de certos dados, a valorização e permanência de outros, não pode ser casual.

Em outras palavras, a história tem de nos convencer. E para nos convencer ela tem de ser verossímil, não pode ser um acúmulo de dados incoerentes, não pode ser estapafúrdia. Tanto maior será o historiador quanto maior for a sua capacidade de convencimento, o que se relaciona diretamente com a capacidade de recriação e/ou interpretação das épocas a cujo estudo se dedica.

Mas, o que significa isso? Significa que o passado tem de ser tornado inteligível. E para isso, é preciso que ele assuma e/ou se configure como uma forma. Só como forma é que ele penetrará em nossos espíritos, nos impressionará, nos mostrará a força que tem; só assim ele se nos poderá impor como algo real, inegável, irrefutável.

Ora, a história diz respeito à realidade; e o que tem isso a ver com o romance? Nessa pergunta mora, aí reside o essencial dessa relação. Dizíamos antes, com Cassirer, que a arte é “uma dinâmica pura de formas” – e essa afirmação aplica-se, evidentemente, à arte do romance. O romance é, pois, de certo modo, uma forma pura. Nele a gratuidade é (ou pretende ser) total, a imaginação elabora seus dados sem nenhuma restrição ou imposição externa (pelo menos aparentemente). Tudo o que lhe constrange, ao romance, vem de dentro. Ele não se sujeita às restrições que os documentos, monumentos, signos e sinais do passado impõem ao historiador. Ele é, até certo ponto, livre. Mas como assim? Por que até certo ponto? Porque o romance, também ele, está sujeito às leis da forma; também ele tem de ser verossímil; também ele tem de nos convencer – ou não será lido, não interessará a ninguém. É principalmente nesse ponto que romance e história, pelo menos uma certa história, se encontram.

Aqui temos a história já não como o conjunto bruto dos fatos, mas como que os rescaldos deles reconduzidos a uma suposta condição existencial na forma da idealidade que alcançam por meio da reconstrução, ou reelaboração, histórica, que os põe numa forma. Da história, portanto, podemos dizer duas coisas: primeiro, que ela é, que ela acontece, que sucede, que ela se passa no mundo; depois, que ela é criada, é reelaborada, é interpretada, e, nesse sentido, é uma construção voluntária do homem. No primeiro caso nos encontramos em seu bojo, estamos sujeitos a ela; no segundo, já a superamos de algum modo, somos sujeitos dela.

Já do romance só podemos dizer uma coisa: que ele procede da imaginação. E o que é pior: que ele está sujeito a limitações que desconhece. Esse é um dos modos pelos quais se manifesta a miséria do romance; ela lhe vem pela comparação, pois, já dizia Sêneca, “onde não há comparação, não há miséria.”¹³

Quiséramos com o poder das formas que engendramos evitar o que sabemos:

Sabemos que antes do Dia do Juízo, o Sol, que sóia fazer o dia, se há de escurecer e esconder totalmente com o mais horrendo e

¹³ SÊNeca apud VIEIRA, 1959, v.1, p.83.

assombroso eclipse que nunca viram os mortais. Sabemos que a Lua, não por interposição da Terra, mas contra toda a ordem da Natureza, se há de mostrar entre as trevas medonhamente desfigurada, e toda coberta de sangue. Sabemos que as estrelas do firmamento, descaixadas dos orbes celestes, hão de cair: e como no mundo inferior não têm onde caber, lá hão de estalar a pedaços, com horrível estrondo, e exalar-se em vapores ardentes. Sabemos que o mar há de sair furiosamente de si, e atroar os ouvidos atônitos com pavorosos roncões, e levantando ondas imensas até às nuvens, já não há de bater como dantes as praias; mas sorver inteiras as ilhas, e afogar os montes.¹⁴

Quiséramos com o poder das formas que engendramos evitar tudo isso. Mas elas, as formas da história e do romance, só nos servem de consolo enquanto duramos, enquanto nos dura o tempo. De nada nos servirão quando chegar o fim dos tempos. E quando é o fim dos tempos? Respondo com o Padre Vieira: “E quando cuidais que há de ser? Não vos quero ter suspensos. É hoje, foi ontem, há de ser amanhã, e não amanhece nem anoitece dia, que não seja certamente o Dia do Juízo. (...) Acaba-se o mundo todos os dias; porque para quem morre acabou-se o mundo.”¹⁵

Quiséramos com o poder das formas que criamos alterar o curso das coisas; mas a história é experiência apenas, e a experiência, disse certa vez o escritor Pedro Nava, em entrevista concedida a uma emissora da televisão, é como dois faróis, só que voltados para trás.

Quiséramos, tivéramos nós o poder de mudar o curso do tempo. Mas o curso da história, no primeiro sentido em que a tratamos, não o podemos evitar. Tanto não pode a outra história, a que faz o homem, para ver na primeira sentidos que ela não tem, para construir com o que nos restou dela os faróis com que investiga o que ficou para trás. Tampouco pode tanto o romance, que é forma livre, desinteressada, porque tanto não pode a imaginação; e tanto não pode o homem.

¹⁴ VIEIRA, 1959, v.1, p.67-68.

¹⁵ VIEIRA, 1959, v.1, p.73-74.

O narrador, a literatura e a História: questões críticas

José Luiz Foureaux de Souza Júnior
Universidade Federal de Ouro Preto

É possível pressupor que, sempre que se abre um livro, quando não se tem um conhecimento da “história” que ele vai contar, muito pouco se pode dizer. A obviedade dessa afirmativa não lhe tira o valor de “verdade”, pelo menos, um certo tipo de verdade. Tal situação é problematizada em livros que desenvolvem uma narrativa em torno do “fato” histórico. Onde localizar o fio de Ariadne que vai conduzir o leitor à “verdade” da narração desenvolvida? Ela existe mesmo? Tentar encontrar esse fio pode ser um dos objetivos que estariam a orientar a pesquisa acadêmica que busca explicitar, problematizar, equacionar e, até, ilustrar criticamente, a interlocução entre História e ficção. É claro que a ordem dos fatores não altera o produto, mesmo aqui, onde as palavras criam uma “ilusão” de verdade. Ilusão essa que a recepção literária trata de dissecar, em suas diversas possibilidades.¹

O texto agora apresentado não quer outra coisa senão problematizar uma questão muito discutida: aquela que coloca na mesma

¹ STIERLE, Karlheinz. Réception et fiction. *Poétique*. Paris, n.39, p.299-320, 1979.

cena o sujeito que narra a história, a própria História enquanto narrativa que remete a fatos (ainda que a comprovação de sua ocorrência não seja a demanda principal dessa mesma narrativa), e uma certa diferença que marca o discurso da ficção, enquanto proposta de narrativa, ela mesma voltada para fatos históricos ou não. O fato é que não se pode negar uma maior proximidade entre texto e leitor, o que vai levar, necessariamente à destruição de uma certa aura protetora dos textos históricos e literários. Walter Benjamin, numa perspectiva bem mais ampla, já se estendia sobre esse assunto de forma brilhante. Em meio às suas considerações, é possível localizar um desejo latente de vencer os limites que a construção estética da “verdade” fatural dos acontecimentos impunha ao escritor. Não é abusado pensar que a História, uma disciplina “compromissada” com a verdade, mesmo que não se saiba dizer que verdade é essa, sempre procurou privilegiar certo ponto de vista em seu discurso. Isso se sustenta, quando consideramos o sujeito desse discurso (por um lado), o historiador que é o responsável por uma certa performance que se inscreve num entrelugar, localizado no limiar da ficção (literária) e da documentabilidade (histórica). Essa consideração parece sensata, uma vez que se pode levar em consideração que tanto a escrita da História apresenta aspectos performáticos, quanto a obra ficcional explicita um certo caráter documental.²

É claro que a questão da documentalidade não se esgota nessas observações genéricas. No entanto, não se pode deixar de observar que a discussão, às vezes, carece de sustentação, por conta de um inexplicável excesso de zelo. Dizer que História “respeita” a verdade por registrar documentalmente os fatos é, de fato, quase um despropósito. Por outro lado, lançar âncoras na idéia de que a ficção não pode ser levada a sério enquanto “registro” (em sentido amplo) de fatos, beira a ingenuidade. Não se trata de uma avaliação disciplinar, mas de uma questão praticamente epistemológica, como quer Benedito Nunes, quando diz:

Parte de um debate teórico nascido ontem, a questão da diferença entre narrativa histórica e narrativa ficcional redundava talvez no

² Cf. LA CAPRA, Dominick; KAPLAN, Steven L. *Modern european intellectual history: reappraisals and new perspectives*. Ithaca: London: Cornell University Press, 1987.

confronto entre as duas epistemologias (...). Mas é certo que não se pode discuti-la hoje independentemente do problema mais geral das relações entre forma de pensamento e forma de linguagem, que enquadram conceitos de Narrativa, Ficção e Ciência.³

A questão da verdade é colocada quando se pensa em texto, em escrita, em discurso. A História, enquanto uma modalidade de discurso sobre a existência humana, não escapa a essa consideração. Seu comprometimento é inegável, mesmo que seja possível apor críticas a ele. Quase na mesma medida, o discurso literário, ou ficcional, lida com o mesmo “tipo” de limitação. Tal situação já foi muito explorada por Luiz Costa Lima⁴ e deixou um leve sabor de contentamento: a verdade não é única e o sujeito está sempre submetido pela linguagem, qualquer que seja o discurso que essa mesma linguagem venha a articular. Além disso, a ficcionalidade concede ao discurso uma liberdade selvagem e ameaçadora a todo sistema de sentido que zela por sua própria “verdade”. Nesse sentido, são esclarecedoras as palavras de Hayden White, quando afirma:

(...) o intuito do discurso é *constituir* o terreno onde se pode decidir *o que contará como um fato* na matéria em consideração e determinar qual *o modo de compreensão* mais adequado ao entendimento dos fatos assim constituídos. A etimologia da palavra *discurso*, derivada do latim *discursere*, sugere um movimento “para a frente e para trás” ou um “deslocamento para cá e para lá”.⁵

Ora, modos de compreensão e escolha de matéria são traços de uma subjetividade que se anuncia no interior mesmo do discurso, em sua constituição. Tanto na narrativa histórica quanto na literária, esse discurso é resultado de semelhante constituição, o que pode levar à conclusão, não de todo errada, que a subjetividade é um traço

³ NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p.11.

⁴ LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

⁵ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. de Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994. Ensaio de cultura, 6. (grifos do autor)

que identifica os discursos ficcional e histórico. É nessa medida que a noção de autor fica um tanto obliterada pelo desejo incontestado do escritor em revelar uma verdade, qualquer que seja. Tal situação é plausível pois o discurso nada mais é que

uma linguagem que não é falada por ninguém: o sujeito limita-se a desenhar nela uma obra gramatical. O ser da linguagem é o apagamento pela visibilidade daquele que fala.⁶

Aquele que lê uma obra literária também pode ser seu autor, uma vez que a “dobra gramatical” se repete, mesmo com uma leitura silenciosa. Não se dá o mesmo, em certa medida, com o leitor da narrativa historiográfica? Tudo isso se dá no campo da linguagem e esta, enquanto instrumento capaz de nomear os elementos que compõem o universo humano, representado pelo discurso, tem um estatuto particular: o de constituinte da realidade histórica, enquanto narrativa que dinamiza os “acontecimentos” que envolvem o mesmo universo. Trata-se um processo metafórico que acaba por outorgar ao fato narrado, uma consistência de fato concreto, quase que a transformação da narrativa em matéria humana.⁷

Toda introdução parece falar de algo muito distante. Procurarei então, a partir desse ponto, apresentar considerações introdutórias referenciadas pela leitura de um romance da Literatura Brasileira. Essa leitura, é claro, levou em consideração os tópicos apresentados na primeira parte desse artigo. Adianto que não se trata de uma análise propriamente dita, mas de uma tentativa de apontamento para ser desenvolvido com o tempo. Nesse sentido, trata-se de um primeiro posicionamento teórico-metodológico e não de uma crítica à “poética” narrativa do autor em questão. O romance *Agosto*, de Rubem Fonseca é esse “longe”, agora. Celebrado como o coroamento de uma virada na carreira literária do autor, esse texto coloca em questão a relação entre ficção e História. Relação um tanto conflituosa, pois

⁶ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Trad. de Antônio F. Caiscais et al. Lisboa: Veja, 1992.

⁷ Cf. LACERDA, Sônia. História, narrativa e imaginação histórica. In: SWAIN, Tânia Navarro (org.). *História no plural*. Brasília: Ed.UnB, 1993. p.9-42.

coloca em xeque as convicções, mesmo que capengas, de uma leitura ao gosto popular pelo re-aproveitamento de fatos históricos em narrativas romanescas. A fantasia pode correr solta e chega, até, a atrapalhar certas discussões acerca do fazer literário e da realização discursiva da História. O texto em questão evoca um período de sombras da História do Brasil. Em certa medida, esse estado de coisas tem eco na narrativa que elege uma personalidade pública como protagonista de uma trama, bem ao gosto de um certo tipo de romance policial. Por outro lado, é necessário ressaltar que o protagonista do romance em questão não aparece enquanto personagem, senão em rápidas passagens. Uma primeira exemplificação da “dobra gramatical” citada anteriormente pode ser pensada aqui. A narrativa visual e auditiva das sombras e dos ecos que se sucedem é a única “realidade” percebida: o prisioneiro é prisioneiro porque, enquanto tal, cria uma ilusão *convincente*; na verdade, é apenas prisioneiro de uma retórica do discurso que, desde sempre, aparecendo como único, propõe, com a naturalidade do que existe aí como real, a conversão da ilusão à verdade, e pressupõe a travessia de *todo* o território das linguagens. Essa idéia vai se desdobrar, num segundo momento – na verdade, não circunscrito aos objetivos específicos desse artigo – no que se pode considerar o processo “lingüístico” de construção da recepção desse texto, enquanto possibilidade de determinação de um “sentido” para a própria obra. Assim:

L'activité productrice d'illusion du récepteur tend à dissoudre l'organisation textuelle en continuité illusoire. Le récepteur répond aux stimulations du texte par les stéréotypes de son expérience, qui se constituent comme dans son dos, et qui, en tant qu'ils se constituent d'eux-mêmes, fondent l'évidence de l'illusion. Ce que le récepteur constitue lui-même inconsciemment a lien comme tâche aveugle de la réception, et c'est ce qui lui donne obligatoirement son caractère vraisemblable.⁸

É possível acreditar que o prisioneiro aqui é o próprio leitor. O romance é sua prisão. A verdade, qual luz no fim de um túnel, aponta para um “possível” que vai se tornando, ao longo da narrativa,

⁸ STIERLE, 1979, p.301.

uma utopia. Quem, na verdade, induziu Getúlio Vargas ao suicídio? Respondida essa questão, ter-se-ia, possivelmente, a solução de um enigma: o da ficção em confronto com a História? O leitor e a recepção passam, então, a ser operadores do anunciado desdobramento da leitura aqui apresentada. Subliminarmente, a questão da verossimilhança não mais em sua originalidade (aristotélica) terminológica, operacionaliza os conceitos de leitor e de recepção, confirmando as teses igualmente originais de Jauss e Iser, bem como destacando o caráter discursivo no/do tratamento das “verdades” veiculadas no/pelo texto literário: sejam elas “ficcionais” ou “históricas”.

Sabe-se que a idéia de “todo” é questionável por ser utópica. O texto do romance faz-se um teatro de sombras travestido de totalidade, de verdade única sobre um sujeito igualmente travestido de narrador. O sujeito “perde-se” no labirinto da letra buscando freneticamente um espelho em que possa gozar sua própria imagem. Não há, portanto, um jogo de identificação, mas de representação. A questão da aparente veracidade do discurso literário da narrativa romanesca sustenta-se numa imagem, projetada nas letras que preenchem o espaço vazio da folha de papel sem satisfazer a hiância de um narrador que não “sabe” a sua própria imagem, por que fruto de linguagem. As conseqüências disso são inúmeras e não há como fechar questão em apenas uma delas. O discurso literário consegue convencer o leitor em sua aparente monologia, buscando reafirmar a “verdade” expressa pelo texto; expressa e não explicitada, pois que a cada leitor – ou a cada leitura – um outro sujeito se coloca diante do texto espelhando-o na aparente verdade deste. No romance em questão, o narrador é um detetive que tenta enredar fios numa lógica que procura elucidar um crime. No cruzar desses fios, outros crimes se sucedem até chegar a um “crime histórico”: o suicídio de Vargas. A pergunta anteriormente feita vai ficar sem resposta, mesmo que se realize uma devassa nos anais da História do Brasil. No texto do romance, essa situação se repete, pois o narrador é assassinado, bem ao gosto do romance policial. Com ele vão-se os fios e as tramas e a verdade que, antes de encontrada, cala-se com a morte de seu “detetive”.

A travessia que se faz pela linguagem não alcança a terceira margem do rio. Em outras palavras, perceber um desejo e passar pelo suplício da linguagem para tentar identificá-lo revela a falibilidade

do sujeito diante da multiplicidade de significantes articulados pela representação literária. O texto constitui-se então numa terceira margem inalcançável, pois sempre se cai numa das duas anteriores: narrador e/ou leitor. Uma outra forma de encarar a mesma questão é pensar na veracidade das informações prestadas pelo narrador de *Agosto*. Nesse romance, Rubem Fonseca procura entretecer as malhas de sua narrativa a partir de dados da “história oficial” sobre o suicídio de Vargas, em agosto de 54. Tudo leva a crer que havia um complô. Tudo respira a traição e golpe. As cenas se sucedem numa avalanche de signos da certeza de uma única versão dos fatos. Mas sobra uma dúvida: quem é o narrador do romance? A pesquisa de Rubem Fonseca não se explicita enquanto texto narrativo. O espírito ficcional domina a cena narrativa de forma insofismável. Não se pode deixar de ressaltar que, em vez de ser deixado de lado, o plano da realidade fica entranhado no jogo ficcional, funcionando como um desdobramento “desejado”, que não pode ser simplesmente relacionado à idéia de “faz-de-conta”. Assim, o discurso literário não constitui uma prova documental, um testemunho do que houve, pois o seu “conteúdo”, a sua matéria, se mistura ao que pode ter havido. O que, nesse discurso, existe, se combina com o desejo do que houvesse e, por isso mesmo, passa a haver. Lembrando as idéias de Hayden White, já referidas anteriormente aqui. Sobra ainda a mesma dúvida: por que colocar os fatos da forma como foram relatados pelo narrador? Quais os seus “compromissos” com o que narra? Nada disso fica claro. Nada disso é dito ou, sequer, insinuado; a não ser que se tome o livro como uma peça “revisionista” da História ou como um texto escrito para deleitar os vocacionados para os enigmas policiais. Qualquer das duas opções parece pouco plausível.

É certo afirmar que o texto do romance parece fazer eclodir toda uma dúvida sobre sua própria destinação, porque há uma multiplicidade de registros, de signos, de nuances que revelam outras “camadas”, mais subterrâneas, para os possíveis sentidos do próprio texto. A escrita do romance – região de sutura entre o ler e o escrever que transforma o escritor em leitor obcecado; que vê a criação como desdobramento de outros textos, palimpsestos de uma cultura – faz pesar o conceito de verdade como algo mais fluido que o próprio ar:

Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado. A estrutura pode ser seguida, “desfiada”(…) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (...), recuando designar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de parar o sentido é finalmente a recusa de Deus e de suas hipóteses: a razão, a ciência, a lei.⁹

Faz-se mais que necessário, então, acrescentar a História. O enigma da morte de Getúlio Vargas deixa a cena, quase melancolicamente. O leitor comum pode não perceber essa mudança de episódio, mas a narração de Rubem Fonseca não escapa a essa inexorável submissão à linguagem. Fruto de uma “pesquisa” – todas as tentativas de explicação são válidas, até que se prove o contrário – o romance que Rubem Fonseca oferece à leitura do público em geral não permite que se tome as suas palavras como a expressão documental de uma verdade “última” sobre o assunto grave da História do Brasil. A aparente inversão de valores coloca em pauta a discussão do estatuto documental que a narrativa romanesca explicita nua e cruamente. As palavras do narrador não estão à busca de um autor documental. O que menos interessa, em certa medida, nesse romance, é a explicação das verdadeiras causas do suicídio de Vargas. O questionamento da plausibilidade desse suicídio também cede lugar a uma elucidação muito mais profunda, articulada por uma linguagem aparentemente documental do narrador do romance. Na leitura do texto literário, a documentalidade é uma característica de segundo grau, o que não significa que seja dispensável. Serve, sempre e mais, para alertar o leitor sobre a configuração que seu próprio desejo dá a esse objeto insofismável, a verdade fatural. Uma vez que “descrever o acontecimento implica que este tenha sido escrito. Como pode um acontecimento ser escrito? O que pode querer dizer ‘a escrita do acontecimento?’”¹⁰

⁹ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.145-146.

¹⁰ Idem, p.166.

E se a certeza subjetiva, sustentada pela evidência, não corresponde à verdade? E se a certeza nos prende em nós mesmos como uma alucinação? E se o grande erro é o homem acreditar na claridade absoluta da razão que lhe revela objetos inteligíveis, banhados em luz clara – por isso mesmo ofuscante – sem qualquer vestígio de sombra, mas irreais? A ficção literária consegue tal façanha. O texto do romance faz eclodir essa série de dúvidas. Engendrada pela linguagem desejosa de uma “personalidade autoral”, a narrativa romanesca parece pintar o paraíso mais aprazível que a realidade. Mesmo que a História não seja tão aprazível assim. Cabe lembrar que a História da Literatura (ainda que esteja implícita no corpo desse texto) sempre teve dificuldades em submeter os fenômenos de sua área a uma concepção progressista da História. Não que eu esteja defendendo apenas essa perspectiva da História, no confronto anunciado com a Literatura. O texto narrativo, enquanto um dos significantes possíveis para a expressão de verdades do sujeito, incorpora o mesmo escape, a mesma falta, que se quer preenchida pelo desenho de uma letra – escrita – que engendra a história narrada. A narração não escapa a essa mesma situação. Ela sucumbe a essa “verdade” aparente porque é artifício, é criação de um “eu”, dobra gramatical de um discurso. É ficção e, enquanto ficção, depende da volição de criar e da imaginação que se põe a serviço dessa vontade. Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, exatamente porque depende da volição e da imaginação é que não é possível, uma vez engendrado – mesmo que engendrado por *mim* – destruí-lo por meio de argumentos racionais. Nunca é demais lembrar, como diz Nietzsche, que:

A história não é simplesmente um gênero literário. Ou, pelo menos desde o fim do século XVIII, tem sido inconcebível classificar a escrita histórica como uma subdivisão da literatura. A história implica uma atitude para com o passado e com o que quase poderia ser chamado de uma “miragem” do passado; (...) história também é um corpo e um texto. Como um texto, ela carrega uma autoridade quase equivalente à da lei. (...) Como um corpo, é acessível por formas que ignoram ou passam ao largo da lei.¹¹

¹¹ NIETZSCHE, Friederich. *The use and abuse of History*. Tradução de Adran Collins. Indianapolis: Indianapolis University Press, 1978, p.135.

Fica sempre uma lacuna quando se considera esse caráter de corporalidade e legitimação que pode ser atribuído à narrativa, tanto histórica quanto ficcional. Isso por que no trabalho próprio dessa “escrita” resta a constatação de que, na maior parte das vezes, nós nos movemos, em nossa atividade, como se fosse possível acreditar em tudo o que dizemos como expressão da mais pura verdade. Ou seja, professamos quase que o contrário absoluto do que, na verdade, acreditamos. De algum modo, de algum ponto, cai sobre as pesquisas realizadas uma certa autoridade, que parece advir do que se diz. Esse é um problema que aponta para uma outra perspectiva da mesma questão: enquanto se fazem as coisas da maneira como tem sido feitas, isto é, enquanto a instituição que garante a pesquisa e a escrita – tanto da narrativa histórica quanto da ficcional – de maneira a outorgar à narrativa ficcional o estatuto de legitimação de alguns “valores” históricos, sempre será possível continuar escrevendo a narrativa histórica como se ela fosse (apenas) uma questão absolutamente diferente de fazer ficção. Por mais paradoxal que possa parecer, tanto na escrita historiográfica, como na ficcional, trata-se, na verdade, de:

(...) retirar o “eu” (...) da sua concha imaginária, desse código científico, que protege mas também engana, numa palavra, lançar o sujeito através do branco da página, não para “exprimir” (nada a ver com a subjetividade) mas para dispersá-lo: o que é então transbordar o discurso regular da pesquisa.¹²

A pesquisa de Rubem Fonseca pode se enquadrar nessa situação. A justificativa não serve. Sua interpretação, à luz da narrativa, carece de consciência porque não é aí que se localiza a questão. É somente reconhecendo e identificando os códigos através dos quais a História foi mediada, e ligando-os aos atos criadores de sujeitos em determinadas circunstâncias históricas, que podemos ter a esperança de evitar uma separação definitiva entre o mundo circunscrito do historiador profissional e a generalizada moda do espetáculo, na qual todas as formas de representação se arriscam a ser assimiladas. Estou aqui caminhando ao lado de Hayden White, quando considera que

¹² BARTHES, 1988, p.98.

os textos históricos podem exibir alguns traços de “situação de enredo” e, dessa maneira, podem ser interpretados como tendo sido organizados nos limites impostos pelos quatro principais tropos de uma certa discursividade histórico-ficcional: a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia. Esse campo demarca uma especificidade do literário, antes de mais nada. Daí a pertinência da idéia de que a História não poder ser tomada apenas como gênero literário. Não é possível, de outro lado, classificar a escrita histórica apenas como uma subdivisão da literatura. A História implica uma atitude para com o passado e com o que quase poderia ser chamado de uma “miragem” do passado. É também um corpo e um texto, simultaneamente. Como texto, carrega uma certa autoridade; como corpo, é acessível por meio de uma desobediência em relação a essa mesma autoridade. Logo, o enunciado histórico pode prestar-se a um recorte destinado a produzir unidades de sentido que representam aquilo de que fala a História. Enquanto significações, essas unidades não são nem o referente puro, nem o discurso completo: seu conjunto é que é constituído pelo referente recortado, nomeado, inteligível, mas ainda não submetido a uma sintaxe. Nesse sentido, podemos vislumbrar Walter Benjamin, quando considera que o historiador volta as costas a seu próprio tempo; o seu olhar visionário ilumina-se com a visão de traços desse passado, recuando cada vez mais profundamente nele, à busca de uma nitidez praticamente inacessível.

O texto literário e, mais especificamente, esse texto literário de Rubem Fonseca, pode representar um rito de passagem para se pensar numa inserção da instância do narrador como articulador do discurso da História. É praxe considerar um grau mais elevado, e mais intenso, de veracidade nos textos da História, porque o seu “narrador” funciona como repórter dos fatos, apenas. No extremo oposto, o narrador do romance, aquele que cria a virtualidade de um fato para o leitor acompanhar a história que vai sendo narrada. O ponto comum entre as duas situações localiza-se na figura do leitor e no grau de envolvimento de suas “vontades”, que o texto narrativo vai explicitando – esse movimento pode ser percebido tanto no romance como na História, em ambas as situações a natureza é a mesma: narrativa. Se essa é a resultante circunstancial do exemplo dado com o romance *Agosto*, nem o texto da História, nem o texto literário

explicitariam a desejada “verdade” dos fatos. É, pois, um preconceito pensar que a História de cada época tem seus “problemas particulares” apenas, e que ela é explicada por eles. De fato, a História é cheia de possibilidades frustradas, de acontecimentos que não se realizaram; ninguém será historiador se não perceber, em torno da História que se produz realmente, uma multidão indefinida de histórias possíveis, de “coisas que podiam ser de outra maneira”. Esse é o grande desafio quando da consideração da instância do narrador, tanto no texto de ficção, quanto no texto da narrativa histórica. Existe, ainda a considerar, no desenvolvimento mesmo do processo narrativo, em ambos os casos, a força da sedução do próprio discurso. Muito mais que uma, a multiplicidade interpretativa se explicita nas vozes narrativas que se fazem ouvir do texto que articula a narrativa de ficção e a narrativa histórica. São seduções que se sucedem, se repetem, se sobrepõem, se questionam:

As seduções esgotam seu circuito e não encontram seu objeto, depois que tudo foi feito para alcançar e para prender a coisa desejada, e que no entanto continua ali, irreduzível a esse pavoneamento animal dos seres humanos que às vezes é a sedução, a esse feitiço em que nossa espécie aprende de cor sua fantasia fundamental, seu ritual básico tão mais forte quanto mais inútil.¹³

Se se deseja evitar essa sedução, em nome de uma possível (ainda que utópica) objetividade discursiva, como fazê-lo? Aqui é preciso “tirar o chapéu” para o autor do romance, pois ele consegue armar tal enredamento de fatos, de considerações e de imaginação, que acaba por fazer sucumbir o desejo de saber a verdade. Tal reação não compete a todo tipo de leitor. Mais um problema se levanta: a leitura, ao sabor do “gosto popular” vai colocar em xeque a validade de tal exercício. Por preguiça ou despreparo, o leitor, conhecido como comum ou ingênuo, não se deixa seduzir pelas artimanhas do texto. O que lhe interessa de imediato é a consecução do projeto do romance. Qualquer que seja o conjunto de motivações que possam tirar-lhe a atenção é, de início, abandonado. À crítica não pode

¹³ SIBONY, Daniel. *O amor inconsciente*. Tradução de Vera Lúcia Ribeiro da Silva. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.98.

escapar esse dado, acompanhado de outro: o imenso sucesso mercadológico do romance em questão. Mera coincidência? Resultado de uma intensa campanha publicitária sobre a figura do autor – suas “particularidades comportamentais”, sua aversão a entrevistas, seu passado profissional? Toda uma leitura do romance pode ser levantada a partir da consideração desses detalhes. O livro vendeu muito mas não só por isso sua qualidade pode ser apenas contestada ou louvada. As conseqüências são por demais importantes. Não interessa apenas dizer que o texto do romance foi escrito a partir de uma “pesquisa” sobre os últimos vinte e cinco dias de vida de um, àquela altura, ditador. Até essa afirmação tem que ser examinada no maior número de aspectos possível. A escrita de um romance e a sua leitura não são impunes. Não se pode descartar a possibilidade de considerar o que diz Benjamin: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “agoras”, que ele fez explodir do *continuum* da História.¹⁴ Essa sucessão de “agoras” renova, a cada passo, a cada narrativa, a idéia de que uma verdade é inaugurada.

Em outras palavras, o fato de se escrever muito sobre determinado fato não o esgota. É óbvio demais?! Caso seja, vale a pena relembrar que uma certa perspectiva historiográfica se contenta em fixar a cristalização do significado de um “fato” se conclui quando de sua narração. Ao mesmo tempo, a narrativa literária, às vezes, parece explicitar um desejo de dar uma palavra final (ainda que ficcional) sobre determinada “verdade”. Ambos os procedimentos carecem da relativização do *continuum*, referido acima, que, para além de sua marca meramente cronológica, ele inscreve em ambas as narrativas, sua marca de formadora de novos sentidos para as mesmas narrativas, cada vez que elas são referenciadas. Trata-se de privilegiar aqui a “influência” (benéfica e rentável) da idéia da grande temporalidade, presente no discurso e na prática renovadores da Nova História, de um modo geral. Assim, o enunciado histórico deve prestar-se a um

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.229-230.

recorte destinado a produzir unidades de informação que poderão ser interpretadas ao longo do tempo. É evidente aqui o tributo que se deve prestar a Bakhtin, quando da explicitação do que ele chama de grande temporalidade:

Encerrar uma obra na sua época também não permite compreender a vida futura que lhe é prometida nos séculos vindouros, e esta vida fica parecendo um paradoxo. As obras rompem as fronteiras de seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na *grande temporalidade* (...). Uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutrir dos séculos passados.¹⁵

Aqui percebemos a força interativa e geradora do contexto, como co-autor de um processo de constituição de um dos sentidos possíveis, nas condições que a própria idéia de grande temporalidade vai oferecendo para a “interpretação” da narrativa historiográfica, importante, inclusive para a sua própria legitimação. Essas unidades de informação representam aquilo de que fala a História; enquanto significados, não são sem o referente puro nem o discurso completo: o conjunto delas é constituído pelo referente recortado, nomeado, já inteligível, mas ainda não submetido a uma sintaxe, a uma gramática que se deixa influenciar (e influencia!) o próprio tempo de que pode vir a tratar. É o alimento que nutre a obra, como quer Bakhtin. Como abrir mão da autoria do texto para articulá-lo, analiticamente, aos estudos historiográficos da/sobre a literatura? Numa posição radicalmente oposta não se pode exacerbar a figura autoral em demérito do texto, em suas ramificações. Um e outro estão enredados num discurso de mão dupla: a literária e a histórica. Nele e com ele o estatuto da verdade perde consistência para fazer aflorar um desejo de verdade e uma verdade do desejo. O jogo de palavras não é gratuito e na sua significância encontra-se uma das chaves para entrar no universo complexo da escrita literária realizada por Rubem Fonseca em seu romance *Agosto*.

Aprofundando um pouco mais a complexidade das questões levantadas de uma forma geral, não determinativa e/ou conclusiva:

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ernestina G.G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.359.

desde o início de sua narrativa, o escritor já sabe o final de seu “romance”. Era mesmo esse o final que pré-determinava o sentido da obra, desde seu começo? Ao lado disso, deve-se pensar que o historiador, geralmente, não é um romancista, não inventa seu personagem – por que não? O historiador, organizando e relacionando informações, interligando “instantâneos”, montando seqüências e elos causais, inevitavelmente cria, imagina, fabula: é narrador. É nesse sentido que cabe perguntar:

Who is the narrator? Today most literary critics are happy to regard the narrator as an inherent feature of narrative, although the coherence of any distinct concept of such a narrating agent remains debatable, to say the least. In calling the narrator into a question, I want to question the broad assumptions that have sustained the concept in critical practice. I do not think of the concept as a purely narratological matter, but one, that has large consequences for our understanding of fiction. Indeed, the narrator's promotion from representational accident to structural essence has occurred specifically in response to the qualities of fiction not narrative per se; and the concept has only been put to the most cursory use outside the fictional context because the narrator, thus understood, functions primarily to establish a representational frame within which the narrative discourse may be read as report rather than invention.¹⁶

Como responder à dúvida que permanece? Um não pode fazer o papel do outro? Um não seria, então, personagem do outro? Onde está a resposta? Cabe aqui considerar que, entre a Literatura e a História, haveria uma diferença de grau, uma vez que a narrativa histórica, às vezes, ao contrário da ficcional, não consolida e/ou explicita apenas metáforas de um fato, ainda que concreto, “real”. O que ela também pode fazer é testar a capacidade da ficção para dotar os eventos reais de tipos de significação, que a literatura revela à consciência, através de sua “formação” discursiva. Assim, mais uma vez, evidencia-se que entre esses dois graus de construção de uma verdade, permanece sólida e insofismável a figura do narrador, sujeito que articula os dois discursos.

¹⁶ WALSH, Richard. Who is the narrator?. *Poetics today*, v.4, n.18, p.495-513, out./dez., 1997, p.495-496.

O narrador literário, fazendo o que lhe “compete”, não está no mesmo patamar discursivo do historiador. A afirmação é discutível, mas abre uma brecha. Partindo desse ponto de vista, a relação entre História e Literatura deixa de ser um duelo de categorias em suas idiossincrasias discursivas, para colocar-se como resultado de uma busca: o sujeito não está interessado apenas no “objeto” de sua narração, deseja encontrar sua própria imagem, um sentido para sua “existência”. As máscaras que o texto literário apresenta e desvela podem ser tomadas como a concretização desse desejo. É, pois, um preconceito pensar que a História de cada época tem seus problemas e que eles são explicitados penas por ela. De fato, a História é cheia de possibilidades frustradas, de acontecimentos que não se realizaram. Ninguém será historiador se não perceber, em torno da história que se conta, uma multidão indefinida de outras histórias “compossíveis” de coisas que podiam ser de outra maneira, para reforçar o que já foi dito aqui. Aí está o ponto de convergência entre a Literatura e a História, numa certa medida. A historiografia literária, então, vai se construindo enquanto exercício do gozo da escrita. Quem escreveu e o que escreveu são apenas significantes de um outro, um terceiro que não encontra, ainda, uma terminologia que lhe sirva de “identidade”.

A relação tão propalada aqui se inscreve num campo dos estudos literários a que se conhece atualmente pelo nome de Literatura Comparada. Esta deixa de ser um balaio de gatos em que os assuntos os mais variados ensejam orientações teóricas as mais diversas e vai se articulando como uma retomada de “disciplinas” literárias, numa tentativa de síntese questionadora sobre “estatutos” há muito consagrados. Pensando nesses termos, o romance de Rubem Fonseca, em geral, e *Agosto*, em particular, colocam em questão os estatutos dessa “disciplina” que se quer renovadora dos estudos literários. Talvez esteja na relação criativa e dinamizadora que se estabelece entre História e Literatura o respaldo mais que necessário para a manutenção desses mesmos estudos, no âmbito do comparativismo. Assim, a narrativa, como História e ficção, associa-se ao sujeito da dúvida, valorizando a interpretação. Uma não seria a “tradução” da outra porque não se pode fechar um código em suas manifestações múltiplas e diversificadas. É sempre uma outra linguagem que se articula, uma linguagem que indica uma outra

cena: o ilimitado cenário da produção na disponibilidade interpretativa da subjetividade – tanto do autor quanto do leitor – e a infinitude do processo. Porque, como é óbvio, escrever é uma forma de humanização.

As notas que aqui se apresentaram não desejam o estatuto de verdades últimas e definitivas. Apontam para possibilidades de diálogos e, até, polêmicas mais que saudáveis, necessárias. Nesse sentido:

(...) os raros interstícios abertos por um escrito são logo tapados por outro escrito; escrever sobre um livro – por exemplo, verter o bálsamo de uma teoria sobre a chaga de um romance – é, muitas vezes, agir de maneira que o escrito só remeta a ele próprio, e se fetichize ainda mais (...) o escrito se mede pelos hiatos que faz surgir na linguagem, pelas descontinuidades que nela encontra e alimenta. Os textos (...), à parte o que se escreve sobre eles, deixam-nos, na leitura, um abalo que nos desestabiliza além da emoção, uma ruptura em nossa presença no dito e na língua, mesmo que não saibamos dizer onde, nem exatamente o quê (...).¹⁷

Ora, é possível colocar todas essas considerações, no âmbito específico de um certo gênero narrativo, o romance histórico. Para não incorrer em incoerência, tenho que fazer ainda uma observação a mais. Como definir esse “objeto”? A que tipo de utilização crítica pode-se submetê-lo? Considerando que é possível entender o romance histórico como uma narrativa que extraia material do passado remoto ou recente, pode-se chegar à conclusão de que qualquer teoria singular explica um gênero dentro do qual se encaixam muitos tipos de ficção. Por outro lado, se nesse mesmo gênero podem ser encontrados elementos discursivos que, ficcionalmente, recontam a História, não há como escapar da tentação de submetê-lo a essa mesma História. Outro tipo de impasse se esboça aqui, um impasse que retoma, em segundo grau, a mesma problemática da localização da origem do discurso narrativo, presente nas narrativas da História e da Literatura. O narrador é esse ponto de origem. As questões se

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.15.

sobrepõem e superam a possibilidade de um consenso entre Literatura e História.

A questão do romance histórico, enquanto gênero ou subgênero narrativo, ainda que não discutida aqui de maneira explícita, aponta para uma característica muito pouco destacada, apesar de muito referida: uma certa “bastardia”, o que complica ainda mais a sua consideração metodológica:

Propõe-se enquanto literatura, mas ao invés da *verossimilhança*, busca a *veracidade*. Para isso, atua em duas frentes. Da esfera *pública*, retira a personagem com características de herói épico capaz de sustentar a atenção dos leitores por toda uma trama já antecipadamente conhecida; com elementos da esfera *privada* o caracteriza, a partir dos problemas do cotidiano, das paixões inconfessáveis, do segredo familiar cuidadosamente escondido. Aproxima-se perigosamente do jornalismo de escândalos. Daí a sua propalada bastardia.¹⁸

Assim, não me resta outra alternativa senão a de afirmar que é através de uma nova metodologia de escrever a História da Literatura – no que esta pode ter de mais amplo e consistente criticamente – que estaria uma saída menos positivista de usar um gênero específico como instrumento de equacionamento dos problemas de uma relação tão intrinsecamente complexa. Isso, no entanto, não destitui o romance histórico de seu valor intrínseco, e da importância de sua contribuição nesse quadro historiográfico da literatura. Para além disso, o romance histórico pode problematizar, numa outra visada, as mesmas questões, sem propor soluções aparentemente fáceis, como sonhava um certo positivismo, infelizmente renitente.

¹⁸ COMITTI, Leopoldo. Romance, História e Ficção. *Boletim do CESP*, Belo Horizonte, v.17, n.21, p.97-83, jan./dez., 1997, p.79.

Literatura e História: convergência de possíveis

Luis Alberto Brandão Santos
Universidade Federal de Minas Gerais

A palavra *história* costuma carregar uma duplicidade de sentido. Pode ser utilizada para designar a experiência humana em sua dimensão temporal, no seu processo de contínua transformação. Nesse sentido, em referência ao fluxo dos acontecimentos, é que se fala da “água da história”.¹ História tende a se confundir, em tal caso, com a própria realidade humana. A mesma palavra, contudo, pode designar não a experiência humana em si, mas o seu relato. Nesse outro caso, o termo história é sinônimo de historiografia, forma de registro da realidade.

A duplicidade pode operar em duas direções contrárias. Se a diferença entre os dois sentidos não é observada, verifica-se a tendência de se confundirem as esferas da experiência e do relato, identificadas por uma relação de fidelidade e semelhança. Se, no entanto, enfatiza-se a diferença, tende-se a destacar a impossibilidade de correspondência entre as duas esferas, o caráter disjuntivo de sua relação.

¹ PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987, p.28, 55.

A obra do escritor argentino Ricardo Piglia explora explicitamente a segunda direção, consciente de que há uma cisão entre experiência e relato, entre realidade e representação. Tal consciência pode ser notada quando uma personagem do romance *Respiração artificial*, comentando a tradição da escrita de cartas, afirma:

A correspondência, no fundo, é um gênero anacrônico, uma espécie de herança tardia do século XVIII: os homens que viviam naquele tempo ainda confiavam na pura verdade das palavras escritas. E nós? Os tempos mudaram, as palavras perdem-se cada vez com mais facilidade, podemos vê-las flutuar na água da história, afundar, aparecer novamente, misturadas aos escolhos que passam nas águas.²

O que se enfatiza é a percepção contemporânea do caráter instável da palavra enquanto instrumento de veiculação de quaisquer verdades. Há uma margem inevitável de falibilidade e dúvida inerente não apenas à palavra, mas que está na base da constituição de toda linguagem. Tal margem se amplia, ficando em evidência, quando à palavra se atribui a tarefa de registrar a experiência do que já se passou, de conservar aquilo a que não se tem mais acesso diretamente – quando se tenta reproduzir o movimento da “água da história” na forma de um relato verbal.

Mesmo quando não se contrapõe ao caráter documental dos registros (elegendo critérios de veracidade, estabelecendo convenções para avaliar a plausibilidade das informações), a época atual se contrapõe frontalmente à ilusão positivista de que o relato histórico pode recuperar o que realmente aconteceu, dando acesso à verdade do passado. O próprio conceito de registro histórico aparece como um conceito problemático. Isso ocorre porque, segundo Hayden White,

o registro histórico é ao mesmo tempo compacto demais e difuso demais. De um lado, sempre existem mais fatos registrados do que o historiador pode talvez incluir na sua representação narrativa de um dado segmento do processo histórico. E, assim, o historiador deve “interpretar” os seus dados, excluindo de seu relato certos fatos que sejam irrelevantes ao seu propósito narrativo. De outro lado, no empenho de reconstruir “o que aconteceu” num dado período da

² PIGLIA, 1987, p.28.

história, o historiador deve inevitavelmente incluir na sua narrativa um relato de algum acontecimento ou conjunto de acontecimentos que carecem dos fatos que poderiam permitir uma explicação plausível de sua ocorrência. E isto significa que o historiador precisa “interpretar” o seu material, preenchendo as lacunas das informações a partir de inferências ou de especulações.³

A escrita da história é, portanto, uma forma de interpretação – entendida como mecanismo seletivo que, através de inclusões e exclusões, propõe uma ordenação e uma coerência (ou seja: um sentido) para as informações. O trabalho do historiador se dá em um espaço no qual as ações de decifrar e inventar não podem ser distinguidas nitidamente. Um trabalho de reconstrução, como é sugerido em *Respiração artificial*:

O maior esforço consistia sempre em eludir o conteúdo, o sentido literal das palavras, e procurar a mensagem cifrada que estava por trás do escrito, preso *entre* as letras, como um discurso do qual só se ouvissem fragmentos, frases isoladas, palavras soltas num idioma incompreensível, a partir do qual era preciso reconstruir o sentido.⁴

Ler documentos do passado com o intuito de escrever história, assim como constituir uma palavra a partir de letras, um discurso a partir de fragmentos de linguagem, pressupõe estabelecimento de elos, articulação entre elementos separados: atribuição de uma congruência. Tais elos não são dados pelos documentos-letras, mas propostos pelo historiador-leitor a partir de um repertório cultural de associações possíveis. Se o que interessa é não o que está *nas* letras, mas *entre* elas, as letras-documentos atuam como veículo para a sua própria compreensibilidade (são o ponto de partida para que as relações se estabeleçam) mas também como empecilho (é preciso abstrair das letras-documentos, tomadas isoladamente, para deixar vir à tona a relação entre elas).

A ênfase na dimensão construtiva da história – no fato de constituir-se como um relato – tem por consequência a perda da

³ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*; ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994, p.65.

⁴ PIGLIA, 1987, p.89.

crença no seu poder de gerar um conhecimento absoluto sobre o passado. Relatar associa-se intimamente a relatividade, como é sugerido em *Respiração artificial*. E aquele que sabe é também aquele que relata: o narrador.⁵ Só há saber através de uma narrativa. Saber que é sempre relativo porque está inevitavelmente condicionado à perspectiva de quem o narra.

Jacques Le Goff fala de uma “revolução documental” que teria se intensificado sobretudo a partir da década de sessenta do século XX.⁶ Tal revolução tem como princípio básico a crítica à pretensa objetividade dos documentos históricos. Crítica à pretensão de que, através do documento, o relato pudesse corresponder plenamente à experiência, a história pudesse corresponder à memória. Nas palavras de Foucault: “O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, *memória*; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa”.⁷ Foucault não chama a atenção para o fato de que também a memória é uma forma de relato, modo de elaborar a experiência. Seu objetivo é demonstrar que o fundamento da história é a intencionalidade social – um conjunto de demandas e interesses de se atribuir sentido à experiência coletiva. Intencionalidade que se viabiliza através da dimensão institucional que regula a possibilidade de produção de relatos históricos.

É o fator intencionalidade que faz com que o documento seja percebido como monumento – resultado da tentativa de se impor ao futuro determinada imagem da sociedade. Assim, não existe um documento-verdade. É preciso ressaltar, no entanto, que o movimento que vai da pretensão de objetividade à consciência da intencionalidade – do documento ao monumento – não ocorre apenas no âmbito da produção dos registros (a projeção de uma imagem para o futuro), mas também no âmbito de sua seleção, organização e interpretação (o delineamento de uma imagem do passado).

⁵ Cf. PIGLIA, 1987, p.109.

⁶ Cf. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, p.540-1.

⁷ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 2. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986, p.8.

No romance *A cidade ausente*, afirma-se que “narrar era dar vida a uma estátua”.⁸ Se o historiador atual se percebe como narrador, alguém que constrói uma história, ele incorpora como missão o desejo de revelar que as marcas humanas de perenidade e constância possuem um caráter dinâmico e variável (caráter que se revela também no seu próprio gesto de abordar os registros do passado). Seu papel passa a ser o de animar documentos, ou seja, mostrar que a objetividade é a atribuição de um determinado sentido social. Mostrar a mutabilidade daquilo que é aparentemente fixo. A incerteza que torna viva e móvel a solidez estática da verdade.

Se é inegável que o movimento de cisão entre experiência e relato perpassa a obra de Ricardo Piglia, também é preciso reconhecer a presença de um outro movimento que, paradoxalmente, sugere e explora a tendência oposta: experiência e relato se fundindo, não sendo mais distinguíveis. Essa tendência se baseia em duas constatações fundamentais sobre a cultura contemporânea. A primeira constatação é a de que na atualidade as experiências já não são mais possíveis. Em *Respiração artificial*, afirma-se: “Já não há mais experiências (no século XIX havia?), só ilusões. Nós todos inventamos variadas histórias para nós mesmos (que no fundo são sempre a mesma) para imaginar que aconteceu alguma coisa conosco na vida”.⁹ É a partir desse raciocínio que se pode declarar, como em *Prisão perpétua*, que “o romance moderno é um romance carcerário. Narra o fim da experiência”.¹⁰

Percebe-se que a experiência é associada à possibilidade de ação concreta do corpo – possibilidade que se restringe progressivamente, à medida que se intensificam os processos de sedentarização e isolamento, sobretudo nas grandes metrópoles, e que se difunde o caráter mediatizador das tecnologias de informação e comunicação. Ao corpo *encarcerado* só restam os universos da imaginação ou das

⁸ PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993, p.49.

⁹ PIGLIA, 1987, p.30-1.

¹⁰ PIGLIA, Ricardo. *Prisão perpétua*. Trad. Sérgio Molina, Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Iluminuras, 1989, p.23.

experiências indiretas – universos que se articulam, nutrindo-se e expandindo-se, através de relatos.

“Um relato não é outra coisa senão a reprodução da ordem do mundo numa escala puramente verbal. Mas a vida não é feita só de palavras, infelizmente também é feita de corpos, ou seja, dizia Macedonio, de doença, de dor e de morte”¹¹ – lê-se em *A cidade ausente*. Se se percebe que a ordem do relato não corresponde à ordem do mundo, que a imagem não corresponde ao corpo, que a realidade não se limita a uma dimensão discursiva, não há como negar, contudo, que a contemporaneidade vem assistindo a uma redefinição das fronteiras entre essas duas ordens, à desestabilização da ordem do mundo pela ordem do relato.

Tal desestabilização ocorre à medida que, simultaneamente à atrofia da experiência, assistimos à proliferação vertiginosa dos relatos que a substituem. É esse o processo descrito por *A cidade ausente*, livro que se apresenta, segundo indica Wander Melo Miranda, como “uma máquina-arquivo propulsora de uma rede de ficções virtuais”,¹² como uma exploração dos desdobramentos provocados pela inversão que coloca o relato como fundamento da experiência, sugerindo que o relato é “um organismo cibernético híbrido, ligado à realidade social e à ficção, habitado por seres simultaneamente humanos e maquínicos”.¹³

A dificuldade de demarcação nítida dos limites que separam experiência e relato está na base da exploração do caráter monumental da história: o monumento problematizando o documento, a *história-verdade* questionada pela *história-imagem*. “Cada época sonha a anterior”¹⁴ – é a afirmativa de Jules Michelet citada em *Respiração artificial*. A distinção entre convenções de veracidade e convenções de ficcionalidade é colocada em xeque exatamente por se perceber que veracidade e ficcionalidade são conceitos convencionais. Nesse

¹¹ PIGLIA, 1993, p.114.

¹² MIRANDA, Wander Melo. Ficção virtual. *Revista de estudos de literatura*, v. 3, Belo Horizonte, out. 1995, p.11

¹³ MIRANDA, 1995, p.15.

¹⁴ PIGLIA, 1987, p.73.

sentido, pode-se afirmar, como sugere a obra de Piglia, que todos os relatos históricos são ficcionais – pensando-se que a condição da ficcionalidade é suspender a relação de exclusão entre verdade e falsidade, entre acerto e erro, certeza e dúvida. Isso ocorre porque a história tem por objeto documentos-monumentos: todo documento é verdadeiro – incluindo os deliberadamente falsos – e falso; é, simultaneamente, referência e construção. O material da história são experiências-relatos, corpos-imagens, realidades-virtualidades, vigílias-sonhos.

Leituras do possível

Aristóteles, ao comparar o historiador e o poeta, afirma que “um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido”.¹⁵ A distinção aristotélica se encontra na base de um pensamento muito difundido que reforça as diferenças entre o texto histórico e o texto literário, situando-os em campos radicalmente excludentes. Ao historiador caberia a tarefa de relatar o passado; ao poeta, a liberdade de especular sobre o futuro do passado. À história se associaria o reino do efetivamente ocorrido e à literatura o reino do possível, do imaginável. Tais associações pressupõem, ainda, uma outra distinção: o passado é o campo das certezas (a serem recuperadas pelo historiador) e o futuro é o campo das incertezas (que podem ser habitadas pelo poeta).

A obra de Ricardo Piglia investe no questionamento dessa dicotomia, afirmando a existência de um vínculo profundo, de uma determinação mútua entre história e literatura. Tal questionamento produz elementos importantes para a tentativa de redefinição das concepções de literatura e história em vigor na contemporaneidade.

No que diz respeito à literatura, é preciso pensar que a relação literatura/possível – ou, ainda, a relação literatura/futuro – não é puramente casual, jogo de apostas arbitrárias do escritor, especulação

¹⁵ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p.252.

inconseqüente, sem nenhum outro fundamento além do próprio prazer de especular e do desejo de dar vazão a uma intuição difusa. Em *Respiração artificial*, encontramos a hipótese de que haveria um caráter propriamente antecipatório na literatura. Tal hipótese é desenvolvida através da descoberta, feita por uma personagem, de que teria ocorrido um encontro entre Hitler e Kafka – encontro que confirma que há, nos textos de Kafka, a percepção dos fatos que se desenrolariam anos após: “Kafka faz em sua ficção, antes de Hitler, o que Hitler lhe disse que ia fazer. Seus textos são a antecipação daquilo que via como possível nas palavras daquele Adolf”.¹⁶

O que se afirma através dessa hipótese não é, entretanto, um poder profético sobrenatural, mágico, do escritor, mas a íntima ligação entre o imaginário e o real, entre a linguagem e a ação: “O gênio de Kafka está no fato de ter compreendido que se aquelas palavras podiam ser ditas, então é porque podiam ser realizadas”.¹⁷ Ao escritor seria dado acesso a uma posição de leitor privilegiado do mundo onde vive, já que, pelo fato de exercer um contínuo exercício de interrogação da relação linguagem/real, o escritor é aquele que pode *saber ler*, tendo desenvolvido a consciência de que, para saber ler, “é preciso saber associar”.¹⁸

Ao escritor seria mais facilmente acessível a percepção de que a literatura produzida em determinada época e cultura não está vinculada a elas somente em função de uma recorrência de temas ou idéias mas, de maneira muito mais abrangente e intrínseca, também em função de uma compatibilidade de modos de se elaborar a significação. Na literatura está incorporada a forma como algo – qualquer objeto ou ação social – faz ou pode vir a fazer sentido.

Ao se dizer que o campo da literatura é o campo do possível, é necessário ressaltar, portanto, que *possível* não é sinônimo de indeterminado ou arbitrário. Se o número de relatos que se pode criar a partir de qualquer fato – ocorrido ou imaginado – é infinito, o número de tipos de relato, de formas de urdidura e concatenamento

¹⁶ PIGLIA, 1987, p.190.

¹⁷ PIGLIA, 1987, p.189.

¹⁸ PIGLIA, 1987, p.186.

dos seus elementos constituintes é finito. Os tipos possíveis de relato são, conforme sugere Hayden White, condicionados pelo próprio conceito de narrativa aceito por uma certa cultura, os modos de narrar considerados válidos, ou seja, os arranjos de linguagem que podem ser sancionados como “modos adequados de dar sentido aos processos humanos”.¹⁹

Na literatura, manifestam-se formas de percepção e construção de sentidos que já estão presentes, circulando na cultura. É nessa perspectiva que um texto literário jamais é arbitrário, mas uma tradução de tais modelos perceptivos e construtivos. É nessa perspectiva que o campo do possível já é uma delimitação. “Aquilo que ainda não é define a arquitetura do mundo”,²⁰ afirma-se em *A cidade ausente*. O efeito antecipatório propiciado pela literatura ocorre quando essas formas encontram, em textos literários, um espaço aberto para se manifestarem, um espaço de visibilidade incipiente. Como Kafka, o escritor seria um homem que sabe ouvir “as palavras que anunciam outro tipo de verdade”.²¹ Nessa outra perspectiva, o campo do possível é oposto ao campo da predeterminação, é uma brecha nos discursos sociais cristalizados.

A literatura pode insurgir-se contra os modos de significação preestabelecidos à medida que luta para fazer virem à tona modos que, apesar de possuírem inegável presença, são pouco difundidos ou relegados a planos secundários no mercado social dos discursos. A literatura luta, assim, para afetar o real, mostrando que o futuro não é aquilo que obrigatoriamente se tornará presente, o futuro não é um passado ainda não ocorrido. Duplo papel da literatura: mostrar que o que *é* – que se *acredita ser* – já está sendo transformado pelo que *pode ser* (ou, que o *poder ser* é uma dimensão do *ser*); e mostrar que o que *pode ser* se contrapõe àquilo que *tem de ser*, se opõe à pretensão ou à tentativa de controle unívoco do *ser*.

No que diz respeito à história, é preciso problematizar o caráter inequívoco, necessário e suficiente, do vínculo que une história e

¹⁹ WHITE, 1994, p.77.

²⁰ PIGLIA, 1993, p.102.

²¹ PIGLIA, 1987, p.188.

passado. Pelo fato de o historiador adotar uma perspectiva que é, inevitavelmente, a do presente – o prisma atualmente possível de atribuição de sentidos para o passado –, sua contribuição principal não é revelar a unidade e a homogeneidade, mas a diversidade e a heterogeneidade da experiência pretérita. Ao propor sentidos para os eventos – e mesmo ao definir o que considera um evento –, a história atua no campo do possível, afetando a percepção e a própria concepção dos mecanismos de funcionamento do real. Investindo na imagem de “um historiador que trabalha com documentos do futuro”,²² a literatura de Piglia sugere que são indissociáveis o ocorrido e o possível, o real e a significação a ele atribuível.

A história, assim, fala também “do que poderia ter acontecido”, e continuamente introduz o futuro, o possível – na sua dimensão de previsibilidade e imprevisibilidade, certeza e incerteza simultâneas – no passado, no ocorrido. Isso acontece porque a história é, antes de qualquer coisa, uma narrativa, e narrar é “transmitir à linguagem a paixão do que está por vir”.²³ Além disso, a experiência – o ato de participar dos eventos que ocorrem – só constitui algum tipo de saber quando os eventos são articulados em alguma forma narrativa.

O saber que a narrativa proporciona não pode, no entanto, aspirar à verdade plena, visto que é, fundamentalmente, associativo, um saber aberto. Como se afirma em *Prisão perpétua*: “A experiência tem uma estrutura complexa, em tudo oposta à forma possível da verdade. Nada se aprende da experiência! Só se pode conhecer o que ainda não se viveu”.²⁴

Encontramos, na obra de Piglia, a não-aceitação da fronteira que isolaria, como espaços não-vinculáveis, a ficção do real, o imaginável do observável, a narrativa da experiência, o possível do ocorrido, a literatura da história. Não-aceitação que dialoga com as formulações empreendidas – ou, por que não dizer: *imaginadas* –

²² PIGLIA, 1987, p.76.

²³ PIGLIA, 1989, p. 47; PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1986, p.76.

²⁴ PIGLIA, 1989, p.52.

pelos próprios historiadores contemporâneos, como é o caso de Hayden White:

a teoria crítica contemporânea nos permite acreditar, de um modo mais confiante do que nunca, que “poetizar” não é uma atividade que paira sobre a vida ou a realidade, que as transcende ou permanece alienada delas, mas representa um modo de práxis que serve de base imediata para toda atividade cultural (sendo esta uma idéia de Vico, Hegel e Nietzsche, quanto de Freud e Lévi-Strauss), e até mesmo para a ciência. Já não somos obrigados, pois, a acreditar – como os historiadores do período pós-romântico – que a ficção é uma antítese do fato (como a superstição ou a magia é a antítese da ciência) ou que podemos relacionar os fatos entre si sem o auxílio de qualquer matriz capacitadora e genericamente ficcional.²⁵

O sonho seria não “uma interrupção do real, e sim algo como uma entrada”.²⁶

²⁵ WHITE, 1994, p.142.

²⁶ PIGLIA, 1993, p.121.

O CONTO E O
ROMANCE HISTÓRICOS
NO SÉCULO XIX

O Evangelho segundo S. Teodorico: a releitura da paixão em Eça de Queiroz

Aparecida de Fátima Bueno
Universidade Federal de Viçosa

I - A recepção de *A Relíquia*

A Relíquia, de Eça de Queiroz, causou grande polémica na época de sua publicação.¹ A esse respeito, Medina afirma:

A publicação deste romance em 1887 suscitou uma viva reacção, assinalada pelo facto de não ter obtido um só voto no concurso da Academia das Ciências de Lisboa, sendo até acusado de verdadeira provocação. O polígrafo romântico Pinheiro Chagas, opositor da geração a que Eça pertenceu e relator do concurso, censurou-lhe então os seus propósitos anticlericais, agnósticos, mesmo ateus. Leitor

¹ *A Relíquia* foi publicada em folhetins na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, entre 24-4-1887 e 10-6-1887. A primeira edição em volume, nesse mesmo ano, é de responsabilidade do editor Chardron do Porto. Cf. MATOS, A. Campos (org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 1988, p.552-555.

apaixonado de Proudhon, Flaubert, Renan e Zola, Eça abordava de um modo herético a religião do seu próprio país, ousando aqui por em dúvida a divindade de Cristo.²

Parece que o motivo fundamental da repercussão negativa de *A Relíquia* está profundamente relacionado com a parte em que Teodorico Raposo, narrador e protagonista da história, sonha com a Paixão de Cristo, pondo em dúvida a sua divindade, como aponta Medina. Até porque uma postura anticlerical, também existente neste romance, não era novidade nem na literatura portuguesa nem na obra de Eça de Queiroz, escritor que já tinha uma carreira consolidada por essa altura e publicado, por volta de dez anos antes, *O Crime do Padre Amaro*.³ Para entender melhor as razões dessa recepção polêmica de *A Relíquia*, vamos procurar fazer uma análise da obra, buscando verificar de que maneira os argumentos de Pinheiro Chagas lhe podem ser aplicáveis.

II - O erótico e o sagrado em *A Relíquia*

Teodorico Raposo inicia a sua narrativa com um prólogo em que diz que *decidiu compor as memórias da sua Vida por que tanto ele como seu cunhado Crispim consideram que esta encerra uma lição lúcida e forte*.⁴ Dentro dessas memórias, destaca como fundamental a viagem que fez à Terra Santa, cuja narrativa ocupa, por sinal, a maior parte da trama. Porém, não pretende que seu texto constitua

² MEDINA, João. (A) *Relíquia*, romance de peregrinação e descoberta. In: MATOS, A. Campos (org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 1988. p.555-559.

³ *O Crime do Padre Amaro* teve uma primeira versão publicada em folhetim em 1875, a primeira edição em volume é de 1876; a segunda de 1880, foi revista por Eça e publicada pelo editor Chardron, do Porto, e tinha quase o dobro da de 1876. A terceira, de 1889, apresentava variantes em relação à anterior e não foi revista por Eça, segundo Helena Cidade Moura que publicou em 1964 uma edição crítica baseada nas versões de 1875, 1876 e 1880. (Cf. MATOS, 1988, p.166-168).

⁴ Cf. QUEIROZ, Eça de. *A Relíquia*. Porto: Lello & Irmão, 1950, p.5.

“um Guia Pitoresco do Oriente”, ao que acresce: “De resto esse país do Evangelho, que tanto fascina a humanidade sensível, é bem menos interessante que o meu seco e paterno Alentejo”.⁵

Como podemos observar, já no prólogo o narrador inicia o processo de desconstrução do espaço considerado sagrado, pois coloca o seu *paterno Alentejo* superior à Terra Santa. Mas suas reflexões não param aí:

Nunca me foi dado percorrer os Lugares Santos da Índia em que Buda viveu (...), ou esse doce vale de Rajagria, por onde se alongavam os olhos adoráveis do Mestre perfeito (...). Também não visitei a caverna de Hira, nem os devotos areais entre Meca e Medina, que tantas vezes trilhou Maomé, o Profeta Excelente, lento e pensativo sobre o seu dromedário. Mas desde as figueiras de Betânia até às águas caladas da Galiléia, conheço bem os sítios onde habitou esse outro intermediário divino, cheio de enternecimento e de sonhos, a quem chamamos Jesus-Nosso-Senhor: - e só neles achei bruteza, secura, sordidez, soledade e entulho.⁶

Se descreve os espaços geográficos percorridos por Buda e Maomé com termos valorativos (“doce vale”, “devotos areais”), por outro lado considera que os caminhos trilhados por “a quem chamamos Jesus-Nosso-Senhor”, só revelam “bruteza, secura, sordidez, soledade e entulho”. Também é patente a diferença de tratamento que dá à figura de Cristo, se comparado à maneira como fala de Buda e Maomé. Ao primeiro chama de “Mestre perfeito”, já ao segundo de “Profeta Excelente”. A Jesus atribui o epíteto de “esse outro intermediário divino”, ou seja, o reduz a um deus a mais. Esse tratamento dado no prólogo tanto à Terra Santa como a Jesus Cristo já prenuncia o que virá nas páginas do romance.

A instituição em que se converteu a Igreja Católica, com os seus vícios e distorções, também ocupa a atenção do protagonista de *A Relíquia*. A própria genealogia de Teodorico Raposo – a descendência bastarda de um clérigo – já é um bom exemplo da forma como a

⁵ QUEIROZ, 1950, p.6.

⁶ QUEIROZ, 1950, p.7.

hipocrisia de algumas facções da Igreja é retratada neste livro.⁷ Por sua vez, acresce a isto o comportamento excessivamente beato da tia Maria do Patrocínio, a titi, que acolherá e será responsável pela educação do sobrinho depois da orfandade.

Se, de um lado, Teodorico faz uma crítica social ao apontar o comportamento inadequado da clerezia e o fanatismo religioso de uma parcela da população portuguesa (certamente representada aqui pela tia), de outro lado, alguns símbolos e rituais da Igreja são erotizados, sendo tratados, portanto, de maneira herética. Por volta dos sete anos de idade, quando ele parte para ir morar com a titi, temos um exemplo dessa erotização, quando Teodorico narra a sua primeira experiência libidinosa:

Na estalagem em que apeamos, o criado, chamado Gonçalves, (...) ficou (...) contando coisas do snr. barão, e da inglesa do snr. barão. Quando recolhíamos ao quarto, alumiados pelo Gonçalves, passou por nós, bruscamente, no corredor, uma senhora, grande e branca, com um rumor forte de sedas claras, e espalhando um aroma de almíscar. Era a inglesa do snr. barão. No meu leito de ferro, desperto pelo barulho das segas, eu pensava nela, rezando Ave-Marias. Nunca roçara corpo tão belo, dum perfume tão penetrante: ela era cheia de graça, o Senhor estava com ela, e passava, bendita entre as mulheres, com um rumor de sedas claras...⁸

Se, aqui, Teodorico dessacraliza a Ave-Maria, em outro momento, já adulto, representando o papel de beato diante da titi, tem a seguinte visão de uma de suas amantes:

À noite depois do chá, refugiava-me no oratório, como numa fortaleza de santidade, embebia os meus olhos no corpo de ouro de Jesus, pregado na sua linda cruz de pau preto. Mas então o brilho fulvo do metal precioso ia, pouco a pouco, embaciando, tomava uma alva cor de carne, quente e tenra; a magreza de Messias triste, mostrando os ossos, arredondava-se em formas divinamente cheias e belas; por entre a coroa de espinhos, desenrolavam-se lascivos

⁷ “Meu avô foi o padre Rufino da Conceição, licenciado em teologia, autor duma devota *Vida de Santa Filomena*, e prior da Amendoeirinha.” (QUEIROZ, 1950, p.13).

⁸ QUEIROZ, 1950, p.17-18.

anéis de cabelos crespos e negros; no peito, sobre as duas chagas, levantavam-se, rijos, direitos, dois esplêndidos seios de mulher, com um botãozinho de rosa na ponta; – e era ela, a minha Adélia, que assim estava no alto da cruz, nua, soberba, risonha, vitoriosa, profanando o altar, com os braços abertos para mim!⁹

A erotização do crucifixo como a da Ave-Maria fazem parte de um processo recorrente nesta obra. Esse comportamento do narrador de *A Relíquia* antecipa a desmistificação da figura de Cristo, que ocorrerá durante o sonho, como veremos a seguir.

III - A Paixão segundo Eça

A crítica eciana já apontou o modo divergente como o narrador-protagonista de *A Relíquia* vê, em três momentos, Jerusalém: quando lá chega, para cumprir os desejos da tia, quando a vê durante o sonho, e depois quando, retornando de Jericó, passa por ela mais uma vez antes de partir de volta a Portugal. De um lado, como argumenta Garcez, sobressai a maneira aviltada como Teodorico descreve a cidade no espaço dedicado na obra ao seu presente histórico:

Resplandecer é o termo que Isaías dedicara à visão da sua luminosa Jerusalém: “Levanta-te, Jerusalém, e resplandece, porque já veio a tua luz, e a glória do Senhor nasceu sobre ti”. No texto de *A Relíquia*, não é mais a Cidade que resplandece; ela não é mais um foco de luz. Pelo contrário ela ressuma “melancolia”, é “lúgubre e cor de lodo”, ostenta “farrapos”, telhados “decrépitos, desmantelados, misérrimos”, “casebres sórdidos” e um “céu pardacento”.¹⁰

De outro lado, quando, através do sonho, Teodorico retorna ao passado para testemunhar a Paixão de Cristo, ele tem, num primeiro momento, uma visão deslumbrada da cidade, o que leva Garcez a considerar que “Tudo parece levar a crer que Eça de

⁹ QUEIROZ, 1950, p.66.

¹⁰ GARCEZ, Maria Helena Nery. Visões de Jerusalém. In: *Anais do III Encontro Internacional de Queirozianos*. São Paulo: Centros de Estudos Portugueses da FFLCH da USP, 1997. (p.374-380), p.377.

Queirós quis reservar para o espaço do sonho as imagens positivas e amáveis de Jerusalém”.¹¹ No entanto, como ela aponta logo a seguir, também no sonho a imagem de Jerusalém é, de certa maneira, rebaixada, pois ao observar a acintosa presença do exército romano, Teodorico comenta que “César pareceu-me mais forte que Jeová!”.¹² Portanto, esse “aviltamento” da cidade, mesmo ocorrendo menos intensamente no sonho, não é muito diferente da maneira dessacralizada que o narrador-protagonista de *A Relíquia* adota, como estamos procurando demonstrar, quando trata dos ritos e símbolos do Cristianismo, ou de sua figura máxima, Jesus Cristo.

Em relação ao sonho que tem com a Paixão, é preciso destacar que Cristo aparece nele apenas como uma espécie de coadjuvante de sua própria história. O foco dos acontecimentos acompanha Teodorico e Topsisius, o “doutíssimo Topsisius”, “nobre historiador dos Herodes”, como o nosso personagem se refere, em vários momentos, ao seu companheiro de viagem. No sonho de Teodorico é Topsisius, de fato, quem faz todo um percurso pelas ruas de Jerusalém, pelo Templo, o que os leva, em alguns momentos, a cruzar com Cristo. Ou seja, em ambos os espaços, no da realidade e no do sonho, é Topsisius quem serve de guia para Teodorico, que apenas o segue, às vezes contrariado, como quando o historiador o *arrasta* para ir ao Calvário, enquanto ele preferia ficar com as *mulherinhas*.

– É um talho! – murmurei eu, aturdido. – É um talho! Topsisius, doutor, vamos outra vez lá baixo às mulherinhas...

(...)

– É quase a nona hora, D. Raposo!... E temos de ir fora da Porta Judiciária para além do Garebe, a um sítio agreste que se chama o *Calvário*.

Empalideci. E pareceu-me que nenhuma vantagem espiritual obteria minha alma, nenhuma inesperada aquisição enriqueceria o saber de Topsisius – por irmos contemplar no alto dum morro, entre urzes, Jesus atado a um madeiro sofrendo: era apenas um tormento para a nossa sensibilidade!¹³

¹¹ GARCEZ, 1997, p.378.

¹² QUEIROZ, 1950, p.166.

¹³ QUEIROZ, 1950, p.236.

Aliás, Teodorico leva bastante tempo para perceber que está presenciando a Paixão de Cristo, apesar de ouvir diversos comentários a respeito da prisão de um Rabi chamado Jeschoua bar Joseph, que, segundo Gamaliel, Manasés e Osanias, deveria ser condenado à morte, pelo fato de ir contra a Lei judaica, trair a Pátria e perturbar a Ordem, segundo cada um pensa, respectivamente.¹⁴ Porém, apenas quando Topsius cumprimenta os três membros do sanedrim pelas *cautas* palavras é que Teodorico, surpreso, toma consciência sobre quem estão falando:

– Topsius! Topsius! quem é esse Rabi que pregava em Galiléia, e faz milagres e vai ser crucificado?

(...)

– Rabi Jeschoua bar Joseph, que veio de Nazaré em Galiléia, a quem alguns chamam Jesus e outros também chamam o Cristo.¹⁵

Só então Teodorico percebe que está testemunhando a Paixão de Cristo e se arroga – suprema ironia – “S. Teodorico Evangelista”:

Eu saberia então uma palavra nova do Cristo, não escrita no Evangelho; – e só eu teria o direito pontifical de a repetir às multidões prostradas. A minha autoridade surgia, na Igreja, como a dum Testamento novíssimo. Eu era uma testemunha inédita da paixão. Tornava-me S. Teodorico Evangelista!¹⁶

Esse novo *Evangelista* que surge, por todas as atitudes suas que já presenciamos, aborda de maneira totalmente dessacralizada o drama da Paixão e o seu herói. O seu primeiro encontro com o próprio Cristo, durante o julgamento no Pretório, se dará de modo não apenas frustrante para Teodorico, como também através de um rebaixamento da figura de Jesus:

Aí, comovido, caminhei para o parapeito: e logo os meus olhos mortais encontraram lá em baixo – a forma encarnada do meu Deus!

Mas, oh rara surpresa da alma variável, não senti êxtase nem terror!
Era como se de repente me tivessem fugido da memória longos,

¹⁴ Cf. QUEIROZ, 1950, p.184-187.

¹⁵ QUEIROZ, 1950, p.188.

¹⁶ QUEIROZ, 1950, p.190.

laboriosos séculos de História e Religião. Nem pensei que aquele homem seco e moreno fosse o Remidor da Humanidade... Achei-me inexplicavelmente anterior nos tempos. Eu já não era Teodorico Raposo, cristão e bacharel (...). E aquele homem não era Jesus, nem Cristo, nem Messias – mas apenas um moço de Galiléia que, cheio dum grande sonho, desce de sua verde aldeia para transfigurar todo um mundo e renovar todo um Céu (...).¹⁷

Além de ficar surpreso diante de uma certa indiferença que sente (“não senti êxtase nem terror”), pode-se observar que a visão que tem de Jesus – Teodorico no alto e Cristo embaixo – por si só já contribui para esse rebaixamento que estamos querendo apontar. É preciso destacar que, em vários momentos, o protagonista de *A Relíquia* mostra uma total indiferença – quando não desconhecimento – da população de Jerusalém a respeito do julgamento e da crucificação de Cristo. Mesmo no Pretório, quando encontra pela primeira vez *a forma encarnada de seu Deus*, a descrição do ambiente e de muitas pessoas que estão no local é de um prosaísmo e de uma falta de solenidade que, em geral, não condizem com as descrições habituais de tal cena:

Estendidos no chão, junto à balastrada do claustro, negros dormitavam com a barriga ao Sol. Uma velha contava moedas de cobre, acororada diante do seu gigo de fruta. Em andaimos, postos contra uma coluna, havia trabalhadores compondo o telhado. E crianças, a um canto, jogavam com discos de ferro que tinham de leve nas lajes.¹⁸

A citação quase dispensa comentários. Enquanto Cristo está sendo julgado no Pretório, temos negros dormitando, trabalhadores realizando as suas tarefas habituais, crianças brincando, situações de um lado tão prosaicas e, de outro, tão distantes da gravidade do julgamento que está ocorrendo ao lado. Essa indiferença ou desconhecimento da população de Jerusalém em relação a Jesus repetir-se-á no momento da crucificação, como veremos mais adiante.

¹⁷ QUEIROZ, 1950, p.194-195.

¹⁸ QUEIROZ, 1950, p.193.

Quanto ao comportamento de Teodorico diante de Cristo, não difere muito do da população local. Se, de um lado, ele sabe de quem se trata e da importância dos acontecimentos que presencia para a formação histórica e ético-moral da sociedade a que pertence, por outro lado, tanto como a população local, ele está mais preocupado com a satisfação de seus próprios interesses e necessidades. Indubitavelmente, Teodorico é um hedonista, que precisa abrir mão, através de um exercício contínuo de hipocrisia, de seus desejos pessoais em função do rigoroso regime que lhe impõe a tia. E é esse sujeito, vaidoso, lascivo, hipócrita (destacando aqui apenas alguns dos adjetivos que lhe são aplicáveis) que se instituirá como um novo Evangelista e nos dará uma nova interpretação para o drama da Judéia.

É preciso salientar que até o instante do julgamento, Teodorico ouviu comentários críticos a respeito das atitudes de Cristo, feitos por outros judeus,¹⁹ o que é bem natural, já que segundo a versão dos Evangelhos foram estes os responsáveis pela sua crucificação.²⁰ Porém, se até esse momento ainda não havia tomado ciência de quem falavam, a partir do “encontro” no Pretório, no entanto, é ele próprio quem, de certa forma, passará a denunciar de modo crítico seja algum comportamento *desse moço da Galiléia*, seja uma nova versão para o episódio da ressurreição.

IV - O Evangelho de S. Teodorico

O *Testamento novíssimo* anunciado por Teodorico certamente diverge em muito do que ficou registrado pela tradição. Um dos

¹⁹ Relembro aqui o momento em que Teodorico, na casa de Gamaliel, ouviu a discussão entre este, Manasés e Ozanias, membros do sanedrim, com Gad – único presente nesta reunião que, além de ser um seguidor de Jesus, o defende dos comentários ácidos feitos pelos outros, quando estes questionam sejam os milagres, seja a castidade, seja a postura ética, seja a originalidade de algumas idéias atribuídas a Cristo (cf. QUEIROZ, 1950, p.178-187).

²⁰ Segundo os Evangelhos, Pôncio Pilatos quis intervir a favor de Jesus, mas foi pressionado a condená-lo à morte (*Mt* 27, 11-26, *Mc* 15, 1-15, *Lc* 23, 13-25, *Jo* 18, 28-40). *Bíblia Sagrada*. 6. ed. São Paulo: Paulinas, 1954.

episódios bíblicos que mereceu a atenção dos Evangelistas, a expulsão dos vendilhões do Templo (*Mt* 21,12-13; *Mc* 11, 15-19; *Lc* 19, 45-48; *Jo* 2, 13-17), terá, em *A Relíquia*, repercussões inimagináveis. Registrado pela ortodoxia como prova da força de Jesus e de sua luta contra o comércio material dentro de um espaço considerado sagrado, reservado às coisas do espírito – o Templo –, a sua nova versão, no romance de Eça, não apenas dessacraliza um ato de Jesus, considerado inquestionável pelos seus seguidores, como vai além ao imputar-lhe uma culpa, uma mácula, muito mais grave do que as críticas feitas até aqui pelos personagens que lhe são coevos. Não por acaso, acreditamos, esse episódio é narrado em *A Relíquia* logo após a condenação.

Teodorico, ao sair do Pretório, observa que uma multidão irada lança imprecações contra Jesus. Topsius então lhe diz que devem ser os mercadores expulsos do Templo: “Outra imprudência do Rabi, D. Raposo!”²¹ censurando, portanto, a atitude de Jesus, pois considera que ela contribuiu para a sua condenação. Essa censura será reforçada logo a seguir, quando os dois personagens encontram-se com um dos mercadores expulsos, que particulariza e humaniza o ultraje sofrido:

Era um pedreiro de Naim, que trabalhara no Templo (...). Em véspera de Páscoa, porém, viera um Rabi de Galiléia cheio de cólera que lhe arrancara o seu pão!...

(...)

Eu protestei. Como lhe poderia ter vindo a injustiça e a dor desse Rabi, de coração divino, que era o melhor amigo dos pobres?

– Então vendias no templo? – perguntou o terso historiador de Herodes.

– Sim – suspirou o velho, – era lá, pelas festas que ganhava o pão do longo ano! (...) Decerto eu não tinha direito de pôr ali minha tenda: mas como poderia eu pagar ao Templo o aluguer de um côvado de lajedo! Todos os que apregoam à sombra, debaixo do pórtico, sobre tabuleiros de cedro, são mercadores ricos que podem satisfazer a licença: alguns pagam um ciclo de ouro.²²

²¹ QUEIROZ, 1950, p.208-209.

²² QUEIROZ, 1950, p.212-213.

– Mas eis que há dias esse Rabi de Galiléia aparece no Templo, cheio de palavras de cólera, ergue o bastão e arremessa-se sobre nós, bradando que aquela “era a casa de seu pai, e que nós a poluíamos!...” E dispersou todas as minhas pedras, que nunca mais vi, que eram o meu pão!(...) E nós tivemos que fugir, apupados pelos mercadores ricos, que (...) batiam palmas ao Rabi... Ah! contra esses o Rabi nada podia dizer: eram ricos, tinham pago!... E agora aqui ando! Minha filha, viúva e doente, não pode trabalhar, embrulhada a um canto nos seus trapos: e os filhos de minha filha, pequeninos, têm fome, olham para mim, vêem-me tão triste e nem choram. (...) Em verdade Jeová é grande, e sabe... Mas eu fui expulso pelo Rabi, somente porque sou pobre!²³

A citação é longa, mas necessária à discussão que precisamos fazer do episódio. Como vemos, Teodorico o descreve como um melodrama, expondo a tragédia de uma família anônima, atingida pelo ato impetuoso de Jesus: um pobre velho doente, sua filha viúva e os filhos desta que estão passando fome. É preciso destacar que Cristo também é acusado de cometer uma injustiça social, ou seja, favorecer os mercadores ricos, que podem pagar o aluguel do Templo, enquanto aos pobres só resta venderem à entrada do pórtico. É justamente a estes, principais alvos da pregação de Jesus e que são defendidos no Evangelho, é sobretudo aos pobres que o Cristo de *A Relíquia* prejudica. A reação de Teodorico, de compaixão pelo drama do pedreiro, o leva a tomar a decisão de “consertar” esse erro de seu deus:

Bati no peito, desesperado. E a minha angústia toda era por Jesus ignorar esta desgraça, que, na violência do seu espiritualismo, suas mãos misericordiosas tinham involuntariamente criado, como a chuva benéfica por vezes, fazendo nascer a sementeira, quebra e mata uma flor isolada. Então para que não houvesse nada imperfeito na sua vida, nem dela ficasse uma queixa na terra – paguei a dívida de Jesus (assim seu Pai perdoe a minha!), atirando para o saião do velho moedas consideráveis (...).²⁴

²³ QUEIROZ, 1950, p.214-215.

²⁴ QUEIROZ, 1950, p.215.

Como vemos, Teodorico não apenas “corrige” uma injustiça cometida por Jesus, como também pretende que o seu ato sirva para que ele possa barganhar com Deus o perdão de seus próprios pecados. Essa *novíssima* versão do episódio bíblico, prepara-nos para o ponto máximo desse novo *Evangelho* que Teodorico, através de seu sonho, nos expõe.

Havíamos comentado que Jesus é apenas um coadjuvante de sua própria história. De fato, ele aparece “em cena” apenas duas vezes: no momento do julgamento e sendo crucificado no Calvário. Afora esses dois momentos, há várias referências a ele através dos comentários feitos sobre os seus atos ou quando ficamos sabendo o que ocorre com Jesus após ser retirado da cruz. Entretanto, esses dois momentos são reveladores da maneira como o herói bíblico e sua história são dessanalizados em *A Relíquia*. Primeiramente, vimos que Teodorico vê nele “apenas um moço da Galiléia”, e que há uma grande indiferença e desconhecimento de sua presença pela população de Jerusalém. O episódio da crucificação só vem a reforçar essa situação. Se para Teodorico é uma maçada ter que ir assistir à crucificação, já que considera que *nenhuma vantagem espiritual* lhe advirá de tal visão, para a maioria dos circunstantes que por lá passa há um total desconhecimento do que está ocorrendo:

Soldados, sentados no chão, desdobravam as túnicas dos supliciados: outros, com o elmo enfiado no braço, limpavam o suor – ou por uma malga de ferro, a goles lentos, bebiam a *posca*. E em baixo, na poeira da estrada, sob o Sol mais doce, passava gente recolhendo pacificamente dos campos e dos hortos. Um velho picava as suas vacas para o lado da porta de Genath: mulheres, cantando, carregavam lenha: um cavaleiro trotava, embrulhado num manto branco. Às vezes os que atravessavam o caminho ou voltavam dos pomares de Gareb, avistavam as três cruzes erguidas: arregaçavam a túnica, subiam a colina devagar através das urzes. O rótulo da cruz do Rabi, escrito em grego e em latim, causava logo assombro. “Rei dos Judeus”! Quem era esse? Dois moços, patrícios e saduceus, com brincos de pérolas nas orelhas e bordaduras de ouro nos borzeguins, interpelavam o Centurião, escandalizados. Porque escrevera o Pretor – “Rei dos Judeus”? Era aquele, ali pregado na cruz, Caio Tibério? Só Tibério era rei da Judéia! O Pretor quisera ofender Israel! Mas em verdade só ultrajava César!...²⁵

²⁵ QUEIROZ, 1950, p.244.

A cena não apenas mostra a população alheia à crucificação, como é descrita de maneira quase bucólica, com pessoas voltando da jornada no campo, após um longo dia de trabalho, ou mesmo registrando os que nunca tinham ouvido falar naquele supliciado a quem foi atribuído o título de “Rei dos Judeus”. É interessante que Eliezer de Silo, um dos doutores que Teodorico conheceu no Templo,²⁶ e reencontrou na ceia Pascal em casa de Gamaliel, nunca tinha ouvido falar de Jesus, tomando conhecimento dele e de sua história através de nosso personagem: “Então fui eu, Teodorico, Ibero, dum remoto município romano, que contei a um Físico de Jerusalém, criado entre os mármoreos do Templo, a vida do Senhor!”²⁷ O que se depreende deste comentário é que mesmo entre os doutores do Templo, ou seja, mesmo entre aqueles que, segundo a tradição, são responsáveis pela condenação de Jesus Cristo, havia os que desconheciam a sua existência. Parece que apenas para alguns representantes do sanedrim ele constituía uma ameaça.

Quanto à indiferença dos circunstantes diante da crucificação, ela é, de alguma maneira, compactuada por Teodorico e Topsius. Enquanto Jesus agoniza, eles se distraem com um velho rapsodo, vindo das ilhas da Grécia, a quem pedem que lhes conte a sua história, depois de ouvirem com deleite a sua *lira helénica cantando os Deuses, a sua beleza, a sua actividade heróica*. Após a história plangente de sua peregrinação até Israel, o velho diz que “Agora errava ali, nessa cidade onde havia um grande Templo, e um Deus feroz e sem forma que detestava as gentes”.²⁸

Teodorico, além de se simpatizar com o rapsodo, parece compartilhar com a sua opinião ao dizer que “E a minha piedade foi

²⁶ Teodorico e Topsius conhecem o Doutor Eliezer no templo. Juntamente com Gamaliel e o médico penetram num local do templo interdito aos estrangeiros. Eliezer conta aos dois forasteiros que ele e os outros médicos são conhecido como “Doutores da Tripa”. Dentro desse espaço considerado sagrado, riem e discutem sobre “dissabores intestinais” (cf. QUEIROZ, 1950, p.228-230).

²⁷ QUEIROZ, 1950, p.257.

²⁸ Cf. QUEIROZ, 1950, p.246-247.

grande por aquele Rapsodo das ilhas da Grécia, perdido *também* na dura cidade dos judeus, envolto pela influência sinistra dum Deus alheio!”²⁹

Ao usar o advérbio *também*, o narrador de *A Relíquia* explicita mais que a sua simpatia pelo rapsodo, acentua sobretudo compartilhar com as impressões que este tem de Jerusalém e da religião que professam os judeus. Agora, se levarmos em conta que esse “Deus alheio”, que recebe críticas de Raposo, é o Deus dos judeus e dos cristãos, ele está chamando, portanto, o seu “próprio” Deus de *alheio*.

Enquanto Teodorico se entenece com a história do grego, os judeus pressionam os centuriões para aplicarem o crurifrágio romano nos supliciados, e com isso acelerar as mortes para que estes possam ser sepultados “antes de soar a hora santa da Páscoa”, salvaguardando assim a lei judaica.³⁰ Como Jesus já aparenta estar morto, não lhe é aplicado o crurifrágio, e José de Arimatéia reivindica o corpo para sepultá-lo. Teodorico e Topsius partem então para a casa de Gamaliel, onde participarão da ceia Pascal.

A passagem da ceia é descrita com a explanação detalhada dos pratos. Teodorico nem se comporta como quem acabou de assistir à crucificação. Finda a ceia, ele e Topsius são surpreendidos por Gad, um essênio simpatizante de Jesus a quem já conheciam da casa de Gamaliel, que lhes comunica em segredo que o Messias está vivo e os convida a “acompanhar Jesus e guardá-lo até ao oásis de Engaddi”.³¹ Chegamos ao ápice não apenas da dessacralização da figura de Cristo, mas sobretudo ao *testemunho inédito da Paixão por S. Teodorico Evangelista*, à *palavra nova* que ele vem anunciar.

Nessa versão, ficamos sabendo que foi dado a Jesus um vinho narcotizado para simular a sua morte. Depois, os amigos, orientados por José de Arimatéia, roubaram o seu corpo para reanimá-lo. Porém, algo foge ao controle e Jesus vem a falecer:

²⁹ QUEIROZ, 1950, p. 247. O itálico é nosso.

³⁰ QUEIROZ, 1950, p.247.

³¹ QUEIROZ, 1950, p.260.

Em casa de José estava Simeão o Essênio, que viveu na Alexandria e sabe a natureza das plantas: e tudo fora preparado, até à raiz do baraz... Estendemos Jesus na esteira. Demos-lhe a beber os cordiais, chamamo-lo, esperamos, oramos... Mas ai! sentíamos, sob as nossas mãos, arrefecer-lhe o corpo!... Um instante abriu lentamente os olhos, uma palavra saiu-lhe dos lábios. Era vaga, não a compreendemos... Parecia que invocava seu pai, e que se queixava de um abandono... Depois estremeceu: um pouco de sangue apareceu-lhe ao canto da boca... E, com a cabeça sobre o peito de Nicodemos, o Rabi ficou morto!³²

Depois da morte de Jesus, seus amigos o sepultam incognitamente, porque “Era necessário, para o bem da terra, que se cumprissem as profecias!”,³³ deixando o outro túmulo, em que havia sido enterrado de início, aberto e vazio. Essa versão da morte de Cristo é, nas páginas de *A Relíquia*, a responsável pela crença na lenda da ressurreição, como esclarece Topsius a Teodorico:

– Teodorico, a noite termina, vamos partir de Jerusalém!... A nossa jornada ao Passado acabou... A lenda inicial do cristianismo está feita, vai findar o mundo antigo!

(...)

– Depois de amanhã, quando acabar o Sabath, as mulheres de Galiléia voltarão ao sepulcro de José de Ramatha, onde deixaram Jesus sepultado... E encontram-no aberto, encontram-no vazio!... “Desapareceu, não está aqui!...” Então Maria de Magdala, crente e apaixonada, irá gritar por Jerusalém – “*ressuscitou, ressuscitou!*” E assim o amor de uma mulher muda a face do mundo, e dá uma religião mais à humanidade!³⁴

De fato, o *novíssimo testemunho* de Teodorico nega a divindade de Cristo, nega portanto que ele seja o Messias, o filho de Deus e põe por terra a base sobre a qual se sustenta o Cristianismo há aproximadamente mil e oitocentos anos (considerando a época da publicação de *A Relíquia*), ao mostrar que esta religião nasce graças a uma farsa, mesmo que involuntária. Com a sua versão, Teodorico converte-se de evangelista em heresiarca.

³² QUEIROZ, 1950, p.263-264.

³³ QUEIROZ, 1950, p.264.

³⁴ QUEIROZ, 1950, p.265.

V - As fontes de Eça

Esse *novo testemunho* do Evangelho coloca essa obra de Eça de Queiroz em sintonia com a de diversos pensadores que lhe são coevos. De fato, algumas versões que *A Relíquia* apresenta para a história de Jesus Cristo já haviam sido aventadas por outros escritores. A crítica eciana tem apontado, por exemplo, às aproximações existentes entre as idéias de Eça e as do historiador francês, Ernest Renan, autor de uma *Vida de Jesus*, de 1863. As palavras finais de Topsisius, no sonho de Teodorico, são muito parecidas com as que encontramos no antepenúltimo capítulo do livro de Renan, “Jesus no túmulo”:

No domingo pela manhã as mulheres, sendo Maria de Magdala a primeira, foram, muito cedo, ao túmulo. A pedra estava deslocada da abertura, e o corpo já não estava no lugar onde o tinham colocado. Ao mesmo tempo, espalharam-se pela comunidade cristã estranhas vozes. O grito: “Ressuscitou!” correu por entre os discípulos como um raio. (...) O seu corpo teria sido roubado, ou o entusiasmo, sempre crédulo, fez apresentar-se a desoras o todo de narrações por as quais se quis estabelecer a fé na ressurreição? É o que, por falta de documentos contraditórios, havemos de ignorar sempre. Digamos, contudo, que a imaginação forte de Maria de Magdala desempenhou, nesta circunstância, um papel de primeira ordem. Divino poder do amor! momentos sagrados em que a paixão de uma alucinada dá ao mundo um Deus ressuscitado!³⁵

Como vemos, há muitas semelhanças entre essas palavras de Renan e as do Dr. Topsisius: ambos consideram que foi “o amor de uma mulher que muda a face do mundo e dá uma religião mais à humanidade”, como diz o personagem de Eça em *A Relíquia*. É claro que muito dessa versão pode ser facilmente inspirada nos próprios Evangelhos canônicos, afinal eles são unânimes em afirmar que foi Maria Madalena, acompanhada de outras mulheres, que achou o sepulcro vazio e deu o alarde aos discípulos (*Mt* 28, 1-6, *Mc* 16, 1-8, *Lc* 24, 1-10). No *Evangelho de João* (20, 1-2) é ela sozinha que encontra o túmulo vazio, enquanto que no de *Marcos* (16, 9-11), Cristo aparece depois, mais uma vez, só para ela, que corre a

³⁵ RENAN, Ernest. *Vida de Jesus*. 4. ed. Porto: Chardron, 1915, p.354.

comunicar aos discípulos o ocorrido. O próprio Eça, numa carta a Luiz de Magalhães, falando sobre *A Relíquia*, confessa a sua filiação ao texto bíblico, mormente o de João: “É no fundo uma paráfrase tímida do Evangelho de S. João, com cenários e fatos de teatro”.³⁶

Certamente muito mais há para ser dito sobre as fontes utilizadas por Eça. Óscar Lopes, por exemplo, a respeito de *A Relíquia*, afirma que a “incurião ao Passado, serve, no romance, de veículo à exegese laica das tradições judaico-cristãs por Feuerbach, David Strauss e Bruno Bauer, e em geral dos hegelianos da esquerda romântica”.³⁷ Ele também coloca que a versão da morte de Jesus, que Eça apresenta nesse romance, tem um precedente, pois “(...) de acordo com uma versão laica das *Memórias de Judas* de Petruccelli della Gatina, Jesus é conscientemente narcotizado para alívio dos sofrimentos e para simulacro da ressurreição”.³⁸

Não há aqui mais espaço para prosseguirmos essa investigação das fontes utilizadas pelo escritor português. O que por ora gostaríamos de ressaltar é que se muitas das idéias presentes em *A Relíquia* não são fruto apenas da mente imaginativa de Eça de Queiroz, é ele, no entanto, e o seu romance, que inauguram, no âmbito da Literatura Portuguesa, uma tradição de reescritura dos Evangelhos, que terá prosseguimento, neste século, nas obras de autores do porte de Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa e José Saramago.

³⁶ SIMÕES, João Gaspar. *Eça de Queiroz - O Homem e o Artista*. Lisboa, Rio de Janeiro: Edições dois mundos, 1945, p.458.

³⁷ LOPES, Óscar. Três livros de Eça. *Álbum de Família*. Lisboa: Caminho, 1984. (p.69-114), p.91.

³⁸ LOPES, 1984, p.94.

Imaginação e história: o problema da verossimilhança nas *Cartas sobre “A confederação dos Tamoios”*

Eduardo Vieira Martins
Universidade Estadual de Londrina

Introdução

As *Cartas sobre “A confederação dos Tamoios”*, publicadas por José de Alencar em 1856 nas páginas do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, foram um dos grandes acontecimentos literários daquele ano. Nos comentários que fez ao poema de Gonçalves de Magalhães, o folhetinista discutiu os caminhos que os escritores brasileiros deveriam tomar, questionando-se a respeito das formas e dos temas mais aptos a representar o novo país. No plano temático, defendia a validade do indianismo, tradição na qual, bem ou mal, o poema de Magalhães se inseria, mas, quanto às formas de expressão, posicionava-se contrariamente à utilização da epopéia, gênero do poema estudado.¹

¹ Ver ALENCAR, José de. *Cartas sobre “A confederação dos Tamoios”*. In: CASTELLO, José Aderaldo (org.). *A polêmica sobre “A confederação dos*

Discutindo a forma mais adequada para a criação de uma literatura genuinamente nacional, Alencar toca num problema que me parece de grande importância para a compreensão da sua visão da literatura: o da verossimilhança. A hipótese desta comunicação é que, ao tratá-lo, o autor oscila entre duas concepções distintas: na primeira, tributária do pensamento retórico, o verossímil é compreendido como efeito obtido através da observância das regras da arte, pensadas em função dos diferentes gêneros; na segunda, como fidelidade à realidade extraliterária. Para explicitar os pressupostos de cada uma delas, procurarei, a seguir, indicar os diferentes argumentos utilizados pelo folhetinista para censurar o poema segundo uma ou outra visão.

Problemas de verossimilhança interna

Para Alencar, a maior parte dos defeitos d'*A confederação dos Tamoios* residia no desrespeito às regras da epopéia. Sua concepção desse gênero pode ser percebida a partir dos comentários esparsos feitos sobre ele. Na oitava carta, rebatendo o argumento do “Amigo do poeta” que, para anular suas críticas, afirmava que o poema de Gonçalves de Magalhães não se enquadrava nesse gênero,² expõe, rapidamente, sua visão sobre o assunto.

De acordo com o folhetinista, só existem “três espécies de poemas; os líricos, os didáticos e os épicos” (p. 62), que ele passa a definir no intuito de verificar em qual se deve classificar a obra estudada. O gênero lírico seria caracterizado por uma maior liberdade

Tamoios. São Paulo: Seção de Publicações da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953. Para a defesa do indianismo ver carta IV, p.27-8; para a inadequação da epopéia como modelo de poesia nacional, ver carta I, p.5 e carta II, p.17. Daqui em diante, nas citações das *Cartas*, indicarei apenas a página, ficando entendido que todas são feitas a partir dessa edição.

² Ver o artigo “A Confederação dos Tamoios. Breve Resposta às Cartas do Sr. Ig.”, atribuído a Manuel de Araújo Porto-Alegre, in: CASTELLO, 1953. p.66.

do poeta, que “narra e descreve conforme o capricho, e não se sujeita à menor regra; não tem invocação, ou, se a tem, é num estilo ligeiro e gracioso” (p. 62). Como no poema de Magalhães seguem-se “por ordem a invocação, a exposição e a narração entremeada de máqui- nas poéticas, que no poema lírico seriam uma extravagância” (p. 62), ele não pode ser classificado nesse gênero.

A poesia didática é, necessariamente, fiel à verdade, e divide-se em três espécies: poemas históricos, filosóficos e instrutivos. Limitando-se a “copiar” as informações colhidas nos cronistas e historiadores que lhe serviram de fonte, *A confederação dos Tamoios* aproxima-se desse gênero; contudo, a presença do “elemento *maravilhoso*”, representado pelo sortilégio da tagapema e pela aparição de S. Sebastião a Jagoanharo em sonho, afasta-o dele. Para Alencar, esse “elemento é o essencial da epopéia, e não pode existir no poema histórico, que, segundo a definição dos mestres, deve ser a verdade em verso” (p. 63). Para comprovar sua asserção, cita, como argumento de autoridade, a apreciação de um poema de Lucano por Voltaire, classificado de didático “por não ter o elemento maravilhoso e as máquinas poéticas, que são a essência da epopéia” (p. 63).

Além da presença do maravilhoso, o gênero épico caracterizar-se-ia pela observância a um esquema formal preestabelecido. Como “elementos da epopéia” presentes no poema de Magalhães, o folhetinista destaca a “ação heróica”, dotada de “nó” e “desenlace”; e como suas partes, a “invocação”, a “proposição” e a “narração”, sendo essa ainda mais característica por iniciar-se “no meio da ação” (p. 63).

No plano temático, o poeta épico devia dedicar-se à exaltação do passado nacional. Anos mais tarde, polemizando com Joaquim Nabuco, afirmaria que uma das dificuldades que enfrentou ao escrever *O jesuíta*, drama histórico encomendado por João Caetano em 1861 para integrar as comemorações pelo dia da independência, foi a escolha do assunto, uma vez que o episódio de D. Pedro I, “por sua data recente, escapa à musa épica”.³ Para Alencar, a função da

³ ALENCAR, José de. “O Teatro Brasileiro. A Propósito do *Jesuíta*”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro/Ed. Universidade de Brasília, 1978, p.28.

epopéia é dar voz aos acontecimentos nacionais relevantes ocorridos num passado longínquo, idéia que já se encontrava nas cartas sobre *A confederação dos Tamoios*:

Mas quando o homem, em vez de uma idéia, escreve um poema; quando da vida de um indivíduo se eleva à vida de um povo; quando, ao mesmo tempo historiador do passado e profeta do futuro, ele reconstrói sobre o nada uma geração que desapareceu da face da terra para mostrá-la à posteridade, é preciso que tenha bastante confiança, não só no seu gênio e na sua imaginação, como na palavra que deve fazer surgir esse mundo novo e desconhecido.

Então já não é o poeta que fala; é uma época inteira que exprime pela sua voz as tradições, os fatos e os costumes; é a história, mas a história viva, animada, brilhante como o drama, grande e majestosa como tudo que nos aparece através do dúplice véu do tempo e da morte.

Se o poeta que intenta escrever uma epopéia não se sente com forças de levar ao cabo essa obra difícil; se não tem bastante imaginação para fazer reviver aquilo que já não existe, deve antes deixar dormir no esquecimento os fastos de sua pátria, do que expô-los à indiferença do presente. (p. 33-4)

Cabe ao poeta reviver o passado para mostrá-lo às novas gerações. Na consecução desse objetivo, história e imaginação se entrelaçam, somando forças com vistas à confecção de uma narrativa “grande e majestosa”. A discussão do papel de cada uma dessas perspectivas no trabalho do poeta é retomada por Alencar no já citado artigo escrito a propósito de *O jesuíta*:

Para mim, essa escola que falseia a história, que adultera a verdade dos fatos, e faz dos homens do passado manequins de fantasia, deve ser banida.

*O domínio da arte na história é a penumbra em que esta deixou os acontecimentos, e da qual a imaginação surge por uma admirável intuição, por uma como exumação do pretérito, a imagem da sociedade extinta. Só aí é que a arte pode criar; e que o poeta tem direito de inventar; mas o fato autêntico, não se altera sem mentir à história.*⁴

⁴ ALENCAR in: COUTINHO, 1978, p.28-9. Grifo meu.

Na visão alencariana, portanto, o poeta deve manter-se fiel à história nos pontos por ela esclarecidos (o que deixa aberta a porta para a discussão da verossimilhança referencial, como veremos mais adiante), recorrendo à imaginação apenas para recompor aqueles elementos que ainda não foram trazidos à luz. Mesmo que resolvesse se fiar unicamente na sua capacidade inventiva, o autor não deveria perder de vista o “fato autêntico”. Assim, Alencar afirma que depois de percorrer em vão a “história pátria” em busca de um assunto que lhe “inspirasse o drama nacional” encomendado por João Caetano, decidiu “criá-lo de imaginação, filiando-o à história e à tradição, mas de modo que não as deturpasse”.⁵

O poeta, entretanto, não é descrito apenas como “historiador do passado”, ele é também “profeta do futuro” e, como tal, deve saber escolher, na memória da pátria, aqueles elementos que, pela sua grandiosidade, congreguem em si os valores mais caros à comunidade, fornecendo-lhe exemplos e indicando-lhe caminhos.⁶ Para obter esse efeito exemplar, cabe a ele elevar, através da arte, os fatos e personagens que recolhe da história, alçando-os a uma estatura realmente épica: “Para mim um poeta, e sobretudo um poeta épico, deve ser ao mesmo tempo autor e ator: como autor ele prepara a cena, ordena a sua decoração, e tira todo o partido da ilusão teatral; como ator é obrigado a dar a todas as suas palavras, ao seu estilo, um tom e uma elevação que esteja [sic] na altura do pensamento” (p. 11). Com o intuito de elevar a matéria do poema, todas as grandes epopéias “dão uma origem divina ou ao menos heróica, ao povo que pretendem cantar; assim fizeram Homero, Virgílio e Camões” (p. 6). Caso se sinta sem forças de cumprir essa tarefa, o poeta não deve tocar no passado, sob risco de depreciá-lo e dar às gerações presentes uma imagem decaída da sua origem.

É com esse modelo de epopéia em mente que Alencar examina *A confederação dos Tamoios* e, sempre que o poema dele se afasta,

⁵ ALENCAR in: COUTINHO, 1978, p.31.

⁶ Ainda sobre a escolha do tema de *O jesuíta*, Alencar observa que por ser “destinado a solenizar a grande festa patriótica do Brasil, devia o drama inspirar-se nos entusiasmos do povo pela glória de sua terra natal”. ALENCAR in: COUTINHO, 1978, p.28.

tacha-o de defeituoso. As principais deficiências da obra são pensadas em termos de verossimilhança interna e teriam como raiz o fato de ela não se elevar ao nível de sublimidade exigido pelo gênero. Para ilustrar essa questão, vejamos algumas das críticas feitas ao poema.

Já na primeira carta, Alencar afirma que a invocação do sol é “fria” e que “o sol de nossa terra, esse astro cheio de esplendor e de luz, devia inspirar versos mais repassados de entusiasmo e de poesia” (p. 5).⁷ Nessa passagem, bem como em outras que veremos a seguir, o que se censura não é a inexatidão do quadro, mas a sua falta de poesia, que amesquinha, por assim dizer, a natureza tropical.⁸ Polemizando com um dos defensores do poeta que discorda dessa avaliação,⁹ Alencar retoma o problema de forma mais pormenorizada na sexta carta, na qual questiona “se não é extravagante que um poeta, destinando-se a cantar um assunto heróico, invoque para este fim o ‘sol que esmalta as pétalas das flores’, como faria um autor de bucólicas e de idílios” (p. 44).¹⁰ Desse modo, o problema é equacionado pelo crítico em termos de conformidade às regras da arte.

⁷ A invocação do poema de Magalhães se encontra no “Canto Primeiro”, versos 1 a 12. Ver MAGALHÃES, Gonçalves de. *A confederação dos Tamoios*. Coimbra: Imprensa Literária, 1864, p.11.

⁸ Segundo Antonio Candido, “a base do seu (José de Alencar) argumento é a inferioridade da realização de Magalhães ante a magnitude do objeto”. Ver CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981, v. II, p.363.

⁹ Ver “Reflexões às Cartas sobre A Confederação dos Tamoios, assinadas por Ig.”, artigo atribuído a D. Pedro II. In: CASTELLO, 1953, p.93.

¹⁰ A invocação foi uma das passagens do poema de Magalhães mais discutidas por Alencar e pelos outros autores que participaram da polêmica. Quanto à questão da validade da invocação do sol num poema épico, deve-se ressaltar as observações feitas por Frei Francisco de Monte Alverne. Depois de afirmar que o caráter da divindade a quem o poeta recorre deve “estar em harmonia com a natureza do fato sobre o que ele deve influir”, Monte Alverne aponta a inadequação do sol como gênio evocado numa epopéia cujo objeto é a “fundação de um grande império com todas as lutas de uma resistência armada”. Segundo ele, Magalhães invocou o sol “debaixo do aspecto mais bucólico que se pode considerar, debaixo de sua ação fecundante e

Acresce que além de inadequado ao gênero, o trecho analisado falharia ainda por fugir aos modelos de invocação fornecidos pela tradição literária, o homérico e o virgiliano: “A invocação da *Confederação dos Tamoios* não pertence a nenhum desses dous gêneros: é uma inovação do Sr. Magalhães, ou antes uma contra-venção das regras da epopéia, que se tornaria desculpável se o poeta tivesse sido feliz na sua inspiração” (pp. 45-6).

Também nas descrições da natureza o poeta não teria logrado erguer-se a um nível épico: “Depois da invocação segue a descrição do Brasil: há nessa descrição muitas belezas de pensamento, mas a poesia, tenho medo de dizê-lo, não está na altura do assunto” (p. 5). Na sétima carta, respondendo a um dos seus antagonistas, propõe o que chama de “juízo da natureza” para comprovar a insuficiência das descrições de Magalhães. Essa espécie de prova final consistiria na comparação dos trechos descritivos do poema com a paisagem brasileira. Transformado em sua fantasia num gênio medieval, o folhetinista levaria o leitor para contemplá-la num vôo fantástico de norte a sul do país: “e aí, em face da natureza, tendo por juiz Deus, e por testemunha esse mesmo sol que o poeta invocou, perguntaria ao homem de sentimento se aquela era a mesma terra dos *Tamoios*” (p. 50).

Da maneira como a prova é proposta, o leitor tem a expectativa de que o poema será imputado de falsear a realidade externa. Logo, entretanto, o crítico muda o sentido da argumentação e passa a comparar as descrições de Gonçalves de Magalhães com as de outros poetas: “Não sei; leio o poema, abro alguns livros, e vejo com tristeza que a Itália de *Virgílio*, a Caledônia de *Ossian*, a Flórida de *Chateaubriand*, a Grécia de *Byron*, a Ilha de França de *Bernardin de Saint-Pierre*, são mil vezes mais poéticas do que o Brasil do Sr. Magalhães; ali a natureza vive, sorri, palpita, expande-se; aqui parece entorpecida e sem animação” (p. 51). Para “fazer sobressair a pobreza

germinadora”, o que não é apropriado à finalidade do canto que ele deve inspirar. Ver MONTE ALVERNE, Frei Francisco, “Considerações Críticas, Literárias e Filosóficas acerca da *Confederação dos Tamoios*, Poema do Sr. Dr. Domingos José de Magalhães”. In: CASTELLO, 1953, p.128-9.

de imaginação do poema”, Alencar cita algumas passagens descritivas de Chateaubriand e, a seguir, observa:

Que tom solene, que impressão grave e severa há nessa descrição do ilustre viajante francês! Os períodos intercalados de sua prosa sublime parecem imitar os ecos tristes da velha floresta.

E como são ocios e sem sentido aqueles versos da *Confederação dos Tamoios*, onde apenas se encontram esses lugares comuns, essas idéias vulgares que assaltam o espírito, logo que se fala de uma mata ou de um bosque? (p. 53)

Ao contrário do que fizera supor o “juízo da natureza” imaginado pelo crítico, a inépcia das descrições d’*A confederação dos Tamoios* não reside num suposto falseamento do real e sim na sua falta de poesia. O que ele cobra do autor não é a minuciosa reprodução da natureza, mas a criação de um quadro poético capaz de gerar sobre o leitor um efeito de grandiosidade épica semelhante ao produzido pela contemplação das florestas tropicais. Nesse sentido, a superioridade de Chateaubriand não decorre de uma maior fidelidade ao real, mas da qualidade estilística da sua prosa. Alencar, portanto, pensa a eficácia dos “quadros da natureza” em termos de sua verossimilhança interna, partindo sempre do pressuposto que cabe ao poeta épico exaltar a matéria do seu canto.

O momento em que se evidencia de forma mais clara a idéia do verossímil como coerência interna é na avaliação do episódio do sortilégio da tagapema, quando um pajé ergue com suas palavras mágicas uma pesada clava. Apesar de o folhetinista considerar o “maravilhoso” como elemento distintivo da epopéia, parece-lhe impróprio que a cena ocorra no poema depois de o narrador haver desprezado a religião dos índios.

Se o Sr. Magalhães queria usar desse ornato da epopéia, e misturar o sobrenatural à ação do seu drama, devia desde o começo ter-se colocado nessa altura, como fizeram Homero, Virgílio, Dante, Camões, o Tasso, Ariosto, e todos os poetas que se têm servido do maravilhoso; mas começar uma ação simples, uma ação unicamente humana, e depois apresentar sem propósito um fato inverossímil e contra a razão, é indesculpável. (p.29)

O inverossímil, portanto, não é o pajé erguer a clava com seu feitiço, mas a súbita manifestação do maravilhoso em uma obra que até então se mantivera no âmbito dos fenômenos naturais, o que contraria as regras da arte.

Por fim, resta apontar um aspecto do poema que talvez se constitua, aos olhos do folhetinista, no seu maior defeito: o aproveitamento que Magalhães faz da história nacional. Com relação aos personagens, Alencar avalia que o autor, em vez de agir como um verdadeiro poeta épico, “que procura elevar a grandeza e majestade de seus heróis” (p. 6), não os desenvolve adequadamente, problema que se torna ainda mais grave quando eles são tomados à história:

Não se evocam as sombras heróicas do passado para tirar-lhe o prestígio da tradição; não se põe em cena um grande homem, seja ele missionário ou guerreiro para dar-lhe uma linguagem imprópria da alta missão que representa.

E entretanto, meu amigo, é isto o que noto em todo o poema do Sr. Magalhães: Anchieta, Nóbrega, Mem de Sá, Salvador Correia, Tibiriçá não se conservam no poema nem mesmo na altura da história, quanto mais da epopéia; Aimbire é um índio valente, mas não é de certo um herói. (pp.34-5)

Novamente, o autor errou por não ter nobilitado o objeto do seu canto, de forma a adequá-lo ao gênero escolhido. Para Alencar, os personagens d’*A confederação dos Tamoios* parecem “simples esqueletos, arcabouços informes, que o poeta não quis tomar o trabalho de encarnar, e deixou na sua nudez cronística ou tradicional” (p.40). Depreende-se dos vários comentários feitos sobre essa questão ao longo das cartas que a relação do escritor com a informação cronística deve ser de fidelidade; entretanto, se ele não embelezar e engrandecer os fatos e personagens que recolhe dela e introduz no poema, irá de encontro às normas literárias, falha tão grave quanto a de falsear a verdade. Por isso, reprova o procedimento de Magalhães no trato das fontes históricas: “limitou-se a mostrar o que já sabíamos de cor e salteado; copiou sem embelezar, escreveu sem criar (...)” (p.58).

Problemas de verossimilhança referencial

Paralelamente a essas perturbações motivadas pela inadequação do poema às normas da epopéia, Alencar levanta algumas questões que apontam em outra direção: a do falseamento da realidade extraliterária. Embora os problemas desse tipo sejam em quantidade bastante inferior aos anteriores e a importância a eles atribuída pelo folhetinista, menor, o fato de serem discutidos evidencia uma reflexão fundamentada pela idéia da arte como representação da natureza e serve de exemplo daquele jogo entre duas visões de verossimilhança que marca o pensamento do autor nas *Cartas*.

A construção dos personagens do poema é criticada ora sob o ponto de vista da sua coerência interna, ora no tocante à sua fidelidade ao real. Exemplar do segundo aspecto é a censura do folhetinista ao excesso de referências feitas por Aimbire ao caráter sangrento da tomada da ilha de Villegagnon pelos portugueses, que lhe parece impróprio para um indígena: “E note, meu amigo, que esta descrição é feita por um selvagem, habituado aos combates mortíferos de maça e tacape, e a quem por conseguinte essas idéias de sangue deviam parecer naturais, e não causar tanta impressão” (p. 16).¹¹ A incongruência agora é pensada não em termos de modelos literários, mas de correspondência ao real: Aimbire é considerado incoerente por não se comportar de acordo com a idéia que o crítico tem dos indígenas.

Passando da avaliação do personagem individual para a da comunidade indígena como um todo, Alencar considera que Magalhães não foi bem sucedido porque não se dedicou à narração da sua história: “o autor – diz ele – não aproveitou a idéia mais bela da pintura (da vida dos índios); o esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem aparato, como modesto fruto de suas vigílias” (p. 6). Tradicionalmente lida

¹¹ O relato de Aimbire encontra-se no “Canto Segundo” do poema. Ver MAGALHÃES, 1864, p.39 e ss.

pela crítica alencariana como um dos momentos das cartas em que o autor explicita os elementos da sua poética, essa passagem coloca no centro do trabalho literário o problema da historicização dos povos que, para o folhetinista, iriam constituir a nacionalidade brasileira.

Vimos anteriormente que a relação do ficcionista com suas fontes documentais não deveria ser subserviente: Alencar considerava ser função do poeta elevar os elementos tomados da crônica histórica a um patamar superior, sem, entretanto, deturpar os aspectos já elucidados por ela. Dessa perspectiva, tanto a mera reprodução de informações, sem passar pelo tratamento poetizante exigido pela epopéia, quanto o falseamento do dado histórico são avaliados como defeitos graves. É pensando nesse segundo tipo de exigência que o folhetinista aponta uma possível “inexatidão histórica sobre o território habitado pelos tamoios”, mas, logo a seguir, restringe a importância desse deslize: “parece-me que não é verídica a asserção de que os tamoios habitassem unicamente o território compreendido entre a serra dos Órgãos e o Cairuçu. Mas, seja como for, isto não é de tanta importância que valha a pena de ir folhear os meus cronistas” (p.11). Posteriormente, ao preparar o texto para a edição em livro, o autor retoma essa discussão em nota, polemizando com a história do Brasil de Varnhagen, cuja opinião era contrária à sua. Novamente, entretanto, Alencar reduz a importância da questão e assume um tom que parece retomar a noção de verossimilhança como coerência interna: “não sendo isto (as cartas sobre o poema de Magalhães) uma obra de história, pode passar sem grande inconveniente uma pequena inexatidão, se é que ela existe realmente” (p.11, n. 4).

Palavras finais

Ao analisar o aparecimento da prosa de ficção na literatura brasileira do século XIX, Antonio Candido identifica uma “contradição interna” que marcaria nossos romances românticos. Orientados pelo nacionalismo dominante na vida cultural do período e imbuídos de um “senso de missão” que os levava a “expressar a realidade específica da sociedade brasileira”, seus autores buscaram na representação dos elementos então reputados como genuinamente nacionais

– notadamente a natureza, o índio e as comunidades do interior do país – a matéria dos seus romances, imprimindo-lhes, assim, um “cunho realista”.¹² Como a visão de mundo e da literatura desses autores era romântica, essa tendência surgia como elemento desestabilizador no interior da narrativa, instaurando “um conflito por vezes constrangedor entre a realidade e o sonho”:

Levados à descrição da realidade pelo programa nacionalista, os escritores (...) eram contudo demasiado românticos para elaborar um estilo e uma composição adequados. A cada momento, a tendência idealista rompe nas junturas das frases, na articulação dos episódios, na configuração dos personagens, abrindo frinchas na objetividade da observação e restabelecendo certas tendências profundas da escola para o fantástico, o desmesurado, o incoerente, na linguagem e na concepção.¹³

Tal conflito colocava os escritores diante de uma importante questão: encontrar a “expressão literária adequada” para tratar da sua matéria.¹⁴

Esse problema foi pensado por José de Alencar tanto no plano da teorização quanto no da prática literária. Apesar de não ser um crítico no sentido estrito do termo, o escritor cearense deixou nos seus textos sobre a literatura observações que nos ajudam a compreender não apenas sua visão pessoal dos problemas analisados como também o debate em que essas reflexões se inseriam. Nas diversas polêmicas em que se envolveu, chama a atenção a recorrência da questão da verossimilhança, manifestação teórica da pesquisa sobre a expressão literária adequada à matéria nacional apontada por Antonio Candido. Ao discuti-la, Alencar retoma, com frequência, a oscilação entre as duas visões de verossimilhança que procurei depreender das *Cartas sobre “A confederação dos Tamoios”*. Nas notas que acrescentou a *Iracema*, por exemplo, debruça-se sobre pontos que julgava “necessário esclarecer para que não me censurem de infiel à verdade histórica”,¹⁵ enquanto que em *Como e porque sou*

¹² CANDIDO, 1981, p.115.

¹³ CANDIDO, 1981.

¹⁴ CANDIDO, 1981.

¹⁵ ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Edusp, 1979, p.86.

romancista, defendendo-se das acusações de imitar Fenimore Cooper, afirma que ao contrário do romancista norte-americano, que “considera o indígena do ponto de vista social, e na descrição dos seus costumes foi *realista*”, o índio em *O guarani* “é um ideal, que o escritor intenta poetizar”.¹⁶

A permanência dessa dupla argumentação nos seus textos críticos sublinha a sua importância no pensamento alencariano. Deve-se destacar, por fim, que ela não se restringe às suas reflexões teóricas sobre a literatura, mas se manifesta também na sua prática de romancista. Em *O sertanejo*, por exemplo, procurou harmonizar o estudo minucioso das condições de vida do vaqueiro cearense e das suas cantigas populares com os *topoi* românticos relacionados à representação da vida rústica do interior do país.¹⁷ Agindo dessa maneira, o autor, por um lado, assentava sua narrativa num solo histórico-social seguro, evitando ataques como o de Franklin Távora, que nas *Cartas a Cincinato* acusara-o de ambientar suas narrativas em regiões que não conhecia, incorrendo assim numa série de erros.¹⁸ Por outro, enobrecia, através da temática romântica, a matéria da narrativa, transformando o sertão e o sertanejo num mito em nada inferior aos de outras terras e eras.

¹⁶ ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Ed. Pontes, 1990, p.61.

¹⁷ O principal exemplo desse estudo é a série de cartas sobre as cantigas populares cearenses escritas em 1874 (simultaneamente, portanto, à redação de *O sertanejo*, ao qual Alencar chega a se referir na primeira carta) e posteriormente reunidas sob o título de *O nosso cancioneiro*. Ver ALENCAR, José de. *O nosso cancioneiro*. In: *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1960, v. iv.

¹⁸ Esse argumento de Távora é repetido diversas vezes ao longo das *Cartas a Cincinato*, como, por exemplo, nesta passagem sobre *O gaúcho*: “Além do mais, Sênio tem a pretensão de conhecer a natureza, os costumes dos povos (...) sem dar um só passo fora do seu gabinete. Isso o faz cair em freqüentes inexatidões, quer se proponha a reproduzir, quer a divagar na tela.” Ver TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Estudo crítico de Semprônio. Pernambuco: J. W. de Medeiros Ed., 1872, p.15.

Um percurso do romance histórico: Bernardo Guimarães, entre José de Alencar e Machado de Assis

Leopoldo Comitti
Universidade Federal de Ouro Preto

Em princípio, este texto deveria versar sobre as relações existentes entre a obra em prosa de Bernardo Guimarães e a de José de Alencar. Como, de início, nossa preocupação se restringisse ao Romance Histórico e suas manifestações no século XIX, pareceu-nos inda quedado centralizar os estudos em Bernardo, um autor que, em princípio, teria produzido unicamente um romance propriamente com tais características, pelo menos na acepção mais usual utilizada pela crítica literária tradicional, e ainda assim por ele próprio ter-lhe dado tal denominação, mormente ser o mesmo o início de uma série mais propriamente merecedora da denominação de *aventuresca*. Trata-se de *Maurício*,¹ uma obra dedicada aos primórdios da construção da cidade de São João del Rey e os antecedentes da Guerra dos Emboabas. Tais aspectos conteudísticos

¹ GUIMARÃES, Bernardo. *Maurício ou os paulistas em S. João D'El Rey*. 2 ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1941.

parecem suficientes para caracterizá-lo como histórico, não fosse a predominância de um aventureesco oriundo do folhetim e a trama, envolvendo bandoleiros, doidivanas, paulistas, portugueses e índios remeterem a uma problemática alegoria de nacionalidade obviamente ancorada no ideário de um romantismo tardio. O modelo (consciente ou inconsciente), sem dúvida, parece ter sido *O Guarani*, de Alencar. Caso buscássemos exaustivamente caracteres do gênero, assim o poderíamos classificar, desviando-nos dos traços problemáticos ao acatar a alegação, de hoje e de ontem, de que o episódio dos Emboabas deixou pouca documentação, suprida pelo imaginário e a tradição oral, como o fez Ana Miranda, em “Pós-Escrito” a *O Retrato do Rei*, para justificar a trama em que envolve personagens “verídicos”, afirmando que “existiram realmente, embora se tenha pouca, ou quase nenhuma documentação a seu respeito. As ilações derivadas da existência de tais fatos e pessoas, todavia, são ficcionais”.² O caráter híbrido de tais textos, no entanto, fica explícito em ambas as obras. Em *Maurício*, já o percebemos na descrição da própria cidade, em que se mescla presente e passado com óbvio interesse de cortejar um leitor em busca de embevecimento e alguma emoção:

Tudo nessa linda cidadezinha hoje parece respirar paz e alegria, prazeres e amor. Entretanto, em eras mais remotas por aí restrugiram écos [sic] de morte e de vingança. Essa terra hoje tão risonha e tranqüila já foi teatro do embate e desafôgo [sic] de freozes e sanguinárias paixões; já fumejou o sangue de espantosas carnificinas por aí, aonde agora só respiram auras embalsamadas dos perfumes dos laranjais, das mangueiras e dos jambeiros em flor.³

Uma pesquisa em andamento a respeito da vida literária em Minas Gerais, no século XX, no entanto, nos fez com que nos debruçássemos sobre tal tipo de produção, especialmente para cotejarmos as semelhanças entre o Romance Histórico e um seu contemporâneo e limítrofe, denominado “romance regionalista”, que teria em Bernardo Guimarães um expoente. Essa necessidade advém dos problemas inerentes a algumas obras de José de Alencar, também

² MIRANDA, Ana. *O retrato do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.371.

³ GUIMARÃES, 1941, p.11.

situadas nessa região fronteira, e por isso mesmo mal estudadas e quase não mencionadas pela fortuna crítica do escritor.

A observação mais atenta de gêneros que, tradicionalmente, nos parecem tão distanciados, devido às características marcantes de seus homônimos do século XX, acabam revelando algumas surpresas, pelo menos naquilo que diz respeito à narrativa do século XIX, na qual as características do folhetim estão ainda muito presentes e proporcionam encontros que a crítica canônica muitas vezes deixa passar despercebidos, pois o discurso dos ficcionistas muitas vezes mascaram faces praticamente iguais com cores e apêndices diferenciados.

Se o folhetim, parceladamente publicado nos inúmeros periódicos da época, relacionava-se ao lazer e à recreação (proposta evidente em *O Recreador Mineiro*⁴ (1845), primeiro periódico literário mineiro), em meados do século XIX, o romance terá que se identificar com algo mais, que o eleve da simples condição de popularesca diversão de senhoras ingênuas e vulgares criadas. Assim, o romance que surge toma para si algumas funções mais nobres, capazes de o colocar num patamar mais alto na hierarquia literária do Segundo Império: mesmo afirmando não ser essa sua função, frequentemente se coloca como fonte de *saber, produtor do debate político*, além de não se furtar de opinar a respeito das inúmeras discussões sobre o conceito de verdade, como percebemos claramente em *O Seminarista*,⁵ também de Bernardo Guimarães, ou em *A Luneta Mágica*, de Macedo. A História, nesse momento, busca seu estatuto de ciência, como podemos perceber pela fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que reunirá a intelectualidade do país, incluindo no grupo inúmeros escritores. Esses últimos, certamente, utilizarão da ficção para melhor se integrar ao grupo de elite do Imperador.

A imaginação, porém, continua presente no folhetim. Não cede seu espaço a ponto de ser extirpada do texto. Apenas cria novas estratégias de sobrevivência que hoje podem nos parecer artificiais

⁴ O RECREADOR MINEIRO: periodico litterario. Ouro Preto, 1845, p.19. Tomo I.

⁵ GUIMARÃES, Bernardo. *O Seminarista*. 11 ed. São Paulo: Ática, 1985.

ou inábeis. Dentre elas, os primeiros romances históricos nos parecem de grande importância por, habilmente, encontrarem as máscaras certas para travestirem de historicidade tramas populares tradicionais. Descrições de paisagens perdidas para a urbanização, antigos traçados de cidades, ruas e bairros desaparecidos, datas, personagens públicas, tudo isso serve de chamariz para os “cultos”, porém acaba por encantar o leitor comum, curioso ou talvez envaidecido por ter a oportunidade de deslindar (mesmo que ficticiamente) os bastidores dos grandes fatos ou penetrar na esfera privada de personagens das quais conheciam unicamente a face pública. Mesclam “cor local”, exotismo, culto à natureza e aspectos fragmentários da história brasileira de tal maneira que se torna, às vezes, extremamente dificultoso estabelecer tipologias, delimitações de gênero. Assim, afirmarmos oposições, ou, de maneira mais branda, apontar desdobramentos, torna-se algo artificial e metodologicamente problemático.

Para estabelecermos essas relações, nosso ponto de contato entre o histórico e o regionalista foi, sem dúvida, o romance *O Garimpeiro*,⁶ de Bernardo Guimarães, que possui, em muitos aspectos, semelhanças com *A guerra dos mascates*⁷ e *As Minas de Prata*,⁸ de Alencar, que não podem deixar de ser observados: há temas, detalhes estruturais e até mesmo proximidades entre as técnicas narrativas, que nos fazem pensar num diálogo constante entre eles. Exemplo claro disso podemos observar no episódio da cavalhada, narrado por ambos de forma semelhante, inclusive com as implicações inerentes aos encontros e desencontros amorosos que percorrerão os romances. Observemos em Alencar:

“O moço fincou as esporas nos flancos do nobre corcel que saltou, e alongando-se como uma flexa, devorou o espaço. No momento em que Ataíde ia tocar a argolinha, o cavaleiro passou envolto em uma nuvem de poeira. Foi como uma águia que voasse, arrebatando a prêsa [sic] no bico adunco. (...)”

⁶ GUIMARÃES, Bernardo. *O Garimpeiro*. 12 ed. São Paulo: Ática, 1996.

⁷ ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958. V. II e III.

⁸ ALENCAR, 1958.

Estácio, ao ver a argolinha de ouro tremular na ponta de sua lança, sorria; mas foi logo tomado de um receio; parou indeciso. Afinal vencendo a timidez e o acanhamento, chegou defronte do pavilhão, e apresentou corando o troféu de sua vitória a Inesita.”⁹

Episódio semelhante se apresenta em *O Garimpeiro*:

Quando chegou a sua vez, Elias tinha montado de novo o fogoso rosilho; quando deram fé, já era tarde para estorvá-lo. O cavalo saiu aos trancos, num galope áspero e descompassado; mas a despeito disso, quando Elias passou entre os postes, a argolinha tinha desaparecido do cordão. Como é de estilo, dois cavaleiros vieram escoltá-lo, e ele, ao som dos aplausos, músicas e foguetes, dirigiu-se ao palanque de Lúcia.¹⁰

Alencar anuncia seu romance como deliberadamente histórico, não só por assim denominá-lo na própria classificação de suas obras, como também por procedimentos narrativos inerentes ao gênero, como: “Raiava o ano de 1609”, “a cidade nascente apenas”, “como outrora”. Tais recursos enunciativos vão imediatamente localizando o leitor em um tempo remoto, porém perfeitamente identificável a partir de conhecimentos dos fragmentos de História do Brasil fornecidos pelas instituições escolares. Some-se a isso o fato de, apesar de seus personagens apresentarem-se como fictícios, possuem relações estreitas de parentesco com outros, esses sim documentalmente registrados, tais como Caramuru, Robério Dias, dentre outros.

Já Bernardo Guimarães substitui tais artifícios por outros. Desvincula-se totalmente de referenciais histórico-documentais, para se apegar aos elementos geográficos, em pinceladas nada discretas que localizam seus personagens aparentemente apenas numa dimensão geográfica, em princípio diferenciada daquela a que o leitor está familiarizado: “As regiões que formam os municípios...”, “Tudo é belo e grandioso (...) por aquelas imensas solidões”. Um fragmento, no entanto, nos coloca mais diretamente em contato com o principal diferencial pretendido: “É impossível dar uma idéia do

⁹ ALENCAR, 1958. V. II. p.504-505.

¹⁰ GUIMARÃES, 1996, p.25.

aspecto geral desse país.”¹¹ Logo enunciada na abertura da narrativa, a palavra “país” vai se auto-explicando pelos contextos em que ressurge, mostrando-nos que, para Bernardo, “país” toma um sentido mais restrito, referindo-se unicamente à região que será cenário para a ação narrativa. Também seus personagens não requerem para si genealogias reconhecíveis por historiadores ou leitores da historiografia brasileira.

Convém, no entanto, lembrar que, ao se debruçar sobre o período do garimpo, tocar na questão da “falsificação da moeda” e das relações sociais e de parentesco serem resultantes de uma estrutura social em que o poder econômico e político sobrepuja até mesmo os preceitos familiares, as relações tornam-se ainda mais estreitas. Em Bernardo, o histórico encontra-se estreitamente relacionado ao geográfico e às flutuações demográficas ocorridas por ocasião do “ciclo dos diamantes”. Se os atores são anônimos, não o são os fatos que protagonizam. O olhar do narrador abdica de uma focalização mais atenta sobre o indivíduo, para ampliar seu campo de visão para a sociedade que o circunscreve. Se pensarmos a partir de pressupostos de uma “nova história”, o romance de Bernardo Guimarães assume a mesma posição que a obra de Alencar possui, no tocante ao gênero literário.

Se Bernardo prefere dispersar por sua narrativa índices que apontam para uma perspectiva regionalista, isto se dá principalmente para demarcar uma oposição à corte, numa posição bastante coerente com a estética romântica, que reserva sempre uma mirada crítica aos artificialismos civilizatórios (também comuns em Alencar, porém sem a ênfase na contraposição). Isso fica evidente especialmente nas palavras de um *pelintra*, jovem negociante, fino e polido, que escarnece dos costumes locais:

– Na corte ninguém iria ver as cavalhadas senão para rir-se. É um divertimento *do tempo de El Rey* nosso senhor. Que papel ridículo não fazem esses papalvos que ali vão galopar enfeitados de chapéus armados, bandas, fitas e ouropéis de *entremez! E a embaixada*, Santo Deus! há nada mais estúpido! admira que ainda haja homens sérios, que assim se atrevem a prestar-se o debique em público sobre um

¹¹ GUIMARÃES, 1996, p.11.

cavalo dançador, repetindo de boca cheia umas asneiras que ninguém entende! É espetáculo próprio só para bobos ou crianças.¹²

A fala do cortesão pode parecer contradizer aquilo que afirmamos, uma vez que uma das características fundamentais do Romance Histórico seria o distanciamento considerável entre o *tempo da enunciação* e o *tempo do enunciado*. Temos, no entanto, apenas um distanciamento entre o tempo do enunciado de Alencar e o de Bernardo Guimarães, uma vez que ambos voltam-se para um passado e um mundo social que já não lhes dizem respeito (em termos de ação narrativa). Porém, em ambos ressalta-se a permanência de caracteres negativos de tais tempos passados, retomados como alegorias de um presente indesejável. E indesejável justamente porque mantém inalteradas certas características sócio-políticas relacionadas às mentalidades oriundas do processo de colonização. Se em Alencar são as sucessivas gerações que marcam a passagem do tempo, em Bernardo Guimarães são as delimitações geográficas que o fazem. Para um leitor desavisado, torna-se muito mais difícil detectar a historicidade das mutações dos mapas que o suceder de seres, em seu percurso entre o nascimento e o túmulo. Isso não passa desapercibido a Bernardo, em seu prólogo ao *Ermitão do Muquem*, onde declara:

É verdade que o meu romance pinta o sertanejo de ha um seculo; mas deve-se reflectir, que só nas grandes cidades que os costumes e usanças se modificão e transformão de tempos em tempos (...) Nos sertões, porém, costumes e usanças se conservão inalteraveis durante seculos (...) Do meio d'esse sociedade tosca e grosseira do sertanejo o nosso heróe passa a viver vida selvatica no seio das florestas no meio dos indigenas. (...) Os usos e costumes dos povos indigenas do Brasil estão envoltos em trevas, sua historia é quasi nenhuma, de suas crenças apenas restão noções isoladas e sem nexos.¹³

Mesmo reconhecendo essas lacunas do registro histórico, nem por isso Bernardo Guimarães abdica de ancorar sua narrativa em um discurso que se propõe enquanto detentor de uma verdade, ao

¹² GUIMARÃES, 1996, p.19.

¹³ GUIMARÃES, Bernardo. *O Ermitão do Muquem*. Rio de Janeiro: Garnier, 1869, p.VI.

mencionar que “a primeira parte está incluída no Pouso primeiro, e é escripta no tom de um romance realista”,¹⁴ ou seja, reivindica não simplesmente verossimilhança, mas “veracidade”. Como também faz Alencar, há algo de jogo metaficcional nesse prólogo, pois, em seguida se contradiz (na aparente não-contradição) intencionalmente: “O realismo do seu viver nos escapa, e só nos resta o idealismo, e esse mesmo mui vago, e talvez grande parte fictício. Tanto melhor para o poeta e o romancista; há largas enchanças para desenvolver os recursos de sua imaginação.”¹⁵

Certas técnicas narrativas, também encontram similares, senão em *O Guarani*, pelo menos em outras obras; como não podemos deixar de observar os resquícios do folhetim, habilmente transfigurados por Alencar, e posteriormente abraçados por Guimarães, mesmo com certa ingenuidade quanto à técnica narrativa. Já na utilização do índio, o último vai mais longe, retirando dele um sentido alegórico primeiro, para delineá-lo de forma menos maniqueísta, apresentado-o não apenas com o “selvagem a ser cristianizado”, mas como um indivíduo capaz de traçar seus próprios destinos em contraposição evidente aos colonizadores portugueses. Em *Maurício*, a armadilha preparada por Ibirabussú aos portugueses deixa bem clara a disposição de não entregar os segredos da terra (no caso, o ouro), que lhes aumentará o poder e lhes facilitará a conquista e a vitória sobre os paulistas. Enterra-os vivos numa gruta labiríntica:

Ainda dessa vez a aparição do velho índio a todos pareceu sobrenatural. A exceção dessas duas noites, em que aparecera instantaneamente como um morto evocado do sepulcro, ninguém mais o vira depois daquela tremenda, em que deixando desvairados nas trevas da medonha lapa os míseros portugueses, que o conduziam, se sumira também como um duende nas profundas células daquela colossal colmeia [sic] de estalagmitas.¹⁶

Em determinados momentos, Guimarães abdica da ironia pouco discreta (e por momentos rancorosa) de um Alencar prococe-

¹⁴ GUIMARÃES, 1869, p.V.

¹⁵ GUIMARÃES, 1869, p.VII.

¹⁶ GUIMARÃES, 1941, p.409.

mente envelhecido e desencantado da política, para se dicar a uma ironia ora fina, ora um tanto grosseira, que mais se revela em diálogos aparentemente simples, ingênuos e rápidos. O casamento de Lúcia e Elias, de *O Garimpeiro*, minutos antes negado torna-se imediatamente possível, ao se revelar a recente fortuna do pretendente; o ex-encarcerado torna-se “homem de bem”. Ao ter sua fortuna ancorada em sólidas raízes bancárias. Aquilo que em Alencar torna-se objeto de sutis insinuações, vem à tona, não mais pelas palavras ciciadas de um narrador, mas se expõe claramente pelo paradoxo representando pelas palavras das personagens, tão mais fortes quando ao número de linhas ou parágrafos enunciados:

“Já vejo que o céu os destinava um ao outro, e de maneira nenhuma me posso opor ao vosso casamento, visto que as coisas tocadas pela mão de Deus se encaminham de modo tão visível para esse fim. Não me é preciso perguntar a Lúcia se consente nesse casamento. Há muito sei de vossa mútua afeição, e que era a causa da repugnância de Lúcia em aceitar outros enlaces. O céu me é testemunha de que eu, dentro d'alma, não desaprovava esse amor, e que sempre fiz justiça às suas qualidades e bons sentimentos, senhor Elias. Mas este mundo, esta sociedade tem mais exigências...”¹⁷

O Major (não denominado propositalmente no texto, sob a alegação de evitar desconfortos, mas, em realidade, utilizado de forma generalizadora) apresenta-se como síntese de uma sociedade que se organiza em torno das aparências, do poder relacionado à aquisição de terras e do arrivismo relacionado à mineração do ouro ou ao garimpo de diamantes. Os valores que conduzem tal sociedade são flutuantes, obedecem unicamente às alterações de contexto e tais contextos, necessariamente, se modificam se acordo com o fluxo das riquezas: “A riqueza, principalmente quando é acompanhada de um verniz de cortesia, generosidade e cavalheirismo, é sempre cortejada e adulada.”

Tudo isso se contrapõe à linguagem, algo rósea de Bernardo Guimarães, por vezes escorregando para o pieguismo, que constrói por quase toda a narrativa uma imagem paradisíaca da região compreendida por Minas e Goiás, no texto denominada “país”:

¹⁷ GUIMARÃES, 1996, p.108.

“É impossível dar uma idéia do aspecto geral desse país. (...) Aqui o solo ondula graciosamente em colinas de suave declive, separadas uma das outras por cristalinos córregos, orlados de capões, cujo tope escuro se destaca vivamente em meio do brilhante verde-claro matiz das campinas. (...) De todas essas encostas, por todos esses vales, à sombra de todos esses selváticos vergéis, jorram e murmuram perenemente com pasmosa abundância as mais límpidas e frescas águas.”¹⁸

Assim como apresenta a paisagem, o narrador se debruça várias vezes sobre os valores da sociedade local, muitas vezes enaltecendo a simplicidade, honestidade e permanência dos valores de uma nobreza perdida pela corte, onde os ideais de fidalguia já se encontravam irremediavelmente perdidos, corrompidos pelos vícios e pela hipocrisia. Aqui percebemos um paradoxo: os ideais puramente românticos da volta à natureza, em contraposição à sociedade corruptora entram em crise, pois também a pureza do campo não mais se adequa à paisagem edênica vista ou idealizada. Poderíamos afirmar que o discurso deceptivo de Elias estaria diretamente ligado à presença deletéria do rival falsário, porém a morte de Simão, provocada pelos maus-tratos de uma vizinha ávida de suas riquezas desautorizam tal conclusão. Antes mesmo desse episódio, o narrador já enuncia a descrença na bondade inerente ao homem do campo, em palavras cruéis e ferinas:

“Elias, ao sair da prisão tratou imediatamente de abandonar aquela terra, onde tinha visto quebrarem-se um por um todos os elos da cadeia dourada de seus sonhos, terra de maldição, como dizia ele, coito de fariseus vis e desalmados, que só rendem culto ao ouro e ao diamante, e que seriam capazes de entregar até o próprio Cristo, se entre eles aparecesse, à sanha de seus algozes por um punhado de ouro.”¹⁹

O ceticismo do final do século já aí se insinua. A natureza já não mais se mostra condição suficiente para a construção de uma sociedade brasileira, ainda menos de uma nação unificada e unificadora. Na conclusão da obra, desfaz-se o paraíso, nada restando ao

¹⁸ GUIMARÃES, 1996, p.11.

¹⁹ GUIMARÃES, 1996, p.74.

homem qualquer coisa que esteja além de seus valores individuais e da posição que o mesmo ocupe diante da sociedade. A paisagem poeticamente descrita, até com exagero, numa visão retrospectiva adquire os contornos de uma deliberada ironia, da descrição exaustiva de uma armadilha, ou gaiola dourada, em que os pássaros-homens se deixam prender por se encontrarem alienados dos valores que, na prática, conduzem a conduta humana.

Em patamar diferente e por outros caminhos, Bernardo se aproxima paulatinamente de Machado, seu contemporâneo mais jovem. Até mesmo em alguns momentos (resguardada a maestria do segundo), técnicas enunciativas lembram aquelas que immortalizaram Machado. Em *O Ermitão do Muquem*, por exemplo, faz com que o foco narrativo oscile entre uma tentativa de verossimilhança identificada à noção de verdade e a próprio relativismo de tal artifício, ao dar a voz a um narrador popular (com todas as características do narrar oralizante, necessariamente permeado por uma organização escrita produzida pelo letrado):

Poderia ter trinta e tantos anos; era de imaginação viva, inteligência clara, e sua linguagem e maneiras revelavam um espírito cultivado e fina educação. Nos olhos e na boca tinha notável expressão de bondade e franqueza; sua voz era de um timbre claro e sonoro. Nada pois faltava ao nosso narrador para prender todas as atenções. Como o romeiro do Muquem tinha de seguir sua viagem por alguns dias na mesma direcção que nós levavamos, durante quatro noites entreteve-nos elle os serões do pouso com a narração da historia que vamos reproduzir, e que por essa razão dividiremos em quatro pousos.²⁰

Ironicamente, a crítica tem visto nas experiências de Bernardo Guimarães mais defeitos que qualidades, atribuindo a ele a pecha de contador de histórias populares, em linguajar muitas vezes distante da norma culta da época. Duas questões aí podem ser colocadas. Ao buscar uma escrita mais próxima de sua expressão oral, o romancista e poeta nada mais faz que seguir os passos de Alencar, em sua busca de uma língua brasileira. Quanto à utilização de um narrador marcado pela oralidade e pelo linguajar regional, eivado de expressões inventivas como forma de melhor expressar a matéria vertente do

²⁰ GUIMARÃES, 1869, p.XXIII.

caso contado, Bernardo antecipa (claro que ainda de forma extremamente incipiente) outro Guimarães, desta vez o genial João Guimarães Rosa. Seria extrapolar demais o âmbito de nossa argumentação relacioná-los diretamente. Mas é certo que a literatura mineira possui uma longa tradição de introduzir no registro literário formas típicas de seu linguajar regional.

Apesar de contemporâneo de Alencar, Bernardo Guimarães constrói uma carreira literária levemente tardia, em relação ao primeiro, em especial com relação à produção ficcional. Tal fato acarreta duas conseqüências. A primeira delas, diz respeito a se colocar, em termos de trama romanesca, quase como epígono do colega. Há semelhanças em demasia, para que possamos afastar dos textos do mineiro certas sombras (às vezes mais que isso) da obra do cearense. A segunda, mais marcante, o faz se aproximar das gerações seguintes, sem no entanto aproximá-lo de um naturalismo positivista. Podemos notar o redirecionamento em alguns aspectos temáticos, como se verifica em *A Escrava Isaura*, romance bem intencionado, sucesso de público ainda hoje, mas um malogro do ponto de vista estético e ideológico. A grande marca distintiva, porém, irá se dar na poesia, especialmente no poema *Dilúvio de Papel*,²¹ que põe por terra as generalizações reiteradas de que o romantismo desconhecia a auto-referencialidade literária. Também as peças eróticas *O Elixir do Pajé* e *A Origem do Mênstruo* retiram dos ombros de Bernardo a responsabilidade por sua notoriedade como escritor ingênuo e de poucos recursos.

Machado levaria a auto-referencialidade, a experiência de linguagem e o ceticismo tanto quanto ao ideário romântico quanto ao positivista, ao extremo. A reunião de tais qualidades, por algum tempo, obliteraram os aspectos históricos de seus romances que, estranhamente, sempre estiveram no cerne de tudo aquilo que faz sua monumentalidade. Os prenúncios dessa já estavam presentes principalmente no Romance Histórico de Alencar. Nesses, o narrador anteriormente tratado como mero artifício de folhetim adquire nova dimensão, inclusive no aspecto puramente externo de deixar de se

²¹ GUIMARÃES FILHO, Alphonsus de. *Poesias Completas de Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro: INL, 1959, p.107-124.

dirigir à “leitora amiga” e incorporar um leitor implícito menos marcado pela leitura ligeira e digestiva dos momentos de lazer. Nessas obras de maturidade, Alencar exige um leitor atento e atuante, capaz de acompanhar sua extrema ironia, de estabelecer relações entre figuras públicas de seu tempo e personagens históricos, de acompanhar as sutilezas de uma narrativa aparentemente linear, mas que se constrói nos interstícios de falas rápidas, habilmente estruturadas para aparentar coerência ideológica, mas que se desmontam constantemente ao serem contrapostas. Também objetos aparentemente desconectados da ação narrativa, personagens incidentais enganadoramente desimportantes apontam para uma auto-reflexividade tantas vezes negada ao Romance Histórico do século XIX.

Entre Alencar, Bernardo Guimarães e Machado, parece haver um jogo de passagem de bastão literário, no qual o elemento deslocado vai passando por um processo de refinamento. Isto porque, se podemos falar em Romance Histórico em Alencar, em algo ambíguo entre o Histórico e o Regionalista em Bernardo, torna-se bastante complexo atribuir características do gênero à obra de Machado. No entanto, se assim não podemos chamar a seus romances, não é possível negar uma relação estreita entre seus textos e a História, mesmo que de forma extremamente sutil.

Já muitos outros estudiosos estabeleceram relações entre as tramas machadianas e a organização social do Segundo Império. Seria desnecessário aqui enunciá-las. Há porém elementos instigantes que mereciam um estudo mais cuidadoso (que obviamente não poderemos fazer neste breve ensaio). Dentre eles salientamos as constantes menções a datas históricas marcantes, como 1814, contextualizando a infância turbulenta voltada para a onipotência, ou 1822, relacionado ao romance com Marcela, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*²² (Machado, p. 46), sem falar nas menções frequentes a episódios da História do Brasil em *Esau e Jacó*,²³ em que a Abolição, a Proclamação da República e disputas entre partidos políticos articulam-se num tecido espesso e bem tramado com o triângulo amoroso entre Flora, Pedro e Paulo. Flora, lida enquanto metáfora

²² MACHADO DE ASSIS, J.M. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Jackson, 1961.

²³ MACHADO DE ASSIS, 1961.

da paisagem brasileira ainda permanece objeto desejado, mas de símbolo nacional passa a vítima, oscilante e indefinida ante as paixões humanas e políticas desencadeadas por sua presença. Não mais cenário, não mais redentora ou deflagradora de grandezas, torna-se simplesmente um objeto de desejo disputado por duas mãos que mais a destroem que a amam.

Mais sutilmente, em *Memorial de Aires*,²⁴ a História passa a ser meramente uma construção discursiva, que persiste como interpretação da inserção do homem em seu tempo. Aires, como diplomata, a introduz e apresenta ao leitor, sugerindo leituras algo alegóricas, mas reafirmando freqüentemente seu caráter de construção. A fidelidade a ideologias, valores, verdades tem seu destino marcado previamente, ou seja, o mesmo destino humano: do pó, ao pó. A fidelidade sugerida no prenome Fidélia permanece no prenome. Enquanto sentimento de permanência diante do fluxo do tempo, se inicia numa tumba de cemitério e ali também se conclui. Como nos aponta o próprio narrador, além de flores murchas resta apenas uma lápide, que certamente será esquecida e as intempéries de encarregarão de esmaecer.

Sem diminuir a genialidade de Machado (por características outras não contempladas por este ensaio), poderíamos dizer que, em seu tempo, muitos dos caracteres que marcam sua presença na literatura Brasileira antes já se encontravam presentes em outro predecessores ou contemporâneos. Talvez seu maior feito seja o de ter aglutinado, em obras monumentais e únicas, algumas preocupações que já começavam a despontar, de forma desordenada antes que o mesmo se decidisse a tirar o diamante do cristal semi-bruto.

Seria Histórico ou não o romance de Machado? Talvez pouco importe para nós leitores, tais conceituações, mas certamente é perceptível que ele representa o ápice de uma forma de relacionar o texto ao seu contexto que torna mais rica ainda uma insistência em se retornar (evidentemente de forma diferenciada) aos estudos de História da Literatura.

²⁴ MACHADO DE ASSIS, 1961.

O romance histórico de José de Alencar

Maria Cecília Boechat
Universidade Federal de Minas Gerais

Quando, no final da década de 50, a Editora José Aguilar publicava os volumes da *Obra completa*¹ de Alencar, essa que foi a primeira tentativa de reunião da literatura do autor consolidava a tradição de divisão temática da obra iniciada por Artur Mota. Ocupando todo o segundo volume – que traz *O Guarani*, *As minas de prata* e os *Alfarrábios* (que contém *O garatuja*, *O ermitão da Glória* e o inacabado *A alma do Lázaro*), e avançando em parte do terceiro – que traz *A guerra dos mascates* –, o romance histórico de Alencar, como as outras partes temáticas, recebe estudos introdutórios e notas preliminares que, ao leitor de hoje, mostram a polêmica causada pela rubrica entre os comentadores.

No talvez mais conhecido desses estudos, Augusto Meyer, questionando a adequação dessa classificação, afirma abertamente:

Na esteira do esforçado Artur Mota, falamos em 'romance histórico' (...). Mas vejam-se as cautelas, os comoventes escrúpulos com que o Sr. Heron de Alencar, no seu notável estudo *José de Alencar e a Ficção Romântica*, observa: 'É possível que a vida dos selvagens

¹ ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v. II e III.

esteja demasiadamente poetizada, que os costumes indígenas tenham sido algo deturpados pela fértil imaginação do romancista, e que as personagens históricas não confirmem com os comprovantes reais, acaso existam.⁷

Eu por mim confesso humildemente que não vejo indígenas na obra de Alencar, nem personagens históricas, nem romances históricos; vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui um sentido fabuloso e não sabe criar senão dentro de um clima de intemperança fantasista. Poeta do romance, romanceava tudo. Se teve a intenção de criar o nosso romance histórico, ficou só na intenção (...).²

Esse abandono de gentis cautelas e escrúpulos se explica logo em seguida, a partir da definição do gênero e pelo estatuto inferior que o estudioso atribui ao romance histórico:

[Alencar] era demasiado genial para poder adaptar o seu fogoso temperamento a um gênero tão medíocre, que pede paciência aturada na imitação servil da crônica histórica, pouca imaginação criadora e acúmulo de minudências pitorescas; todas aquelas pequeninas prendas que José Maria Heredia (...) apontava com argúcia no medíocre Walter Scott.³

O tom, porém, é de simpatia a Alencar, mesmo tom adotado na análise dos romances históricos do autor, aconselhando-se ao leitor exigir, e fruir, o que eles podem oferecer: a gratuidade de um medievalismo romanesco de novela de cavalaria. Aceitemos, aconselha, a multiplicação das peripécias, as personagens típicas, o jogo do imprevisto e o recurso ao acaso feliz como solução, como no desfecho milagroso d' *O guarani*, quando, diz Meyer, “a água sobe, sobe, e ele próprio, leitor, já se dispõe a nadar, eis senão quando Peri, num supremo prodígio, arranca a palmeira”.⁴ E aceitemos, principalmente, que, em *Minas de prata* – definido como “uma obra-prima do romance gratuito” – a “fantasia insofrida [faça] da tênue sugestão apanhada na crônica histórica um trampolim para as mais desenca-deadas improvisações romanescas”.⁵

² MEYER, Augusto. Nota preliminar [a *O guarani*]. In: ALENCAR, op. cit., v. II, p.10-11.

³ Ibid., p.11.

⁴ Ibid., p.9.

⁵ Ibid., p.11.

Outro é o tom, porém, quando o romance histórico, ainda que definido de modo similar, é avaliado de uma outra perspectiva, a partir de um outro valor, como é o caso do estudo de João Ribeiro sobre *As minas de prata*.

O autor começa por ressaltar que o argumento histórico do romance consiste em episódio pouco esclarecido: a conjectura, não verificada, da exploração de Robério Dias, da descoberta das minas, que se saiba, também não comunicada, e de boatos de que o explorador teria escrito um roteiro, guardado secreto, e que teria supostamente tentado negociá-lo com o governo da Bahia ou de Madri. De “concreto”, portanto, apenas a referência a uma personagem histórica, descendente do lendário Caramuru, um dos muitos aventureiros que, já no século XVI, adentravam pelos sertões à procura de ouro e prata. Se assim, como então se afirma, o romancista se serve dessas “migalhas” de história para, preenchendo suas “lacunas e hiatos”, “idear uma história de amor” – se assim, podemos concluir, a história passa a segundo plano e dá lugar a uma evidente ficcionalização –, é que, explica João Ribeiro, estamos já em plena decadência do romance histórico:

Desde o tempo de Walter Scott a moda foi de escrever romances históricos. A historicidade das narrativas pouco a pouco foi desmerecendo, bastando apenas que os personagens, a cor local e um ou outro fato caracterizasse a época e o cenário.

Era já a decadência do romance rigorosamente histórico, difícil de escrever e sempre inclinado a viciosos anacronismos e a erros inevitáveis. (...)

Os temas mais favoráveis eram naturalmente aqueles que a história deixava indecisos ou incertos, porque mais se prestavam à imaginação e não comprometiam a verdade.⁶

Difícilmente encontraríamos, nas outras notas preliminares, o mesmo tom de João Ribeiro, este, sim, francamente afastado de cautelas e escrúpulos, e curiosamente incorporado a uma edição que Mário de Alencar considerava como o definitivo reconhecimento, ainda que

⁶ RIBEIRO, João. Nota preliminar [a *As minas de prata*]. In: ALENCAR, op. cit., v. II, p.409-410.

tardio, da obra literária do pai. Mas não será difícil reencontrar o questionamento da adequação dos romances de Alencar ao gênero, seja qual forem os juízos de valor envolvidos nessa diferenciação.

Ainda nessa perspectiva situa-se o texto de Araripe Júnior. Trata-se de um excerto do importante estudo intitulado *Perfil* de Alencar, do qual foi selecionada a passagem em que é desenvolvido o comentário a *Guerra dos mascates*.

Nela, Araripe Júnior indica, com precisão, o fato de esse romance ocupar lugar diferenciado na obra do autor. Justificando, afirma haver aí a “introdução de um elemento novo”, o elemento satírico. É verdade que se pode, e mesmo deve-se, discordar da atribuição desse caráter inaugural.⁷ De todo modo, porém, ainda que não exatamente uma novidade na obra de Alencar, tampouco uma excentricidade, será de fato em *Guerra dos mascates* que os elementos satíricos assumem, digamos, visualidade, ou evidência tais, que não podem ser subsumidos. Por outro lado, por conta desse caráter estrutural é que Araripe Júnior acabará por questionar a pertinência de *Guerra dos mascates* à categoria do romance histórico, por considerá-lo “o menos histórico de quantos romances escreveu o autor d’*O guarani*”, não passando, a seu ver, de um panfleto político.

Já a nota preliminar aos *Alfarrábios*, ao encargo de Cavalcanti Proença, embora não faça referência direta à discussão, imprime uma inflexão, legível já no título do estudo: “Pequena história das três histórias”. Visto no contexto descrito, o ensaio recupera, de início, uma dimensão histórica que, para usar uma expressão de João Ribeiro, vinha sendo “desmerecida”. E, de fato, embora o autor se dedique a traçar um breve relato sobre as circunstâncias em que as três pequenas histórias de *Alfarrábios* foram gestadas, a passagem referente a *O garatuja* é significativa. Ora, sabe-se, e Cavalcanti Proença

⁷ Traços satíricos podem ser encontrados em vários outros romances do escritor. No que diz respeito ao romance histórico, ele é particularmente importante em *Minas de prata*, cuja primeira publicação, iniciada em 1862, é anterior à de *Guerra dos mascates*. É bom considerar, ainda, a permanência do recurso cômico, marcante em um romance como *O garatuja* e de proximidade evidente em relação a *Guerra dos mascates*, pelo uso sistemático dos elementos picaresco, caricaturesco e satírico.

nos relembra disso, que Alencar escreveu esse livro “numas férias” – longe, portanto, da biblioteca, uma circunstância, que, por si só, serviria de suspeita quanto à própria fundamentação histórica do texto, a qual seria reforçada pelo tom “de crônica despreziosa” que o romance assume. A defesa é buscada em depoimentos do próprio Alencar:

O garatuja [foi escrito] numa s férias passadas em Baependi, a conselho médico. ‘Então – é Alencar quem o diz – o livro estava feito, faltava-lhe apenas a forma.’ Com ele, realizava um velho sonho, o desejo tantas vezes manifestado, de pôr em livro certos episódios do *Rio colonial*. Homenagem de amor à cidade, cuja vida contemporânea retratou na série ‘perfis de mulher’ e de cujo passado diria: ‘A cidade colonial de S. Sebastião, eu tenho-a tantas vezes estudado e discorrido por ela, que já a conheço melhor que a cidade imperial em que habitamos’.⁸

Assim, se, como afirma o romancista, o livro, escreveu-o “sem esforço, nem cuidado, com o maior desalinho”, o mesmo descuido, defende Cavalcanti Proença, não teria afetado a fidelidade histórica. Solitária, se vista no contexto aqui descrito, a perspectiva de Cavalcanti Proença é significativa porque, colocada ao lado da perspectiva dos estudos de Augusto Meyer, João Ribeiro e Araripe Júnior, permite perceber, com clareza, o paradoxo forjado por esse conjunto de textos. E esta é mesmo, afinal, a nota curiosa da recepção crítica do romance histórico de Alencar: o fato de que ele seja descrito tanto pelo apego quanto pelo desapego à fonte histórica.

Escolher, entretanto, por uma das polaridades não redundaria senão em perspectiva redutora – pois, antes de ser um paradoxo criado pela recepção crítica, trata-se de um duplo movimento instaurado pelo texto mesmo de Alencar. Pode-se compreender, então, que, adotada a perspectiva da história, ela se veja minada por uma evidente autoconsciência ficcional e que, adotando-se a perspectiva da ficcionalidade, ela se veja igualmente minada pela história.

⁸ PROENÇA, M. Cavalcanti. Pequena história das três histórias. In: ALENCAR, op. cit., v. II, p.1261-1262.

Para evidenciar essa instabilidade, retornemos a dois dos nossos comentaristas.

Observemos, primeiro, que, convocando o próprio Alencar para a defesa do caráter histórico dos episódios de *O garatuja*, chama atenção o fato de que Cavalcanti Proença não tenha utilizado a informação fornecida pelo escritor no prólogo do livro, de que o argumento histórico fora buscado nos *Anais do Rio de Janeiro*, de Baltasar da Silva Lisboa – mais exatamente, “no terceiro volume” e, mais exatamente ainda, “no referido tomo, à página 314, entre os parágrafos 35 e 39”.⁹

O procedimento de Cavalcanti Proença, entretanto, é coerente: chamado a testemunhar a fidelidade à fonte, tão precisamente indicada, o prólogo, por si mesmo, desqualifica esse testemunho (anunciando um movimento que fundamenta a narrativa do romance). Se “apanhou” no cronista histórico os acontecimentos da narrativa, a despeito de sua “mania enciclopédica”, complementa Alencar, tinha sido preciso recorrer a outra espécie de fonte, onde pôde estudar muitas particularidades descuidadas pelo “compilador de notícias”.

Sua “fonte arqueológica”, como a chama, conheceu-a no Passeio Público: “um velho seco e relho” que lhe afigurava “a metempsicose de algum poento in-fólio da Biblioteca Nacional, que porventura fugira pela janela”. Antes, porém, que possamos argumentar que, refutando o cronista histórico, Alencar procura fundamentar a narrativa em fonte histórica mais confiável, nesse “volume precioso de anedotas e casos antigos” que é um “homem que vira dois séculos”, é sensato avançar a leitura. Quase ao fim do prólogo, o escritor descreve o diálogo que lhe teria franqueado acesso a esse arquivo “vivo”:

Há uma fineza a que os velhos maiores de setenta anos não resistem: é tocar na sua longevidade, sobretudo orçando-lhe uns dez anos de menos.

Um dia (...) tomei de escalada o velho, indo a ele, e dizendo-lhe sem preâmbulos:

⁹ ALENCAR. *O garatuja*. In: op. cit., v. II, p.1267.

- Seguramente o senhor anda rastejando pelos oitenta. Diluiu-se a carranca em um sorriso lavado.
- Os oitenta!...Onde vão eles, meu senhor? Então ainda eu me considerava rapaz: vinha a pé da Pavuna e voltava.
- E com quantos está agora?
- Ora, adivinhe!
- Oitenta e seis ou oitenta e sete.
- Oh! Oh! ... Noventa.
- Não é possível!
- E três, meu senhor! Esse Passeio Público que o senhor está vendo, ainda o Sr. Vice-Rei Luís de Vasconcelos não sonhava de mandar fazê-lo, nem de cá vir, que eu já estava nascido, e quando se abriu, que foi uma função para a cidade toda, também vim com minha mãe e a prima Engrácia, que já estava eu taludinho e com ponta de buço. Ora faça o senhor as contas!
- Não há dúvida; mas fique certo que ninguém acredita!¹⁰

Mais que a descrição de uma estratégia de aproximação, trata-se, aqui, de caracterização da fonte, não como “testemunha” dos acontecimentos narrados, mas como elo de uma tradição oral. “Faça o senhor as contas”, dizia-nos Alencar: se estamos em dezembro de 1872, como se data o prólogo, quando o escritor ainda tem a “fonte” à sua “disposição, para a estudar à vontade”,¹¹ se ela se encontra com um pouco mais de 93 anos e calculando-se algum tempo entre as conversas no Passeio Público e a escrita e publicação do romance, isso quer dizer que teria nascido por volta de 1779, enquanto que o episódio histórico trazido em cena no romance data de 1659.

Assim, embora mais próximo da data referencial do que o cronista – a obra de Baltasar da Silva Lisboa teve sua primeira publicação, em 7 volumes, no período de 1834 a 1835 – a personagem de Alencar não apenas teria uma “idade inacreditável” em relação a sua aparência, mas, contas feitas, é ele mesmo *inacreditável* como testemunha, uma vez que, distanciada dos acontecimentos, tal como o cronista histórico, seria fonte ainda mais sujeita às “distorções”, ou interpretações, inerentes à tradição oral, tipo de

¹⁰ ALENCAR. O garatuja. In: op. cit., v. II, p.1270-1271.

¹¹ Ibid., p.1268.

fonte, afinal, que está sendo valorizada por Alencar. Um tipo de fonte que, “rebaixada” ao nível do acontecimento diário, do pequeno, do corriqueiro, expressa uma perspectiva muito própria do acontecimento histórico.

Sendo o caso, porém, de não se acreditar em nada, forçado é retornar a Augusto Meyer, que confessara somente conseguir ver, na obra de Alencar, “uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui um sentido fabuloso”.¹² Defendendo a idéia de que, em vista disso, e do notável caráter literário de seu texto, a análise estilística é a que se apresenta a mais viável e adequada, o comentarista desenvolve uma leitura de passagens do capítulo inicial de *O guarani* que celebrizou a cena da descrição do rio Paquequer.

Para verificar como Alencar aproveitava as informações que ele mesmo indicou em nota, a passagem do romance é comparada ao trecho de referência, novamente os *Anais do Rio de Janeiro*, de Baltasar da Silva Lisboa. Além de indicar o trabalho estilístico realizado pelo escritor, que teria buscado apenas as informações estritamente indispensáveis e desprezado os excessos de linguagem do próprio cronista, tornando o discurso mais elegante, ou propriamente literário, Augusto Meyer conclui:

Como logo se nota, Alencar pouco aproveitou da fonte indicada, cuja redação é manca e abstrusa. Chega mesmo a corrigir o evidente erro de Silva Lisboa, que faz correr de Norte para Sul o Paquequer, como se fosse um tributário da margem esquerda do Paraíba, quando vai entroncar na margem direita, correndo portanto para o Norte.¹³

Ora, se o ficcionista corrige o “compilador de notícias”, o comentador, ainda que usando esse argumento para inferir a distância que separa o romance de sua fonte, como que inadvertidamente chega a admitir que é justamente pela traição à crônica histórica que o romance de Alencar acaba por tocar a história.

Por tudo isso, é preciso repetir: se os estudiosos do romance histórico de Alencar podem concluir tanto pelo o que se pode chamar

¹² MEYER, op. cit., p.11.

¹³ MEYER, op. cit., p.13.

de apego a um discurso referencial – ambientação de época, presença de personagens e argumento histórico, muitas vezes indicado e comentado em prólogos e notas –, quanto pelo que se poderia chamar de excesso de imaginação fabuladora, é que esses são elementos articulados pelo texto mesmo de Alencar. Resta, porém, perguntar se essa seria uma ambigüidade, ou paradoxo, inerente ao romance de Alencar, ou se ele diz respeito à própria série literária em que se insere. Nessa perspectiva, gostaria de voltar a dois dos comentários já citados, uma vez que eles nos forneceram elementos importantes para esta discussão.

Sabemos que Augusto Meyer e João Ribeiro assumem uma postura muito próxima quanto à posição da literatura de Alencar no campo específico do romance histórico: enquanto o primeiro retira a literatura de Alencar desse território, João Ribeiro, ainda que não chegue a tanto, quase o faz, ao afirmar que ela pertenceria já a uma fase de “decadência” do gênero, o que faria dele um romance histórico espúrio.

A despeito de sua avaliação valorativa (positiva, para o primeiro, negativa, para o segundo), esses estudiosos tomam como referência de comparação uma mesma definição do gênero, dada por sua relação com o discurso histórico. Assim, enquanto Augusto Meyer preza a imaginação fabuladora, romanesca, de Alencar, o romance histórico fica descrito como “imitação servil da crônica” e é considerado como um gênero “mediocre”, forçado que está, por esse laço de fidelidade, a se dotar de “pouca imaginação” e a recorrer ao “acúmulo de minudências pitorescas”.¹⁴ Do mesmo modo, fica o gênero definido por essa relação de fidelidade quando João Ribeiro critica um excesso de romanesco que teria levado os romances do gênero a reduzir seu caráter histórico aos traços superficiais da caracterização de “época e cenário”.

O comentário de João Ribeiro, porém, traz ainda uma observação preciosa. Explica ele que, nessa “fase de decadência” do romance histórico, “Os temas mais favoráveis eram naturalmente aqueles que a história deixava indecisos ou incertos, porque mais

¹⁴ MEYER, op. cit., p.11.

se prestavam à imaginação e não comprometiam a verdade”.¹⁵ Curiosamente, reencontramos, aqui, uma descrição adequada aos nossos mais consolidados ou tradicionais conhecimentos sobre o romance histórico, que nos dizem que, necessariamente diferente da história, esse gênero *literário*, afinal, sempre “romanceou” a história. Daí serem mais favoráveis a ele aqueles “temas” ou episódios indecisos ou incertos, ou, ainda, o uso de personagens históricos “coadjuvantes”, de pouca importância ou renome na história oficial. Daí também a necessidade de “idear uma história de amor”, como ressalta João Ribeiro, evidenciando-se essa distinção pela articulação do entrecho histórico e político com um enredo aberta e assumidamente “inventado”.

O que essa apenas aparente contradição – e, de fato, uma imposição do gênero – diz, portanto, pode ser entendido, não a partir de uma maior ou menor fidelidade ao discurso histórico, mas a partir da própria noção de ficcionalidade, na qual ficam pressupostas tanto a relação que a literatura mantém com a vida, a realidade ou a história, quanto a independência que ela, ainda assim, mantém nessa relação, uma vez que a literatura define-se também por gozar de autonomia frente ao mundo, à história e ao sujeito que ela põe em representação.

A conclusão de que a ambigüidade do romance histórico apenas nos reconduz ao campo da ficcionalidade, se é evidente, não deixa de ser frustrante. Cabe, sem dúvida, tentar entender por que uma noção fundamental para quem lê ou, ademais, estuda literatura, pouco tenha ajudado para que a discussão em torno do romance histórico de Alencar deixasse de assumir a aparência de um paradoxo. Deduzir uma pretensa ingenuidade por parte de nossa tradição crítico-histórica, entretanto, seria uma saída fácil demais e, acima de tudo, ela, sim, ingênua.

Um modo possível de entender a questão talvez seja, por meio de uma inflexão na perspectiva da discussão, tentar compreendê-la não exatamente em relação ao problema do conceito de ficção, mas a partir das diferentes funções que podemos a ela atribuir e valorizar.

¹⁵ RIBEIRO, op. cit., p.410.

Devemos reconhecer, então, que a exigência que ainda hoje tem sido feita ao romance histórico de Alencar não diz propriamente respeito a uma questão intrínseca ao gênero (e que pode ser resumida nos efeitos simultâneos de ficcionalização da história e de historicização da ficção), mas que se dirige, mais especificamente, a um determinado efeito crítico que dele se espera.

Evidentemente, o que se espera de um romance histórico – contemporâneo ou não – é que ele, distinguindo-se da narrativa histórica (pois, caso contrário, não seria romance) não se proponha a *ser história*, oferecendo-se como uma versão outra da “história oficial”, mas que ele, mostrando-se como *ficcionalização da história*, desloque esse discurso, colocando-o em questão. Claramente, portanto, não estamos diante de um problema teórico colocado pelo gênero romance histórico, mas de um valor de que nos servimos para a elaboração de juízos críticos sobre romances históricos.

Reconhecida, então, a exigência colocada por essa perspectiva, torna-se mais compreensível o problema trazido pelo romance histórico de Alencar. Sabemos que, fazendo parte do esforço coletivo que marcou a afirmação da nacionalidade brasileira no século XIX, ele tem sido interpretado a partir de sua vinculação a uma questão que foi tratada de modo marcadamente político, social e cultural. Menos, então, do que entender como a proposta literária de nosso romantismo pôde se inserir nesse projeto, marcando a sua especificidade, grande parte dos nossos esforços dirigiu-se a comprovar os laços que o sujeitavam a ele. Assim, se o discurso do poder se faz então conservador, logo concluímos pelo caráter conservador do romance histórico de Alencar, seja ressaltando seus laços com o discurso histórico oficial, seja ressaltando seu caráter idealizador, imaginário e alienante.

Se, entretanto, o romance histórico de Alencar insistiu em evidenciar a sua autonomia ficcional, se sua narratividade resistiu de modo tal a fazer com que nosso discurso teórico-crítico sobre ele pareça contraditório, talvez seja mesmo o tempo de voltar a visitá-lo e reconsiderar esses pressupostos.

Verossimilhança e indianismo em José de Alencar

Mirhiane Mendes de Abreu
Universidade Estadual de Londrina

E de conhecimento geral que, no início do século XIX, os estudos históricos ganham um relevo diverso do das épocas anteriores iniciando-se um esforço sério para estabelecer a cientificidade de seu estudo. Ao lado dessa atividade também houve um grande empenho para formar uma literatura fortemente nacional, razão pela qual os escritores brasileiros adentraram-se pelo indianismo: cada literato tinha como dever, como “missão”, louvar os heróis pátrios e celebrar em seus livros os quadros mais vistosos dos particulares aspectos históricos a fim de dar forma ao nacionalismo então nascente e assemelhar a narrativa à forma épica. Com efeito, essa semelhança reproduz as características básicas do romance histórico do modo como sugeriu Georg Lukács: ter caráter épico e ser fruto da idéia nacional.¹ Nesse sentido, ao mesclar história e lenda, indianismo e romance histórico, um absorveu as características do outro.

Controvertidas são as características do romance histórico, principalmente quando hoje se fala em Novo Romance Histórico.²

¹ LUCKÁCS, Georg. *La novela historica*. Tr. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1976.

² MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1972*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

A observação deste texto recairá sobre a forma do gênero que procura captar no passado o espaço e o tempo da narrativa, “un pasado no experimentado directamente por el autor”.³ Com isso, pode-se afirmar que o romance histórico é aquele cuja ficcionalização está construída em torno de episódios históricos, os quais, não se podendo provar que não tenha acontecido, possam passar pelo teste da verossimilhança. Foi o que realizou José de Alencar em seus romances indianistas, criando universos simultaneamente fictícios e referenciais, procurando à sua moda ser fiel à verdade histórica⁴. Para tanto, produziu uma narrativa paralela ao texto, localizada especialmente nas notas de rodapé, carregando suas obras de “argumentos históricos”, como em *Iracema*, por exemplo. O curioso é que ele ainda se dá o direito de “suprir” as falhas documentais, com o produto de sua fantasia, como bom romântico que é. Nesse sentido, reconstituiu fatos relatando a forma como eles teriam ocorridos, ou como assim o deveriam, na sua opinião. Na verdade, revivendo, ele “enfeitou” o passado, sem contudo negá-lo. Para isso, história e imaginação se entrelaçam, somando forças com vistas à confecção de uma narrativa grande e majestosa, como são os seus romances que têm o índio por base. É o que podemos perceber através dessa passagem que vem a corroborar a visão alencariana de fidelidade à história, deixando clara a necessidade de recorrer à imaginação para recompor os elementos necessários:

“Para mim, essa escola que falseia a história, que adultera a verdade dos fatos, e faz dos homens do passado manequins de fantasia, deve ser banida.

O domínio da arte na história é a penumbra em que esta deixou os acontecimentos, e da qual a imaginação surge por uma admirável intuição, por uma como exumação do pretérito, a imagem da sociedade extinta. Só aí é que a arte pode criar; e que o poeta tem direito de inventar; mas o fato autêntico, não se altera sem mentir à história.”⁵

³ MENTON, 1993, p.32.

⁴ MANZONI, Alessandro. *On the historical novel*. University of Nebraska Press

⁵ ALENCAR, José. “O Teatro Brasileiro. A Propósito do *Jesuíta*”. In: COUTINHO, Afrânio (org.) *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro/Ed. Universidade de Brasília, 1978, p.28.

Por isso, Alencar percorreu toda a bibliografia brasileira disponível⁶ a fim de imprimir uma base histórica à efabulação das suas personagens, com vistas a produzir uma “verdade” no tocante aos seus índios. Dessa forma, o narrador persuade o leitor de que o desenho correto do índio encontra-se em seus romances, tentando impedir, com isso, uma possível desconfiança quanto à fidedignidade das suas personagens, garantindo, através de fontes documentais, a originalidade e a verdade da sua produção literária. Mas não se pode esquecer: a relatividade aposta à veracidade dos textos está na base de toda a construção do romance histórico de Alencar, mesmo quando pretende fazer acreditar no papel didático da obra.

Ao pensar notas-de-rodapé aos seus romances, Alencar responde aos ataques da crítica quanto à inverossimilhança nos seus romances não considerando que o discurso dos cronistas era também uma forma de imaginação. Aliás, ele considerava isso, sim, mas quando lhe era interessante: basta, para isso, lembrarmos da “Advertência” ao romance *Ubirajara*, em que o escritor assevera a necessidade de “escoimar os fatos dos comentários”, isto é, ao serem os índios adequadamente, ao seu ver, bem descritos, estavam os “comentários” corretos; do contrário, não passariam de “caraminholas impingidas ao pio leitor”.⁷

Oscilando constantemente entre um conceito de real e de ficção, o romancista sabe que só poderá construir o seu passado se aceitar o desafio da dialética entre o verdadeiro e o verossímil, ou entre o que ele realmente viu documentado e o que imaginariamente afirmou ter visto. Mas faz-se necessário relativizar o peso de verdadeiro, isto é, também ele é uma construção e não algo imutável. Dessa maneira, apesar de, conscientemente, se fazer a distinção entre o real e a sua transposição para a obra de arte, o fato é que se tornou quase obrigatório para os autores românticos retomar o velho tópico da

⁶ Nesse sentido, veja SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Nesta obra, a autora expõe toda a brasileira editada na segunda metade do século XIX.

⁷ ALENCAR, José. “Advertência”. In: ALENCAR, José. *Ubirajara. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. Vol. I.

veracidade afirmando que os seus textos não são mais do que simples reposição de manuscritos encontrados no fundo de conventos ou bibliotecas. A título de ilustração, vale lembrar o prefácio de *O Monge de Cister*, de Alexandre Herculano, no qual, ironicamente, o autor diz narrar uma “história tirada de um manuscrito que só eu vi, o que lhe dá certo perfume de sancto mysterio”.⁸ José de Alencar levou essa preocupação ao extremo quando tratou dos romances indianistas, deixando-os repletos de notas e referências com remissões a viajantes e cronistas, fazendo transcrições fidedignas dos originais. Em ordem cronológica de produção,⁹ o romancista enxerta suas referências de modo crescente, isto é, a cada livro publicado, encontramos mais e mais notas de rodapé, sendo o ápice dessa prática atingido em *Ubirajara*, caracterizado pelo autor, ao lado de *Iracema*, como “lenda indígena” e não romance histórico, conforme o fez com *O Guarani*, por razões que procurarei discutir logo a seguir.

O que interessa daí é extrair as concepções de romance e de literatura que Alencar assumia explicitamente como suas e verificar o nível de fidelidade que intentou imprimir em suas obras. Em *As Minas de Prata*, classificado por ele mesmo de romance histórico, temos seus fundamentos históricos (Gabriel Soares e outros cronistas) esboçados romanticamente, com todas as suas intrigas, sem faltar a trama sentimental. Ao versar o indianismo, que fez? Ao lirismo de seus índios, acoplou notas e referências, imprimindo neles ares de romances históricos, ainda que classificados de lendas simplesmente.

O gosto por lendas ricas de potencialidades narrativas justifica a inclusão de citações e comentários do próprio autor. E, não obstante ele mesmo não as ter denominado de romance histórico, creio caberem nessa definição pelas características próprias de umas e outro. Esquadrinhando pormenores das linhas gerais, da indumentária, da estatura, do ambiente, de tudo, enfim, seus índios são-nos documentados: uma tentativa de descobrir a individualidade da época passada, para o romântico Alencar, áurea da nossa história,

⁸ HERCULANO, Alexandre. *O Monge de Cister*. Lisboa: Bertrand, s/d, p.380.

⁹ Cabe lembrar que o primeiro romance indianista foi *O Guarani* (1857), seguido de *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1875).

as suas feições diferenciais, atentando para aquilo que poderia ser um legado aos pósteros. Atribuindo, então, à vida passada as mais extravagantes aventuras, as mais grandiosas atitudes, impossíveis em todos os tempos, o autor fundiu elementos do maravilhoso, do fantástico ao ideal, ao subjetivismo desejado e confessado, produzindo romances de ação, como são *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*.

Ao compor um retrato idealizado do nativo, José de Alencar experimentou diferentes ângulos da temática indianista: em *O Guarani*, ele colocou o selvagem entre os portugueses; mais tarde, em *Iracema*, um português entre os selvagens; e, por fim, em *Ubirajara*, encontramos apenas índios entre índios. Desse modo, ele seguiu especificando a construção do discurso, penetrando cada vez mais nos costumes e nas tradições dos povos primitivos, o que deixou mais ostensiva a presença do narrador no curso da composição das personagens da obra.

Observe-se que em *Ubirajara* há a presença de dois tipos de narrador: “narrador contemplativo” e “narrador histórico”. O primeiro cumpre a função de narrar os acontecimentos do romance, responsabilizando-se, pode-se assim dizer, pelo enredo; e o segundo, manifesto nas notas, encarrega-se em aprofundar o que já foi dito pelo anterior. Ambos trabalham de “mãos dadas”, têm noção exata de suas atribuições: um, a de contar um fato; outro, a de nele intervir, aprofundando-se naquilo que interessa da narração. Cada um é dono da sua “visão”, do seu “ponto de vista”.

A onisciência do primeiro narrador ocupa um lugar de inegável preponderância, revestindo-se a sua utilização de um significado muito especial: plasmar a história do ancestral brasileiro, sem interferir nos acontecimentos. A sua posição é a neutralidade por reverenciar a personagem que compõe. O segundo narrador, por seu turno, tem como visão, ao contrário do primeiro, de fundamental subjetividade e que, freqüentemente, se intromete no texto a fim de emitir juízos de valor, fundamentando e outorgando, por seu caráter verídico, o discurso do anterior.

Mas, qual é a diferença entre uma narrativa verídica e uma ficcional? Por que Alencar teria recorrido a documentos e relatos para sustentar sua narrativa? Afinal, nas palavras de Michel Butor:

“ (...) aquilo que nos conta o romancista é *inverificável*, e, por conseguinte, o que ele nos diz deve bastar para lhe dar essa aparência de realidade.”¹⁰

Mais do que simplesmente escrever a palavra *romance*, o ficcionista inseriu o subtítulo “lenda tupi” a *Ubirajara*, e “lenda do Ceará”, a *Iracema*. A lenda, por suas características, não possui compromisso histórico, o que, portanto, a faria abdicar da necessidade de ser comprovada. Independentemente de todas as dúvidas relacionadas a tal assunto, uma certeza parece já estabelecida: o autor submete-se a certas técnicas de execução, sujeita-se a oscilações de popularidade e se deixa influenciar por fatores de ordem sociológica na elaboração da obra. São valores e forças que não pode desconhecer, quer para os aceitar, quer para os negar, contestar, ou, ainda, alterar profunda ou superficialmente. Assim acontece com o indianismo elaborado por Alencar, escritor que reuniu a seu redor todo o tipo de confronto e, para conferir a sua idoneidade artística, estabeleceu em sua trilogia um tipo de narrador cuja função essencial é a de expressar uma “verdade”. Por essa razão, ele manifesta, esporadicamente, os sinais da sua presença como instância produtora da exatidão dos valores apresentados na trama romanesca.

Observemos a tese defendida por Schiller:

“A harmonia entre o seu sentir e o seu pensar, que no primeiro estado se realizava realmente, agora [que o homem entrou na etapa da cultura] só existe idealmente; já não está nele, e sim fora dele; como um pensamento ainda por se realizar, não como um fato positivo de sua vida. Bem, se se aplica a ambos os estados o conceito de poesia, o que se resume em dar à humanidade sua expressão mais completa, resulta que, no estado de simplicidade natural – o que o poeta almeja deve ser a *imitação*, a mais perfeita possível, *da realidade*. Enquanto aqui, no estado de cultura, no qual esta colaboração harmônica de toda a sua natureza não passa de uma idéia, o que o poeta almeja deve ser *eleva a realidade ao ideal* ou, em outras palavras, *à representação do ideal*. E são essas precisamente as únicas formas em que o gênio poético pode se exteriorizar.”¹¹

¹⁰ BUTOR, Michel. “O romance como pesquisa”, In: BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.10.

¹¹ SCHILLER, Friedrich. “Sobre poesia ingênua e poesia sentimental” In: LOBO, Luíza (sel.) *Teorias Poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p.48.

Esses pensamentos eram correntes na época e chegaram ao Brasil ao lado da necessidade de dar um passo à frente na construção da identidade cultural. Para isso, era preciso exumar o desconhecido, apoiando-se no processo histórico do povo, e fazer disso matéria literária a fim de se consolidar a imagem da sociedade como se queria. Afirmando-se patriótico e restaurador do passado, o autor recorreu às características do romance histórico, o qual era um gênero de limites indefinidos, em que se misturava, inclusive, a erudição da epopéia.

Adaptando o épico à tendência romântica pela cor local e pela investigação histórica, o nosso romancista se empenha em reconstituir, com rigor e pormenor, o nosso passado, baseando suas obras em volumosa documentação, deixando entrever também um certo cunho didático, como em Alexandre Herculano. Esse cunho integra-se numa das diretrizes fundamentais do romantismo: o reatamento da tradição indígena, com ares medievais, em que os românticos, saltando sobre a época clássica, viam os seus antecedentes. Desse modo, Alencar se dirigiu às notas, confirmando, desmentindo, usando-as como base de sua narrativa ficcional. O caminho percorrido pelo romancista para moldar a genuína origem do país foi o de elevar o selvagem à mais nobre categoria, digna dos grandes guerreiros medievais. Tais valores, vale lembrar, foram sustentados pelo olhar estrangeiro que participa do romance à distância, como uma tentativa evidente de ser um compromisso com o fato histórico.

Dessa forma, é à margem do texto que o romance é aprofundado, é registrado. É o fundamento verossímil da obra: o leitor é levado a considerar o índio através de um caráter inteiramente fiel porque vê a narrativa presa ao solo da verdade, integrada ao universo de valores do que deveria ou poderia ser. Em suma: vem à tona a verossimilhança romanesca, fundamental para se criar uma obra representativa da identidade brasileira.

Para Alencar, como para Schlegel, verossimilhança é sinônimo de plausibilidade, possibilidade, aquilo que pode ser explicado, como nos mostra Cavalcanti Proença,¹² e consoante também à defi-

¹² PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *José de Alencar na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, p.59-61.

nição aristotélica de verossimilhança.¹³ Então, como não foi possível encontrar na história da pátria um fato memorável que inspirasse o drama nacional, resolveu fantasiar e filiou o índio à história e à tradição de modo a não as deturpar. Assim, surgem em seus romances as notas, prólogos, advertências, argumentos históricos etc, em especial nos de cunho indianista, obras que, carregadas de forte simbolismo, indicariam o ponto inicial da gênese americana.

Pensando dessa forma, qual seria o significado das notas e comentários de rodapé nos romances indianistas? Em primeiro lugar, é importante dizer que há forte cumplicidade nas duas formas de narrar: ambas se encarregam em descrever todo o universo das personagens, mas é a partir das notas que se comprovam os acontecimentos. Elas contribuem fundamentalmente na solidificação da imagem heróica da origem do país, por fazer circular, lentamente, a documentação da virtude moral dos nossos antecessores. É uma referência das qualidades do herói que atua nos comentários de rodapé como uma outra espécie de narrativa, agora de cunho científico.

Hermann Meyer¹⁴ propõe a compreensão das notas de pé-de-página a partir de um plano épico. Para ele, a autonomia desses comentários só adviria de um narrador soberano cuja liberdade de narração seria colocada num contexto único e inquestionável e, mais ainda, que os textos dos romances e das notas pertencem inextricavelmente um ao outro. A distinção estabelecida entre os romances com notas marginais e a epopéia, entretanto, é o fato de ser, no primeiro, o próprio autor quem explica suas alusões mitológicas, literárias e históricas, o que não ocorre com a epopéia clássica. As notas convertem-se, assim, numa instância superior à obra, determinante do seu sentido. Em *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, o próprio movimento do enredo possibilita a veiculação do clima épico criado em torno da obra: ao caminhar para uma narrativa mítica, as notas impõem um ritmo à leitura e demarcam nesse trajeto o que deve permanecer vivo na memória dos leitores, quando incorpora documen-

¹³ ARISTÓTELES. *POÉTICA*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

¹⁴ MEYER, Herman. *The poetics of quotation in the european novel*. Princeton: New Jersey, 1968, p.13-17.

tos históricos em função da escala de valores pelo autor considerada adequada para constituir imagens explicativas do Brasil.

No entanto, muito se critica a idealização do índio pela poética romântica. Ora, seria pouco provável que o indianismo tivesse alcançado a mesma dimensão histórica no interior da literatura brasileira se se apoiasse meramente na realidade. Ele tinha assumido a categoria de mito, de representante genuíno da realidade brasileira, o ancestral reivindicado para fortalecer o instinto de nacionalidade. Na busca do ideal para o país, reviveram-se os elementos mais marcantes da história. O autor deu voz a um narrador onisciente, o qual, como descendente natural do herói, tem a função mesmo de “contemplar” os fatos narrados, o que faz de modo flexível e plástico, permitindo subsistir o espírito épico na sua narrativa romântica. Às vezes, ele freia o enredo e entra em cena o “narrador histórico”, a fim de comentar sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, numa ânsia documental ímpar. Nesse momento, o tom, antes sensorial e familiar, agora é mais didático, o discurso fica em primeira pessoa e é onde vigora mais abertamente o ponto de vista do autor, mascarado, no plano ficcional, atrás de um discurso distanciado em terceira pessoa. Para escrever seus livros, especialmente os de fundo histórico e indianista, valeu-se de leituras científicas e, desse material, compôs seus cenários, suas figuras, as cenas e acontecimentos e transformou monótonas informações num estilo de riqueza vocabular, harmônico, colorido e pitoresco.

No romance histórico *Arras por foro d’Espanha*, por exemplo, Alexandre Herculano também utiliza notas de rodapé para comprovar sua narrativa. Aqui, porém, ele entremeia os dois tipos de interrupção da leitura: são comentários de rodapé, com conceitos históricos, e também grandes digressões ao longo do texto. De qualquer maneira, freia-se a história e indica-se o rumo da leitura. Em Alencar, ao contrário, cada narrador é caracterizado de modo distinto. Não há ao longo do enredo nenhuma espécie de digressão em seu corpo, isto é, ele constrói realmente duas espécies de narrativa, cada uma com objetivos específicos e espaços claramente delimitados. Juntos, seus dois narradores cumprem o programa pedagógico de modelar o caráter do herói, conforme o conjunto de valores do período romântico. Sutilmente, a subjetividade penetra na obra, traduzindo a imposição do estatuto ideológico e efetivo da narrativa.

Como peça imprescindível do ideário artístico de então, o nacionalismo fundamentou as manifestações da época. Por isso, a contemplação da natureza e do índio (vigas-mestras do discurso romântico), era, por excelência, o caminho para enriquecer e aprimorar a obra literária. Só assim seria possível ultrapassar o dilema da identidade ligada a Portugal, constante ameaça à autenticidade das produções locais. Além do mais, para se desenhar a nação, asseverar seus caracteres fundamentais, necessitava-se seriamente de verdade e objetividade. Dessa forma, exigiam-se fontes fidedignas, documentos autênticos, informações positivas, ou se correria o risco de ver posta em dúvida a veracidade do fato relatado. Em outras palavras, para afirmar uma identidade, os indivíduos se apropriam de recursos preexistentes que, no caso dos romances indianistas, foram as narrativas dos viajantes, missionários e cronistas, ao registrarem as condições primitivas da paisagem, do índio, e dos grupos sociais daqui. Durante séculos, essas observações foram definindo a América, tanto para valorizar o paraíso e a exuberância de fertilidade, quanto para criticar a ausência de civilização. Na tentativa de contrariar esse pensamento, as notas-de-rodapé de *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* procuram inverter essa perspectiva e fazem do Brasil objeto a ser exclusivamente valorizado, a despeito dos primeiros contornos atribuídos pelos cronistas. José de Alencar, reconhecendo a influência da literatura na formação de idéias, uniu o útil (documentos) ao agradável (arte) e imergiu sua obra em mitos, modelando-os esteticamente através da visão de mundo da colonização, refletindo a representação e a verossimilhança através do romance histórico.

Trocando em miúdos, Alencar elabora um indianismo sob forma mítica e épica, cujo mundo é isolado da contemporaneidade. O mito se refere a acontecimentos remotos e se define não pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere.¹⁵ A “lenda tupi”, a “lenda do Ceará”, estampadas no subtítulo, refletem uma história sagrada e peremptória, que exige uma atitude de reverência, pois é a base do discurso épico. O seu universo é fechado, acaba-

¹⁵ BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1985, p.131.

do e, além de tudo, perfeito. Mais ainda: é a própria lenda quem isola o mundo da epopéia da experiência pessoal. Por isso, o narrador rejeita tudo o que não diz respeito à nação americana, prodigalizada por um magnífico antepassado. E é esse compromisso documental, assumido através das notas, que carrega o romance indianista de características do romance histórico, embora haja críticos, como Augusto Meyer, que julguem inadequado esse conceito a qualquer obra de Alencar.¹⁶ De qualquer modo, a lenda associada ao romance histórico permite criar a gestação do povo brasileiro, conforme desejava o romancista.

Reconstruir o passado da pátria, buscar as tradições e o espírito do povo, idéias tão gratas ao romântico europeu, foram bem-vindas ao Brasil, carente de definições da sua identidade. Desse modo, mais do que um tema ao sabor da época, o índio transformouse no meio de sondagem da formação da consciência nacional, numa ideologia. Tornou-se o maior recurso de o Brasil se afirmar e se definir como pátria, pois significava a única fonte genuína de inspiração e, além disso, o caminho mais legítimo para a afirmação do povo brasileiro, para quem o índio e a sua primitiva cultura traduzia-se na origem, entre lendária e mítica, da nova civilização. A primeira etapa seria, então, a de desvendar o passado remoto da Pátria, o mais autêntico. Assim, o escritor romântico brasileiro se faria de historiador e procuraria reviver esse período mitológico. O mundo fantástico criado por Alencar convinha ao orgulho nacional, por isso, seus heróis são carregados de simbolismo, indicadores do ponto inicial de nossa história. O mito do indianismo é, portanto, o do sentimento nacional por captar a necessidade brasileira de ser não apenas distinta da metrópole, porém superior e mais sublime.

Em suma, foi o desejo e a urgência em legitimar essa narrativa heróica como representante inquestionável do nacional, que levou o autor cearense a filiar sua prosa literária à científica e deu voz ao “narrador histórico”,¹⁷ para que o objeto narrado, documentado,

¹⁶ MEYER, Augusto. “Alencar e a tenuidade brasileira”. In: ALENCAR, 1960, vol. 4.

¹⁷ Estou me referindo a categorias estabelecidas na minha dissertação de mestrado, na qual distingui dois tipos de narrador no romance *Ubirajara*: o contemplativo e o histórico, sendo aquele próprio do enredo e este, das notas.

consolidasse a imagem paradisíaca da origem brasileira. Ou seja: muito engenhosamente, o autor conseguiu conciliar a literatura e a história, vozes preponderantes para enraizar o sentimento nacional.

Narrar os fatos notáveis de um povo é o principal compromisso de quem queria se ver como cidadão e a investigação do passado, então, passa a ser indispensável para dar conta do presente, o que se faria, não de modo mecanicista, porém como um meio de delinear e projetar a própria identidade. Com isso, o narrador de Alencar enuncia em seus textos uma pretensão de verdade devidamente comprovada por autoridades que parecessem inquestionáveis. A estratégia é monopolizar a atenção do leitor para a narrativa, mas orientando, dirigindo os olhares, os sabores e, sobretudo, as idéias dos futuros leitores. Por isso, as notas, os prefácios, a introdução, as cartas, as dedicatórias são tipos de texto que se encontram fora do corpo mesmo do enredo, mas o compõem, configurando, como se queria à época do autor, o engrandecimento da pátria brasileira.

Alexandre Herculano: malhas da história, armadilhas da ficção

Paulo Motta Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

I - Um livro quase póstumo

Antes que venha o Inverno e disperse ao vento essas folhas de poesia que por aí caíram, vamos escolher uma ou outra que valha a pena conservar, ainda que não seja senão para memória.¹

Almeida Garrett

O *Bobo* possui uma história editorial peculiar, se a compararmos com a das outras obras de Alexandre Herculano. Esse romance foi dado à estampa, originalmente, nas páginas da revista *O Panorama*, em 1843, e só teve, até a morte de seu autor, uma edição em livro: a feita em 1866, pela livraria popular do Rio de Janeiro, sem a autorização de Herculano. Apenas em 1878, um ano após a morte do solitário de *Val dos Lobos*, será finalmente publicada uma edição portuguesa, em volume, de *O Bobo*.

Estranho destino o desse livro, se aqui pensarmos no que escreveu Herculano em 1851, na “Advertência da primeira edição” de *Lendas e Narrativas*.

¹ GARRETT, Almeida. *Folhas Caídas*. Lisboa: Europa-América, s.d., p. 15.

Os breves romances e narrativas contidos neste volume foram impressos, em épocas mais ou menos remotas, nas duas publicações periódicas o *Panorama* e a *Ilustração*, bem como o foram nestes ou em outros jornais os que têm de formar o segundo volume das *Lendas e Narrativas*, coleção que, se trabalhos mais árduos o consentirem, será continuada com alguns outros, apenas esboçados ou inéditos, no todo ou em parte, que ainda restam entre os manuscritos do autor. Corrigindo-os e publicando-os de novo, para se ajuntarem a composições mais extensas e menos imperfeitas que já viram a luz pública em volumes separados, ele quis apenas preservar do esquecimento, a que por via de regra são condenados, mais cedo ou mais tarde, os escritos inseridos nas colunas das publicações periódicas, as primeiras tentativas do romance histórico que se fizeram na língua portuguesa.²

As épocas *mais ou menos remotas* acima referidas são os anos entre 1838 e 1845, em que o autor de *História de Portugal* havia publicado algumas das futuras *lendas e narrativas* na revista *O Panorama*, e uma delas, “O Alcaide de Santarém”, no *Jornal Universal*.³ O que teria levado Herculano, que tão cuidadosamente retirou esses contos do *esquecimento a que são condenados os escritos insertos em publicações periódicas*, a deixar todo um romance, publicado no mesmo período dessas narrativas, esquecido nas páginas de *O Panorama*?

Curiosamente esta questão não tem sido, usualmente, abordada pela crítica. Em relação aos dicionários literários, nenhum dos que analisamos trata dos possíveis motivos dessa publicação tardia. No verbete dedicado a Alexandre Herculano, no *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, após um breve trecho sobre *Eurico, o Presbítero* e *O Monge de Cister*, é dito que “A edição de outro romance histórico, *O Bobo (...)*, incluído primeiro na mesma revista [*O Pano-*

² HERCULANO, Alexandre. *Lendas e Narrativas*. In: *Obras I*. São Paulo: Edição Saraiva, 1959, p. 693.

³ “O alcaide de Santarém” foi publicado, em 1845, no *Jornal Universal*. Em *O Panorama* haviam sido publicados em 1838 “O castelo de Faria”; em 1839 “A abóbada”, “A morte do lidador” e a narrativa “A morte do cronista”, da qual depois foi retirado “O bispo negro”; em 1841 e 1842 “Arras por foro d’Espanha”; em 1843 “A dama pé-de-cabra”.

rama] (1843), é de 1878, já póstuma".⁴ Já no *Dicionário do Romantismo literário português* é afirmado somente, sobre essa edição, que "O Bobo foi publicado n' *O Panorama* em 1843 e só editado em volume em 1878".⁵ Também no *Dicionário de Literatura* organizado por Jacinto do Prado Coelho não encontramos nenhuma análise sobre essa questão. No verbete específico sobre *O Bobo* esse aspecto editorial não é analisado, e no sobre Herculano apenas é dito que na revista *O Panorama* "saem as *Lendas e Narrativas* que reunirá em volume em 1851; *O Bobo* (1843) e alguns capítulos d' *O Monge de Cister* (1841). Esses dois últimos romances virão a lume em livro respectivamente em 1878 e 1848".⁶

Se passarmos dos dicionários literários para as histórias da literatura, em geral também encontraremos trechos semelhantes a esses, em que o fato de *O Bobo* não ter sido publicado durante a vida do autor não é considerado enquanto algo estranho.⁷ A única exceção, entre as histórias que pesquisamos, está na *História da literatura romântica*, de Fidelino Figueiredo, em que, ao se referir a *O Bobo*, comparando-o aos outros dois romances históricos de Herculano publicados durante sua vida, esse crítico afirma que o livro é

⁴ LISBOA, Eugénio (Coord.). *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses v.II*. Lisboa: Europa-América, 1990, p.67.

⁵ PEREIRA, Bernardette Capelo. Herculano. In: BUESCO, Helena Carvalhão. *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997, p.228.

⁶ CIDADE, Hernâni. Herculano de Carvalho e Araújo, Alexandre. In: COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de Literatura*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações, 1969, p.387.

⁷ Foram pesquisadas as seguintes histórias literárias:

BRAGA, Teófilo. *As modernas idéias na Literatura Portuguesa*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1892.

BRAGA, Teófilo. *Curso de História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1885.

REMEDIOS, Mendes dos. *História da Literatura Portuguesa*. 5.ed. Lisboa: Lumen, 1921.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 12.ed. Porto: Porto Editora, 1982.

uma “obra menos cuidada e menos estimada”,⁸ acrescentando em outro trecho: “Foi *O Bobo* a obra, em que Herculano pôs mais particular cuidado de revisão. Mais duma vez tentara essa revisão, e nela trabalhara, quando faleceu, mas deixou-a incompleta.”⁹

O que teria levado esse autor a ter uma necessidade tão grande de rever *O Bobo*? A única resposta que encontramos a essa pergunta parece já viciada pelo lugar em que foi publicada, a “Advertência” que precede o romance, na edição que teve em 1878:

Ao nascimento do romance histórico *O Bobo* parece ter presidido uma influência adversa, que desde então o persegue.

Publicado pela primeira vez em 1843, nas colunas do seminário *O Panorama*, ouviu dali por largos anos os sons festivos do aplauso público saudando as repetidas edições de outros escritos análogos, originariamente impressos nas mesmas colunas, donde ele apenas uma vez saíra a furto em mesquinha contrafacção brasileira.

Não pode, todavia, atribuir-se a menor afeto do autor por esta obra a preferência que outras alcançaram (...). Inspirava-o, talvez, um sentimento oposto: o desejo de dar ao *Bobo* mais largo desenvolvimento e, porventura, de o elevar a um grau de perfeição, que lhe conquistasse a primazia entre seus congêneres. Com efeito, examinados os manuscritos que deixou, vê-se que por mais de uma vez e em épocas distanciadas procurara corrigir e melhorar a sua obra; sendo de todas elas obrigado a levantar mão deste trabalho, para se ocupar de outros de maior urgência ou que mais vivamente o interessavam.

Parecia, finalmente, quebrado o encanto, e o Autor prometera fornecer em breve o original necessário para se começar a impressão quando, para cúmulo de desventura, a catástrofe inesperada, que de tão prezado luto cobriu as letras pátrias, veio cortar para sempre as esperanças derradeiras”¹⁰

⁸ FIGUEIREDO, Fidelino. *História da literatura romântica*. 3.ed. São Paulo: Anchieta, 1946, p.122.

⁹ FIGUEIREDO, Fidelino. *História da literatura romântica*. 3.ed. São Paulo: Anchieta, 1946, p.130.

¹⁰ ADVERTÊNCIA In: HERCULANO, Alexandre. *O bobo*. 15.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.V-VI.

Uma “Advertência” que precede uma obra, nunca publicada em vida do autor, e que sai já no ano após a sua morte, teria fatalmente de se referir aos motivos que levaram os editores a publicá-la. Esses motivos parecem estar presentes na afirmativa *o autor prometera fornecer em breve o original necessário para se começar a impressão*. Mas, se olharmos para o que vem depois dito, poderemos ter sérias dúvidas sobre essa justificativa:

O leitor achará, portanto, nesta edição, o primeiro capítulo totalmente refundido; o segundo e o terceiro com importantes correções; e, no fim do volume, um formoso quadro de costumes, que não pôde entrar em lugar competente por ter ficado incompleto.¹¹

Poderíamos classificar esse estado dos originais como o de *um livro que em breve estaria pronto para publicação*, especialmente se pensarmos que ele fora, originalmente, publicado quase um quarto de século antes da morte do autor? Um capítulo refundido, dois modificados, e um terceiro que não pode ser colocado em um lugar específico, por estar incompleto, parece-nos muito pouco, se aqui lembrarmos que o livro é composto por quinze capítulos.

Se, de fato, houve um desejo de rever ou remodelar *O Bobo*, com certeza, pelo que aqui dissemos, esse objetivo estava longe de sua concretização quando da morte de Herculano. Seria este livro, então, mais *imperfeito* que as novelas publicadas em *Lendas e Narrativas*, tão *imperfeito* que fez seu autor recusá-lo *a posteriori*, e deixá-lo esquecido, por vinte e cinco anos, nas páginas de um periódico? Seria ele ainda mais *imperfeito* que os “escritos (...) cujas edições se achavam de todo esgotadas”¹² em 1873, e que Herculano começou a reunir nos *Opúsculos*? Sobre esses textos Herculano, por sinal, considerou que, tendo sido inspirados “por impressões momentâneas”, haviam já então perdido “o interesse que lhes provinha das circunstâncias que os provocaram”, mas podiam ainda

¹¹ ADVERTÊNCIA In: HERCULANO, Alexandre. *O bobo*. 15.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.VI-VII.

¹² HERCULANO, Alexandre. *Opúsculos Tomo I*. 7. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.V.

“ficar como marcos miliários” que ajudavam “a assinalar as lutas e o progresso das idéias em Portugal”.¹³ Não seria *O Bobo* também um importante *marco miliário* da evolução da narrativa ficcional no país, como o eram os contos de *Lendas e narrativas*, que, devemos assinalar, tinham para Herculano como “único merecimento” o de serem monumentos dos “esforços do autor para introduzir na literatura nacional um gênero amplamente cultivado (...) em todos os países da Europa”? De que *imperfeição* nunca resolvida padecia esse romance?

São estas questões que tentaremos aqui responder, buscando analisar as especificidades que possui esse livro com uma história editorial tão peculiar.

II - Os fios históricos do tecido narrativo

De dois modos pode a novela histórica recomendar-se como proveitosa: já, dando vida e movimento, numa ação fantástica, a personagens reais, e conservando-lhes o seus caracteres verdadeiros; já, criando personagens imaginários numa atmosfera histórica, e desenhando por uma ação de fantasia os caracteres da época.

António Feliciano de Castilho¹⁴

Herculano deixou uma produção romanesca, de cunho histórico, relativamente extensa. Além dos dois romances que compõem o *Monasticon – Eurico, o presbítero* e *O monge de Cister* – temos ainda os contos, publicados em *Lendas e Narrativas* – “O Alcaide de Santarém”, “Arras por Foro d’Espanha”, “O Castelo de Faria”, “A Abóbada”, “A Dama Pé-de-cabra”, “O Bispo Negro” e “A Morte do Lidador”, além de algumas narrativas dispersas. Se foge aos objetivos que aqui temos uma análise do conjunto desta produção, nela existem algumas constantes, que poderão servir para melhor verifi-

¹³ HERCULANO, Alexandre. *Opúsculos Tomo I*. 7. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.XII.

¹⁴ CASTILHO, António Feliciano. *Telas Literárias Volume IV*. Lisboa: Empresa História de Portugal, 1907, p.15.

carmos em que medida *O Bobo* se aproxima ou se distancia do restante da obra.

Como já apontei em outro momento,¹⁵ podemos detectar nos contos históricos, publicados em *Lendas e Narrativas*, três posturas narrativas distintas. A primeira, presente em apenas um dos contos, “A Dama Pé-de-cabra”, temos um narrador que, já na primeira parte, assume que narra uma *tradição*, simulando, também, uma situação de oralidade:

Vós os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem em tropelias de Satanás, assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim, e contar-vos-ei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia. E não me digam no fim: – “não pode ser.” – Pois eu sei cá inventar cousas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho. E o autor do livro velho leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares.

É uma tradição veneranda; e quem descrê das tradições lá irá para onde o pague.¹⁶

Outra das posturas narrativas, presente também apenas em um conto, “O Bispo Negro”, é caracterizada pela existência de duas vozes: de um lado a do narrador de tradições, de outro a do historiador, que analisa os materiais justamente para poder separar o que é *história* daquilo que é *lenda*. Enquanto a primeira das vozes é a responsável pela narrativa do conto propriamente dita, a segunda aparece principalmente nas notas. Essa presença de uma *dupla voz* percorre todo o texto. Já na primeira parte, quando o narrador se refere à catedral coimbrã, considerando que não mais se sabia, no décimo primeiro século, se seus edificadores “eram da nobre raça

¹⁵ OLIVEIRA, Paulo Motta. Alexandre Herculano e Portugal: da História à Ficção. *Intercâmbio*, Mariana, Pós-Graduação em Letras da UFOP, v.1, n.2, p.28-34, 1997.

¹⁶ HERCULANO, Alexandre. A Dama Pé-de-cabra. *Lendas e Narrativas Tomo II*. 20.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.7. Este estatuto oral aparecia no título da primeira edição deste conto, “A dama pé-de-cabra (conto junto ao lar)”, que foi publicada em 1843 na revista *Panorama*. Cf. AMORA, H. de Figueiredo e. Bibliografia. In: HERCULANO, Alexandre. *Obras I*. São Paulo: Edição Saraiva, 1959, p.XXXII.

goda, se da dos nobres conquistadores árabes”, temos uma nota na qual é dito: “A sé velha de Coimbra é, no todo ou na máxima parte, uma edificação dos fins do século duodécimo; mas aceitamos aqui a tradição que lhe atribui uma remotíssima antiguidade”.¹⁷ É a mesma voz de historiador que, ao ser citado no conto D. Soleima, novamente em nota indica que “É notável coincidência a seguinte: em 1088 *um presbítero, por nome Zoleima* fez uma doação à sé de Coimbra”,¹⁸ lembrando-nos, assim, de que aquilo que está sendo narrado não é história, mas lenda. É ainda esse *historiador* que ao final do conto acrescenta uma longa nota em que afirma que “A lenda precedente é tirada das crônicas de Acenheiro, rol de mentiras e disparates publicado pela nossa Academia”, e que essa “tradição é falsa a todas as luzes”,¹⁹ tentando depois rastrear de onde ela teria surgido. Temos, assim, um conto em que uma tradição é literariamente recuperada, e ao mesmo tempo *emoldurada* por considerações históricas que apontam para a não veracidade daquilo que está sendo narrado.

Nos demais contos de *Lendas e Narrativas* o narrador assume o que está narrando como se história fosse. Este procedimento é patente, por exemplo, no breve conto “O Castelo de Faria”, em que, após narrar um fato heróico ocorrido nesse sítio, castelo do qual não resta nenhuma pedra, afirma: “Mas esta glória, não há hoje aí uma única pedra que a ateste. As relações dos historiadores foram mais duradouras que o mármore.”²⁰ Como podemos ver não existe aqui nenhuma diferenciação entre esta obra literária e a *relação dos historiadores* de onde foi retirada. O conto é ainda considerado como história, dela não se diferenciando. Essa não diferenciação pode ser notada, também, na única nota presente nessa narrativa. Diferentemente das presentes em *O Bispo Negro*, ela tem por objetivo mos-

¹⁷ HERCULANO, Alexandre. O bispo negro. *Lendas e Narrativas Tomo II*. 20.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.57.

¹⁸ HERCULANO, Alexandre. O bispo negro. *Lendas e Narrativas Tomo II*. 20.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.65.

¹⁹ HERCULANO, Alexandre. O bispo negro. *Lendas e Narrativas Tomo II*. 20.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.76.

²⁰ HERCULANO, Alexandre. O castelo de Faria. *Lendas e Narrativas Tomo I*. 20.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.226.

trar a correção de um termo utilizado no conto, *rolda*, e assim referenda a validade histórica do que está sendo narrado. Em outros contos históricos o uso das notas será ampliado, mantendo-se, porém, esse mesmo objetivo. Isso ocorre, por exemplo, em “Arras por Foro d’Espanha”, no qual, num trecho em que um personagem usa o termo *arraia-miúda*, existe a seguinte nota:

Fernão Lopes dá a entender (Cr. De D. João I, P. 1ª., c.44) que a denominação de *arraia-miúda* se começara a dar aos populares no princípio da revolta a favor do Mestre de Avis (...); mas esse título chocarreiro havia tomado para si o povo miúdo, já dantes e com muita seriedade. Em um documento de 1305 (Cancel. De D. Dinis, l. 3º. Das *Doações*, fol. 42 v.) se diz que outorgavam certas cousas os cavaleiros, juizes e concelho de Bragança e *toda a arraia-miúda*.²¹

Em outro momento, nesse mesmo conto, quando surge na narrativa Diogo Lopes de Pacheco, temos um longa nota em que é dito que Fernão Lopes afirmara que Pacheco só voltara a Portugal em 1372, mas que isso era inexato, e, para comprovar esse ponto de vista, são citadas algumas fontes.²²

Nesses dois casos podemos notar que o narrador usa as notas para comprovar a veracidade do que está narrando, e para, assim, convencer o seu leitor que a narrativa é, no mínimo, historicamente possível.

Se passarmos dos contos para os romances do *Monasticon*, podemos perceber que *Eurico* encontra-se numa situação próxima a que descrevemos em “O Bispo Negro”. Durante todo o romance temos uma voz narrativa que assume estar narrando acontecimentos verídicos. Isto pode ser notado, por exemplo, no capítulo introdutório, em que é apresentado, como nos diz o narrador, “o estado político e moral da Espanha na época em que aconteceram os sucessos que vamos narrar”,²³ e em que é indicado que os *sucessos* que

²¹ HERCULANO, Alexandre. Arras por foro d’Espanha. *Lendas e Narrativas Tomo I*. 20.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.60.

²² Cf. HERCULANO, Alexandre. Arras por foro d’Espanha. *Lendas e Narrativas Tomo I*. 20.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.65-66.

²³ HERCULANO, Alexandre. *Eurico o presbítero*. In: *Obras I*. São Paulo: Edição Saraiva, 1959, p.338.

serão narrados estão inseridos em um contexto histórico verificável. Outro bom exemplo da assumida *verdade histórica* do que está sendo narrado ocorre no terceiro capítulo, que antecede aqueles em que são reproduzidos alguns dos *escritos* de Eurico, em que o narrador se preocupa em afirmar que “Das elegias tremendas do presbítero alguns fragmentos que duraram até hoje diziam assim”.²⁴

Mas, ao lado dessa voz narrativa, as notas de rodapé lembram ao leitor que ele não está diante da história, mas de uma construção literária. Já a primeira nota indica o estatuto ficcional que o livro possui, ao afirmar

Sou eu o primeiro que não sei classificar este livro (...). Sem ambicionar para ele a qualificação de poema em prosa – que não o é por certo – também vejo, como todos hão de ver, que não é um romance histórico, ao menos conforme o criou o modelo e a desesperação de todos os romancistas, o imortal Scott.²⁵

Na nota seguinte, essa mesma voz fala das dúvidas que teve sobre os nomes próprios, e, por fim, da decisão que tomou:

Preferi (...) conservar os nomes primitivos, os quais, não influenciando de modo algum na ordem e clareza da narrativa, podem facilmente encontrar-se em qualquer dicionário ou tratado de geografia antiga. Aos nomes individuais dos primeiros visigodos procurei conservar, quando aludi a eles, os vestígios de origem gótica: aos personagens do meu livro conservei as formas alatinadas que se encontram nos monumentos contemporâneos (...).²⁶

Essas duas notas, a que poderíamos acrescentar algumas outras que apresentam posturas similares – como a final, em que afirma que “Pelágio viveu, segundo todas as probabilidades, em tempos um pouco posteriores à conquista árabe, e (...) a morte de Opas e de Juliano na batalha de Canga de Onis (...) tem sobrados caracteres

²⁴ HERCULANO, Alexandre. *Eurico o presbítero*. In: *Obras I*. São Paulo: Edição Saraiva, 1959, p.344.

²⁵ HERCULANO, Alexandre. *Eurico o presbítero*. In: *Obras I*. São Paulo: Edição Saraiva, 1959, p.439.

²⁶ HERCULANO, Alexandre. *Eurico o presbítero*. In: *Obras I*. São Paulo: Edição Saraiva, 1959, p.440.

de fabulosa”²⁷ – mostram que estamos diante de uma construção literária, e fazem com que mesmo as notas de caráter mais histórico possuam o estatuto de explicar, para o leitor contemporâneo, expressões e incidentes que ele, provavelmente, não conhece.

Estamos assim, como acima notamos, bem próximos da postura assumida em “O Bispo Negro”, em que duas vezes se conjugam: a do narrador, que assume o que narra como algo que de fato ocorreu, e uma outra, que nas notas afirma que a construção narrativa é ficcional e não histórica.

Apesar de formar um díptico com *Eurico, O Monge de Cister* apresenta uma perspectiva narrativa bastante diversa, em relação a esse aspecto. Nele Herculano utiliza-se do tópico do *manuscrito encontrado*, tão caro aos românticos, e que já anteriormente Garrett havia explorado, não sem alguma ironia, em *O Arco de Sant’Ana*. Ao longo de toda a história, o narrador a ela se referirá com epítetos como “mui verídica história”, uma “autêntica história”, e outros semelhantes. Na irônica nota final, em que retoma certos temas apresentados na introdução, ao explicar os motivos que o levaram a não acrescentar notas ao romance, entre os motivos apresentados dirá que

a precedente narração foi tirada, a bem dizer textualmente, de um manuscrito que estava no mosteiro de *** da comarca de *** da província de *** e que só o autor teve a fortuna de ver. Para que serviriam, pois, citações, notas, emburrilhadas? A coisa é de uma autenticidade irrepreensível.²⁸

O tom irônico, o uso de asteriscos para o nome do mosteiro, da comarca e da província, certamente põe em suspeição a história contada, especialmente se compararmos o que aqui vem dito com outra nota, semelhante a esta, presente em “Arras por Foro d’Espanha”:

Para não enfadarmos os leitores com um sem-número de notas, declaramos por uma vez que todos os costumes e objetos que des-

²⁷ HERCULANO, Alexandre. *Eurico o presbítero*. In: *Obras I*. São Paulo: Edição Saraiva, 1959, p.445.

²⁸ HERCULANO, Alexandre. *O Monge de Cister*. In: *Obras I*. São Paulo: Edição Saraiva, 1959, p.689.

crevemos são exatos e da época, porque para tais descrições nos fundamos sempre em documentos ou monumentos.²⁹

Mas, devemos notar, se a ironia é bastante visível, estamos muito distantes da postura presente em *Eurico*. A história narrada não é assumida como ficcional: cabe ao leitor *ler mais do que vem escrito* e, juntando a nota final com os epítetos recorrentemente utilizados ao longo da narrativa, a que acima nos referimos, perceber a ficcionalidade da narrativa. Se não o fizer, achará que de fato está diante de um narrador que apenas verteu, para uma linguagem contemporânea, um velho manuscrito, dando-lhe também o tom necessário para o transformar em uma leitura agradável.

Se dessas breves observações, que certamente estão muito longe de esgotar a análise das relações entre história e ficção nas obras literárias de Herculano, passarmos para o livro que particularmente aqui nos interessa, *O Bobo*, poderemos notar que estaremos diante de uma situação bem mais complexa.

III - Uma trama entre sombras

– Que vingança medito!... (...) Que vingança medito?... pergunta V. Ex.a. Pergunte ao órfão que reza sobre o túmulo de um pai, que lhe mataram, que vingança medita!... Pergunte ao pai da virgem prostituída e abandonada à porta de um hospital, que vingança medita!... Pergunte ao filho, a quem mataram a sua mãe com infâmias e traições e escárnios e vergonhas.. que vingança medita!... É a minha vingança (...)!³⁰

O enredo de *O Bobo* possui algumas características peculiares, que cabe aqui ressaltar. O livro começa com uma longa reflexão histórica sobre os efeitos da morte de Afonso VI, rei de Leão e Castela,

²⁹ HERCULANO, Alexandre. Arras por foro d'Espanha. *Lendas e Narrativas Tomo I*. 20.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.117.

³⁰ CASTELO BRANCO, Camilo. *Anátema*. In: *Obras completas*. Vol. I. Porto: Lello & Irmão, 1982, p.151.

nas lutas políticas na península Ibérica. Desse tema mais geral o narrador passa a falar da situação específica de Portugal, dizendo que o conde D. Henrique, entre os vários partidos existentes, optou por todos sem, de fato, escolher nenhum, pois “O *seu* [partido] consistia em constituir um estado independente nos territórios que governava”.³¹ Após a sua morte, sua viúva D. Tereza mostrou-se “digna politicamente do marido”,³² mantendo o objetivo que ele tivera. Nesse momento o leitor será introduzido a um dos temas explorados no romance:

Os amores adúlteros de D. Teresa com o conde de Trava, Fernando Peres, fizeram com que cedo se manifestassem as aspirações do moço Afonso Henriques. Os barões da província que tendia a constituir-se em novo estado achavam naturalmente nele o centro da resistência à preponderância de um homem que deviam considerar como intruso, e a quem a cegueira da infanta-rainha cedia o poder que dantes tão energicamente exercera.³³

Após estas reflexões, o narrador fala da batalha de S. Mamede, considerando que “Se na batalha (...), em que Afonso Henriques arrancou definitivamente o poder das mãos de sua mãe, ou antes das do conde de Trava, a sorte das armas lhe houvera sido adversa, constituiríamos provavelmente hoje uma província da Espanha”³⁴ e tece uma breve reflexão sobre o presente de Portugal, com a qual se fecha o primeiro capítulo.

O segundo se inicia com uma descrição do Castelo de Guimarães, em que são apontados os motivos pelos quais ele era uma fortaleza considerada como inexpugnável. Após isso, o narrador diz: “É nesta alcáçova, cingida das suas fortificações lustrosas, virgens, elegantes, e todavia formidáveis, onde a nossa história começa”.³⁵ Mas, de fato, a história ainda não começa, pois, após breves observações sobre as relações entre D. Teresa e o conde de Trava, ser-nos-

³¹ HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. 15.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.10.

³² HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. 15.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.11.

³³ HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. 15.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.11.

³⁴ HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. 15.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.12.

³⁵ HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. 15.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.20.

á apresentada a história de D. Bibas, após a qual ainda serão tecidas várias considerações sobre o papel que os bobos possuíam durante a Idade Média.

Esta longa introdução, como sabemos, não era incomum nas obras de Herculano. Lembremos aqui, por exemplo, os dois primeiros capítulos de *Eurico* ou o primeiro conto de Herculano, *O Castelo de Faria*. Também neste conto, antes do início da ação, existe a descrição de uma fortaleza e a apresentação do contexto histórico, que permitirá ligar o tema específico do conto com aspectos mais gerais da história de Portugal do período em que ocorre o enredo. Mas, em *O Bobo*, temos uma diferença importante, que provocará alguns desdobramentos significativos: não estamos diante de uma região periférica, mas no próprio epicentro de uma crise que terá, como conseqüência, a batalha de S. Mamede e a futura criação de Portugal enquanto reino independente. E será justamente a gestação do reino de Portugal um dos temas centrais deste romance, assunto a que, em breve, voltaremos.

Apenas no terceiro capítulo, “O Sarau”, encontra-se propriamente o início da trama. Nele o narrador apresenta três grupos:

o leitor (...) já (...) conhece as personagens do primeiro – a viúva do conde Henrique e Fernando Peres de Trava. Para clareza desta importante história necessário é que lhe digamos quem eram os que compunham os outros dous, e lhe expliquemos os porquês da situação respectiva de cada um desses indivíduos.³⁶

Esses dois outros grupos são os formados, um deles, por Dulce, jovem que havia sido criada por D. Teresa,³⁷ e Garcia Bermudes e o outro por Gonçalo Mendes de Maia (O Lidador), Martim Eicha e Frei Hilarião. Após nos serem apresentados esses personagens, o capítulo termina, ainda sem termos entrado propriamente na ação do romance. Será no seguinte, intitulado “Receios e esperanças”, que,

³⁶ HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. 15.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.42.

³⁷ “Entre as donzelas da infanta-rainha uma havia em que ela, mais que nenhuma outra, tinha posto as suas afeições e complacências; e com razão: criara-a de pequenina.” HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. 15.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.42.

de fato, seremos introduzidos aos dois núcleos que moverão a trama narrativa. Nele *ouviremos* a conversa entre o Lidador, Frei Hilarião e Martim Eicha, em que apenas este último é um partidário da manutenção do poder nas mãos de D. Teresa. Por outro lado sabemos que, tendo Garcia Bermudes pedido a Dulce a sua mão, recusado, pois esta já tinha o seu coração comprometido: amava um dos melhores amigos do infante Afonso Henriques, o jovem Egas Moniz Coelho, que havia partido para as cruzadas.

Se no quarto capítulo conheceremos, por fim, os personagens principais da história, será apenas no seguinte que os dois focos apresentados se conjugarão em uma ação única. Nele o conde de Trava, num passeio matinal com Garcia, o infeliz enamorado de Dulce, faz-lhe a seguinte promessa: “Cavaleiro, Dulce será tua mulher: juro-o pelas cinzas de meu pai!”.³⁸

Como podemos notar, estes cinco capítulos iniciais acabam por ser uma ampla introdução: o enredo específico que vai ser narrado é inserido na história maior de que faz parte, os personagens principais são apresentados, e é estabelecida a ligação profunda que existirá entre os dois núcleos centrais: o amoroso, composto pelo triângulo Egas Moniz Coelho – Dulce – Garcia Bermudes, e o político, composto, por um lado por Gonçalo Mendes de Maia e Frei Hilarião, ambos partidários do infante, e, por outro, por Trava e D. Tereza.

Sabemos, por estes capítulos iniciais, que no romance estão em jogo dois destinos: o de Dulce e o de Portugal. Como o leitor já conhece, previamente, um deles, e o próprio narrador não se esquece de enunciá-lo antes mesmo de começar a narrativa, a história vai se estruturar a partir de uma dupla questão: existe uma incógnita – o destino de Dulce –, e um dado conhecido – o destino de Portugal. O leitor não sabe *o que vai acontecer*, no primeiro caso, nem *como vai acontecer*, no segundo. Serão estes os dois campos que, como veremos, serão explorados pelo narrador. E neles terá um papel fundamental um personagem que esteve, nesses cinco capítulos, quase ausente, e que dá título ao romance: o bobo.

³⁸ HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. 15.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.81.

Após esses acontecimentos, a ação se precipita. Em linhas gerais o que teremos a seguir é um castigo, aplicado pelo conde de Trava a D. Bibas, por tê-lo considerado insolente, e a reunião da cúria, em que vários barões sugerem que D. Teresa entregue o poder a seu filho, no que não são atendidos. Egas, o jovem pelo qual Dulce era apaixonada, volta secretamente ao castelo com uma missão oficial e outra pessoal: a primeira é a de avisar a Frei Hilarião e ao Lidador para irem se unir às tropas de Afonso Henrique; a segunda é um encontro com sua amada. Nesse encontro o jovem promete voltar no dia seguinte, para levá-la consigo. Em seguida o narrador muda de foco, abandonando a perspectiva de Egas, e passa a falar do banquete que está sendo servido, após a cúria, e do plano, elaborado por Trava, de prender os aliados de Afonso Henriques dentro do Castelo, impedindo assim que esses nobres possam ajudá-lo. Após o banquete é narrado um encontro entre Dulce, Garcia, Teresa e Fernando Peres de Trava, em que este último quer obrigar a jovem protegida da princesa a se casar com Garcia. Este, porém, de caráter nobre, afirma que com ela só se casará se ela assim o desejar.

Numa nova mudança de foco narrativo, voltamos ao momento após o banquete, e reencontramos Frei Hilarião e Gonçalo, que já haviam sido avisados, por um criado, de que o conde de Trava pretendia aprisionar os partidários de Afonso Henriques. Esses dois personagens discutem como escapar, já que todas as saídas do castelo foram fechadas. É neste momento que o bobo, sumido das vistas do leitor desde o momento em que fora castigado por Trava, reaparece, e fornece aos dois personagens uma possibilidade de fuga: ele conhece uma saída secreta, que transforma o castelo de Guimarães, aparentemente inexpugnável – como o havia descrito o narrador no segundo capítulo –, de fato em um espaço de onde se pode, facilmente, entrar e sair, desde que se conheça a passagem subterrânea que o liga com o exterior.

Numa nova mudança de foco narrativo, antes de sabermos se os partidários de Afonso Henriques saíram ou não do castelo, o narrador faz com que reencontremos Egas, no momento em que se separou de Dulce, e então ficamos a saber como conseguiu escapar do castelo, pouco antes de todas as saídas serem fechadas por ordem de Trava. O narrador segue o ponto de vista de Egas até o

momento em que ele chega ao acampamento de Afonso Henriques, ao qual, pouco depois, chega o Lidador, que, querendo evitar a guerra, sugere que seja enviado um mensageiro, propondo a D. Teresa a entrega do poder a seu filho. Egas quer ser este mensageiro, mas esconde que o verdadeiro motivo que o leva de novo ao castelo não é o objetivo de tentar a paz, mas o de cumprir a promessa feita a Dulce. Seguindo o ponto de vista de Egas, o narrador nos leva de volta ao castelo, onde, assim que chega, o jovem é preso por Trava, que o condena à morte, por ser um traidor. Uma vez efetuada essa prisão, Trava chama Dulce, e diz-lhe que seu amado só não morrerá se ela aceitar se casar com Garcia. Diante desta situação ela aceita, e o casamento é narrado de forma bastante rápida.

No capítulo seguinte, numa nova mudança de foco narrativo, é descrito o cárcere em que se encontra Egas, e o tempo retorna ao momento em que ele foi preso, seguindo agora o seu ponto de vista. Do cárcere o jovem escuta as festividades do casamento de Dulce, sem saber o que significam as músicas que está ouvindo. Escuta, em seguida, sons que indicariam a preparação de uma batalha. Dulce, graças a uma chave dada por D. Teresa, vai ao cárcere para libertar Egas. Este, porém, ao saber que ela havia se casado com Garcia, recusa a sua ajuda, e ela se retira.

Nesse momento será novamente o bobo que surgirá, vestido de padre, para salvar o jovem Egas. Ocupará o lugar deste, permitindo que ele escape. O último capítulo do livro se inicia com um breve comentário do narrador, a que já voltaremos, após o que é descrita a batalha de S. Mamede e, em especial, o combate entre Egas e Garcia, em que o primeiro mata o segundo. Em seguida Egas e Dulce se encontram na igreja. Ela não pode casar com o assassino de seu marido. Egas ordena-se e Dulce morre ao fim da cerimônia. No dia seguinte ela e seu marido são enterrados, e pouco depois Egas também morre. São feitas, depois, breves indicações sobre o destino dos demais personagens, e o livro termina.

Se sentimos aqui a necessidade de fazer uma sinopse relativamente longa do enredo é por que, sem ela, seria impossível perceber como, neste livro, se relacionam os elementos históricos e os ficcionais. Inicialmente queremos notar que, fugindo ao que é habitual em outros livros e contos de Herculano, temos um narrador

que, como procuramos indicar, visita vários pontos de vista, abandonando em momentos uns, para retomá-los mais tarde, muitas vezes *voltando* a um tempo já anteriormente narrado, para de novo narrá-lo em outra perspectiva. Assim a voz narrativa fornece ao leitor uma perspectiva que não é a de nenhum personagem, mas da soma de alguns deles, e ficamos com a curiosa sensação de que a história de fato é montada por sucessivas e complementares visadas, a partir de múltiplos ângulos distintos, e que cada uma dessas perspectivas é apenas parcial. Se isso já é bastante curioso, e dá a esse romance uma estrutura narrativa muito diversa da de outras obras ficcionais de Herculano, mais interessante ainda é que, apesar de ter como título *O Bobo*, o único personagem que não é seguido pelo narrador é este. Ele aparece, nos momentos em que modifica o destino dos personagens, das trevas – os momentos em que aparece são sempre noturnos – e de surpresa, pois o narrador está, nesses momentos, seguindo o ponto de vista de outros personagens.

A presença deste personagem que, por uma vingança, modifica o destino de Portugal, e que está sempre oculto, parece-nos sintomática. Parece-nos que ao seguir vários focos narrativos, e ao manter oculto este bobo fundamental, o narrador acaba por desmascarar uma certa visão da história: a de que o que dela podemos recuperar é a superfície, os fatos externos e datáveis, mas o que de fato a move está por baixo desta superfície, e não pode ser atingido pelos olhos do historiador que quer recuperar este passado.

No livro podemos encontrar alguns exemplos desta dupla face da história, uma visível e a outra obscura. Nas duas vezes em que Egas vai ao Castelo de Guimarães, pondo em risco a sua vida, está sendo um corajoso cavaleiro que se arrisca em nome do destino do país. Mas isto é apenas a face externa, verificável, de sua história. Existe um outro motivo, mais forte, aquele que de fato o leva ao Castelo: o amor por Dulce. Assim, o que aparentemente é abnegação, sacrifício em nome de um ideal maior, acaba por se configurar como tentativa de satisfazer um desejo que, por mais que seja nobre, é individual.

Na batalha, a luta entre Egas e Garcia é vista, por seus pares, como um combate entre dois nobres cavaleiros, cada um defendendo a sua causa: o primeiro a de Afonso Henriques, o segundo a de dona

Teresa. Mas, nós o sabemos, os dois estão de fato disputando por causa de Dulce.

O destino final dessa personagem, de Garcia e de Egas também é sintomático dessa dupla face:

No outro dia sepultaram-se em duas sepulturas diversas na galilé do mosteiro de D. Muma, o alferes-mor da rainha D. Teresa [Garcia] e sua nobre esposa e herdeira dos Bravaes, que expirara de dor, segundo se dizia, ao pé do feretro de seu ilustre e valente marido, morto na batalha do campo de S. Mamede.

Gonçalo Mendes de Maia (...) e o abade de S. Salvador assim o haviam ordenado, separando na morte aqueles que a benção do sacerdote tinha unido para sempre em vida.

Foi um pequeno escândalo em que as beatas do burgo falaram muito, com variados comentários.

Um noviço do mosteiro, que ninguém conhecia, apareceu morto ao romper d'alva do terceiro dia sobre a lousa da sepultura de Dulce. Na face da pedra tinha escrito duas compridas trovas, que um monge curioso copiou num pergaminho e guardou no cartulário do mosteiro (...).

Foi caso em que todos cismaram.³⁹

Nós, leitores, sabemos o *lado oculto* de tudo isso que nos é narrado. Mas não o sabem os contemporâneos dos acontecimentos – como o narrador se preocupa em indicar –, e nem ficará sabendo, podemos supor, a história que sobre o período for feita.

Essa visão da história, que, como estamos tentando demonstrar, é tematizada no romance, põe em questão a distinção entre o papel do historiador e do romancista. Em relação a esse aspecto, é fundamental um trecho em que, comentando que a história não consegue explicar o fato de que, perdida a batalha de S. Mamede, D. Teresa e o conde de Trava não tenham retornado, como seria habitual, para o Castelo de Guimarães, mas sim para o castelo de Lanhoso, o narrador diz:

Mas porque não procuraram os vencidos amparar-se dentro dos fortes muros e torres do Castelo de Guimarães? É o que não nos diz a história. Pouco importa: di-lo-emos nós. A história não conheceu

³⁹ HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. 15.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.299-300.

Dom Bibas, e Dom Bibas, muito em segredo o revelamos aqui aos leitores, nos oferece a chave deste mistério. O bobo tornara impossível semelhante arbítrio, e porventura ajudara a descer do céu a benção que cubriu as armas de Afonso Henriques.⁴⁰

O tom irônico que o narrador aqui assume, parece-nos, apenas encobre o que todo o romance parece indicar: a recuperação do passado, feita de fragmentos, diferentemente do que considerava Aristóteles, não recupera o que aconteceu, mas apenas a face visível, e por vezes falsa, do que ocorreu. Apenas através da imaginação é que seria possível recuperar aquilo que, sem ela, estaria perdido nos *desvãos* do passado.

Se tudo o que aqui dissemos pode indicar que esse romance seria, para o nosso gosto, talvez um dos mais interessantes de Herculano, podemos, por outro lado, perceber, o quanto ele poderia ser perturbador para um autor que dedicou boa parte de sua vida a escrever a história de Portugal. Três anos após a publicação de *O Bobo* Herculano começaria a publicar a *História de Portugal*. Estaria o esquecimento do livro relacionado com esse fato? Teria Herculano percebido que, neste romance, punha em questão todo o seu trabalho de historiador?

Não o podemos saber. Mas, certamente, depois de tudo o que dissemos, podemos perceber como fica deslocada a observação feita no primeiro capítulo do livro:

Pobres, fracos, humilhados, depois dos tão formosos dias de poderio e de renome, que nos resta se não o passado? Lá temos os tesouros dos nossos afetos e contentamentos. Sejam as memórias da pátria, que tivemos, o anjo de Deus que nos revoque à energia social e aos santos afetos da nacionalidade. Que todos aqueles a quem o engenho e o estudo habilitam para os graves e profundos trabalhos da história se dediquem a ela. No meio de uma nação decadente, mas rica de tradições, o mister de recordar o passado é uma espécie de magistratura moral, é uma espécie de sacerdócio. Exercitem-no os que podem e sabem; porque não o fazer é um crime.⁴¹

⁴⁰ HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. 15.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.277-278.

⁴¹ HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. 15.ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., p.13.

Se a história é apenas uma recuperação parcial, se essa recuperação pode trazer uma face falsa do passado, podemos entender o quanto esse romance poderia ser perturbador. Afinal, Portugal poderia ter surgido não por grandes feitos, mas graças a vingança de um reles bobo. Assim, podemos supor por que o livro ficou esquecido nas páginas de *O Panorama*. E por tudo isso o consideramos, concordando com Gaspar Simões,⁴² como o melhor romance de Herculano.

⁴² SIMÕES, João Gaspar. *O Bobo, a obra-prima. Perspectiva histórica da ficção portuguesa (das origens ao século XX)*. Lisboa: Dom Quixote, 1987, p.296-298.

Alexandre Herculano, narrador

Silvana Maria Pessoa de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais

I. História e ficção

A distinção mais antiga entre ficção e História – distinção que remonta a Aristóteles – concebe a ficção como a representação do imaginável, enquanto a história é pensada como a representação do verdadeiro. Esse é o ponto de vista clássico que pressupõe que, ao contrário de ficções como o conto e o romance, as obras históricas são feitas de acontecimentos que existem fora da consciência do escritor. Dessa maneira, a diferença entre história e ficção firma-se, fundamentalmente, no fato de o historiador “achar” suas histórias, ao passo que o ficcionista “inventa” as suas. Diversamente do inventor de ficções, o historiador defronta-se com um emaranhado de acontecimentos já constituídos, a partir dos quais é preciso selecionar os elementos da história a ser contada.

É à luz desta perspectiva que se pode refletir sobre a concepção de história vigente no século XIX. Neste período, a história é considerada um modo específico de saber, acredita-se que a “consciência histórica” é um modo preciso de pensamento e o “conhecimento histórico” um domínio autônomo no campo das ciências humanas. Curiosamente, o historiador oitocentista, na maioria dos

casos, é formado dentro do sistema literário clássico e cristão. Os mitos contidos nessa visão de mundo lhe fornecem o material a que recorre a fim de construir a sua narrativa.

Na esteira de filósofos da história como Burckardt e Nietzsche, o século XX vê essas concepções historicistas e idealistas sofrerem fortes abalos. Pensadores como Lévi-Strauss e Foucault duvidam da existência de uma consciência especificamente histórica e sublinham o caráter fictício das reconstruções históricas. Esses pensadores contestam ainda as pretensões da História de ocupar um lugar entre as ciências.

O principal ativador de tal discussão é Nietzsche, para quem há tantas verdades acerca do passado quanto inúmeras são as perspectivas a respeito dele. Para esse filósofo, o historiador está desonerado da obrigação de dizer alguma coisa a respeito do passado, que se torna apenas uma oportunidade para a invenção de engenhosas “histórias”. Assim sendo, a representação histórica aproxima-se, cada vez mais, da fabulação.

Posição menos radical é sustentada por historiadores como Hayden White¹ – representante do que se convencionou chamar de meta-história – os quais admitem que os eventos históricos diferem dos eventos ficcionais na medida em que os historiadores ocupam-se de eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, eventos que são (ou foram) em princípio observáveis ou perceptíveis, ao passo que os ficcionistas, podem se ocupar tanto desse tipo de evento quanto dos imaginados, hipotéticos ou inventados. Interessa a Hayden White discutir o grau em que o discurso do historiador e o do ficcionista se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente. Embora os historiadores e os ficcionistas possam interessar-se por tipos diferentes de eventos, tanto as formas dos seus respectivos discursos como os seus objetivos na escrita, são geralmente os mesmos. Isto significa que as técnicas e estratégias utilizadas na composição dos seus textos podem ser “substancialmente” idênticas.

¹ Cf. WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso* – ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

Cf. WHITE, Hayden. *Meta-História* – a imaginação histórica do século XIX. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1995.

II. Enredos de Clio

É na região fronteira entre os dois discursos – o histórico e o ficcional – e a partir do entrelaçamento de um no outro que se pode analisar o conto “Dama pé de cabra”, de Alexandre Herculano. Esse conto – situado no volume II de *Lendas e narrativas* – funciona como uma espécie de eixo dinamizador da poética elaborada por esse historiador-ficcionista em suas narrativas e pode servir de guia para a discussão do papel do historiador no século XIX e atestar a maneira pela qual Herculano extrapola os limites deste papel.

Fato evidente no texto de Herculano é a autoconsciência lingüística, a certeza de que qualquer “protocolo lingüístico” é capaz, num duplo movimento, de obscurecer ou revelar a pretensa realidade que se procura capturar através das palavras. É essa autoconsciência lingüística que permite ao sujeito da escrita conceber a linguagem como uma “coisa” semelhante a qualquer outra: a linguagem é opaca por sua própria natureza. Atribuir, portanto, à linguagem a tarefa de representar o mundo das coisas, como se ela pudesse cumpri-la de maneira apropriada, é um engano. Não é por acaso que foi Alexandre Herculano quem divulgou, em Portugal, os princípios estéticos do Romantismo alemão, sobretudo as idéias de Schlegel, que vê o Romantismo como a expressão de uma arte que se quer jogo, invenção, “representação da expressão”.

No conto “A dama pé de cabra”,² um narrador distanciado e externo à trama introduz o relato, que foi ouvido de outrem, que por sua vez o leu em algum livro antigo. É importante destacar que o ritual narrativo que dá início ao relato retrata as estreitas ligações entre oralidade e escrita, relação bastante comum na cultura medieval européia:

Vós os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem em tropelias de Satanás, assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim, e contar-vos-ei a história de D.Diogo Lopes, senhor de Biscaia. E não me digam no fim: “Não pode ser”. Pois eu sei cá inventar coisas

² *Narrativas dos Livros de Linhagens*. Seleção, introdução e comentários por José Mattoso. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho. E o autor do livro leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares. (...) Silêncio profundíssimo, porque vou principiar.³

A referência ao jogral – personagem fundamental enquanto meio de produção, manutenção e transmissão de mitos – evoca a presença de uma memória coletiva dramatizada. Uma parte importante da história do mundo cultural europeu é tributária da vasta tradição oral das línguas vernaculares. No período romântico, procede-se a uma reabilitação destas tradições – após séculos de ostracismo, principalmente devido ao predomínio da tradição das culturas “scriptocêntricas” sobre as de base oral. Não é fortuito que o Romantismo busque inspiração, freqüentemente, na cultural oral, ao lançar mão de formas populares que pretendem ter a *autorictas* da voz.

O narrador oral – representado pela figura do contador de histórias – potencializa o papel da voz, a fim de reforçar a natureza “dialogante” do texto. Esse tipo de narrador utiliza aquelas fórmulas que, a princípio, não estavam escritas e foram conservadas pela tradição oral. Assim, o narrador transforma-se em agente da conservação dos relatos, garantindo a sua preservação. Narrar é trazer novamente à tona a memória do que passou. O emprego da dupla dizer/ouvir tem por função manifesta promover (mesmo ficticiamente) o texto ao estatuto do falante e de designar sua comunicação como uma situação de discurso *in praesentia*.

No conto “A dama pé-de-cabra”, a presença do “vós”, instância a que se destina a narração, evoca a destinação eminentemente oral dos textos medievais. Não faltam indícios textuais que evidenciam uma atenção especial para a voz e a sua audição. Observe-se a freqüência de alocações utilizadas pelo narrador, com função fática, ou o uso de exortações que visam a chamar a atenção de quem ouve (ou lê): *ora deveis de saber...; escuta-me que é um horrendo caso; eis como se passara o caso; eis o que, a esse respeito, refere a lenda escrita na folha branca do santoral*. Essa reconstituição do que Paul

³ HERCULANO, Alexandre. *Lendas e narrativas*. vol II. Lisboa: Europa-América, s/d, p.15.

Zumthor⁴ designa de papel *corporal* da voz constitui, pois, uma espécie de protocolo lingüístico utilizado por Herculano para sublinhar o caráter de mimetização da oralidade contida na narração.

Clio, a musa da História, tem como atributos a trombeta heróica e a clepsidra, o que deixa evidente a estreita conexão entre esta musa, a voz e o tempo. A voz que fala é o suporte da História. Essa voz assegura a importância da preservação da memória. É, portanto, uma palavra poderosa, através da qual se torna possível configurar e manter uma determinada ordem. A velha lenda da dama pé de cabra é a versão de um conto muito conhecido em toda a Europa e que foi adaptado à origem de várias famílias. No *Livro de Linhagens* existe outra versão do mesmo conto, o de D. Marinha, proveniente da região da Galiza.

“A dama pé de cabra” constitui a versão da região de Biscaia e relata a origem da família dos Haros. Esse ser fabuloso – metade humano, metade animal – representa a capacidade de colocar em ação poderes mágicos pelo domínio de forças ocultas. D. Mécia Lopes de Haro trouxe essa fama para Portugal e foi acusada de feiticeira, quando se casou com Sancho II. O conto de Alexandre Herculano retoma o mito, presente no IV *Livro de Linhagens*. Herculano desloca alguns elementos, mas o eixo temático permanece inalterado: um ser fabuloso é encontrado por um nobre, durante uma caçada. Enamoram-se um pelo outro e se casam, dando início a uma descendência meio humana, meio monstruosa. O mito materializa-se na figura da mulher sedutora e satânica. Detentora de uma bela voz, a dama pé de cabra canta para encantar os homens, enredá-los nas malhas de um canto enganador e traiçoeiro. Como bom defensor do cristianismo, Herculano desenvolve o tema do sacrilégio, ou seja, a violação de leis divinas, a qual precipita os protagonistas em um processo de expiação circular. Dom Froião vende a alma a um demônio em forma de mulher. Essa mulher consagra-se, então, a uma obra de maldição, atuando sobre gerações sucessivas da mesma família.

⁴ Cf. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Alves Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Curiosamente, o narrador não conclui nada: ele se exime de dar explicações, deixando a conclusão da história em aberto, o que possibilita ao leitor imaginar um final:

Fosse como fosse, Inigo Guerra morreu velho; o que a história não conta é o que então se passou no castelo. Como não quero improvisar mentiras, por isso não direi mais nada.⁵

A fim de obter o efeito de distanciamento, o narrador dá voz a diversos outros personagens. Assim há o revezamento de várias vozes narrativas, o que propicia um encaixe de narrativas dentro da história principal. É o caso do relato de Inigo, que retoma a técnica do “era uma vez” da narrativa mítica. Ocorre, ainda, um recuo no tempo, verdadeiro *flash back*, para que o abade possa contar a Dom Froião a história da mulher-demônio. E por último tem-se o espelhamento das histórias de Argimiro, o negro, e Astrigildo, o alvo, para que se possa entender a origem da maldição que estigmatiza a família dos senhores de Biscaia

Tal foi a história que o velho abade contou a meu pai e que ele me relatou a mim, antes de ir cumprir sua penitência nessa guerra de mouros que lhe foi tão fatal.⁶

Essa permuta de narradores permite refletir acerca da forma pela qual Herculano concebe a História. Para o Herculano ficcionista e historiador, a História se constrói a partir de um encadeamento de narrativas, as quais tem por suporte o mito. A sobrevivência do mito atesta a sua capacidade de se metamorfosear, o que faz com que desperte constantemente a atenção dos ouvintes. E dos leitores. O que se tem da História são versões, que passam pelos estágios do ouvido, do lido e do imaginado. Dessa maneira, a cadeia narrativa prossegue, mantendo-se viva. Assim, Herculano distancia-se do objetivo do historiador do século XIX, que pretende retirar de seu discurso todo traço de fictício ou imaginável, abstando-se de utilizar qualquer estratégia textual que fosse reconhecida como própria da ficção.

⁵ HERCULANO, op. cit., p.42.

⁶ HERCULANO, op. cit., p.29.

A consciência de que seu trabalho é, antes de tudo, um trabalho com a linguagem distingue Herculano de muitos de seus contemporâneos. Ao colocar em discussão o poder de representação da palavra, o historiador e ficcionista se nega a tratar a linguagem como se ela fosse um veículo transparente da representação. E, sobretudo, produz uma narrativa que se empenha em exhibir seus processos enunciativos, deixando entrever uma tessitura, que se revela, afinal, um diagrama da multiplicidade de vozes que constitui a própria trama do texto.

O ROMANCE HISTÓRICO
E SEUS DESDOBRAMENTOS:
SÉCULO XX

Metaficción e imaginario social del la novela histórica en “Memorial do convento” de José Saramago

Carlos Alberto Pasero
• *Universidad de Buenos Aires*

“Um homem precisa de fazer a sua provisão de sonhos.”

Memorial do convento

En repetidas oportunidades, José Saramago expresó sus ideas respecto de la historia. En el universo mediático en que habitamos, artículos periodísticos y reportajes juegan un papel preponderante en la imposición de un referente autoral de sentido. Falacia intencional o no, ronda cierta prescripción de lectura sobre sus novelas históricas que procura rescatar un proyecto alternativo y utópico de corrección o revisión de la historia. Lector privilegiado de sí mismo, Saramago evidencia en sus textos declarativos una visión profunda y muy crítica sobre cuestiones historiográficas. Tomo, por ejemplo, un fragmento de un reportaje dado al diario *Clarín* de Buenos Aires:

La historia es una de mis preocupaciones, tal vez la principal. A veces me pregunto si no soy un historiador que no llegó a serlo. La historia

se me presenta como algo inacabado, algo que dice apenas una parte de lo que ocurrió, y esa sensación de cosa incompleta me ha llevado a decir que quiero «corregir la historia». Tal vez eso no sea exacto, pero sí quiero rescatar algo de lo quedó afuera. A mí me preocupa mucho el punto de vista, dónde está uno cuando mira algo, y la historia oficial que nos enseñan no es más que una selección de hechos organizados coherentemente aunque nos la presentan como una fatalidad, como algo que ocurrió porque no podría haber ocurrido otra cosa. Esa historia deja mucho afuera. A la hora de escribir una novela, yo tengo esa necesidad, a veces obsesiva, de buscar lo que no ha sido dicho y a veces lo que no ha sido dicho va en contra o ilumina de otro modo lo que sí se dijo. (26-01-95)

Por otra parte, sus novelas históricas no defraudan las expectativas que pueden generar estas palabras sobre el lector. *História do cerco de Lisboa* (1989), por ejemplo, reúne en su cuerpo textual buena parte de la polémica que se ha generado en los últimos años sobre el lenguaje de la historia. El “não” que Raimundo Silva traza lúdicamente sobre el texto del historiador representa, paródicamente, ese gesto insolente y anárquico, de embestida radical contra la historiografía, proveniente del ámbito del postestructuralismo de raigambre nietzscheana. También encarnaría la voluntad textualista de cambiar la historia por medio de la corrección del relato que la cuenta. En este sentido, *História do cerco de Lisboa* se introduce en el círculo de una discusión posmodernista sobre la validez de la historia para dialogar con voces como la de Hayden White o Michel de Certeau. La incursión en la polémica deriva en la construcción de una teoría de la historia afín a ciertos planteos contemporáneos como procuré demostrar en un trabajo anterior.¹ La puesta en obra de lo que *História do cerco de Lisboa* “teoriza” ocurrió previamente en *Memorial do convento* (1982). Allí se revalora el papel de las ideas y de los pequeños contextos y se procura captar las contradicciones donde operan los cambios, en los intersticios de los sistemas normativos. Es evidente que en *Memorial do convento* ya la crítica

¹ Cf. PASERO, Carlos Alberto. *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago: paradigma historiográfico y nueva novela histórica. *Parecidos & Diferentes*, número especial. Atas do 3º Encontro Internacional de Línguas e Culturas Lusófonas, p.95-102, 1996.

no se encamina sólo hacia el poder capitalista sino también a los fundamentos de todo poder. Esta transformación de perspectiva, más volcada, digamos, a cuestiones superestructurales que económicas, más culturales e ideológicas que planteadas en términos de clase, repercute en el lenguaje literario. Por eso *Memorial do convento* se aproxima, en términos estéticos, al sistema antimimético y alegórico de la narrativa latinoamericana del «boom» y del «posboom».²

Ahora bien, si se percibe una teoría de la historia en Saramago, tal vez sea de interés procurar determinar cuál de los modelos epistemológicos, en juego en el campo del quehacer histórico, resulta más afín con lo que Saramago plantea desde la ficción en *Memorial do convento*. Ante el problema que se origina del juego lúdico entre el mundo real y el mundo de la ficción, ¿acaso existe una frontera entre ellas que las separe como entidades independientes, en el mismo sentido en que se habla de una separación entre texto y contexto? El arte posmoderno es un arte de transición que indica el momento en que nuestra cultura se vuelve sobre sí misma y prefiere la reflexión y el pesimismo, a la invención y la esperanza. Creo que podría ser de interés explicitar, a partir de la metaficción, qué concepción de la historia fundamenta la producción de la novela, qué relación tiene con un imaginario contemporáneo de la novela histórica y cuál es el significado de la exploración de la época de João 5º. Para ello voy a presuponer:

1. Que la novela histórica es subsidiaria del discurso historiográfico.
2. Que la metaficción es el recurso que evidencia, entre otras cosas, esa relación interdiscursiva.
3. Que la novela histórica participa de un buen grado de diálogo cultural y de tradición en términos de interpretación simbólica de los acontecimientos históricos.

² Cf. DE TORO, Alfonso. Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna). *Revista Iberoamericana* LVII, 155-6, p.441-67, 1991. E. CALABRESE Y OTROS. *Itinerarios entre la ficción y la historia*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994. PERILLI, Carmen. *Historiografía y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Tucumán: Univ. Nac. de Tucumán, 1995.

METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA Y NOVELA HISTÓRICA

La metaficción de la novela histórica, en sus concreciones contemporáneas, está directamente relacionada con la inestabilidad del discurso historiográfico, por los diversos cuestionamientos a los que se ha visto sometido.³ El efecto distanciador, en el caso de la novela histórica, sirve, entonces, para avisar al lector sobre el carácter retórico del lenguaje de la historia. El procedimiento establece una filiación con una serie de novelas históricas contemporáneas en el marco de un conjunto de rasgos más abarcadores llamado posmodernismo literario y a su vez sintetiza los planteos sobre el discurso de la historia. *Memorial do convento* se corresponde, por eso, con lo que Linda Hutcheon llama «metaficción historiográfica».⁴ Dentro de esta categoría, Hutcheon incluye textos que usan técnicas como la manipulación de la perspectiva de una narración, la autoconciencia, la incorporación de figuras históricas actuales y textos que desafían la ilusión de la identidad subjetiva unificada y coherente y el juego entre arte y realidad, ficción e historia. Cabe recalcar que Hutcheon argumenta que esta forma de metaficción historiográfica postmodernista ataca a la sociedad desde dentro, sin tratar de escapar a su propia realidad o crear una sociedad totalmente nueva a través del texto.

³ Cf. BARTHES, Roland. El discurso de la historia en *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972. WHITE, Hayden. *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1987. *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Trad. J. Vigil Rubio. Barcelona: Paidós, 1992. DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*. 2ª ed. Trad. J. López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana, 1993. DE KAPLAN, Olga Steimberg. Historia y ficción en el discurso literario de la postmodernidad en AA. VV. *Transformaciones de una cultura. Literatura latinoamericana y postmodernidad*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, U.N.T., 1996, p.161-81. Una excelente antología para comprender las diversas facetas del pensamiento historiográfico es: FERNANDEZ, E. Mitre. *Historia y pensamiento histórico*. Buenos Aires: Paidós, 1974.

⁴ Cf. HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History Theory Fiction*. New York: Routledge, 1988. Trad. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Este tipo de narrativa se basa en la metaficción en tanto procedimiento. A menudo se suele entender por «metaficción» los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. Conviene aclarar qué puede entenderse por metaficción. Es una forma específica de la metatextualidad, es decir, la serie de condiciones que constituyen la lectura y la producción de un texto en el contexto de una cultura o período histórico determinado. Es sólo un recurso, no un género. Explícita, incorporándolas a la narrativa, ciertas reglas, generalmente ya interiorizadas por el lector, con el objetivo de llamar la atención de éste sobre la naturaleza discursiva y ficcional del relato y contribuir a modificar su horizonte de expectativas. Pero, además, la metaficción pone en evidencia que la novela histórica es subsidiaria del discurso histórico. En este sentido, las “metaficciones historiográficas”, en términos de Hutcheon, son novelas históricas que utilizan el recurso de la metaficción porque son productos nuevos como consecuencia de los cambios en el sistema del género novela histórica. Este sufre esas modificaciones porque su discurso referencial, la historiografía, atraviesa un período de inestabilidad. Es evidente que las novelas históricas posmodernas utilizan el recurso de la metaficción de manera predominante. Esto se explica históricamente. Otras novelas, en otros tiempos, han utilizado el recurso de la metaficción pero por otras razones. El caso de *A ilustre casa de Ramires* es claro. En ese texto también se explicita, irónicamente, el proceso de escritura de una narrativa histórica pero la explicación de tal reflexión no tiene nada que ver con los cuestionamientos del discurso histórico. En *Memorial do convento*, en cambio, sí. Un pasaje representativo de este nuevo lenguaje ficcional es el siguiente:

O padre Bartolomeu de Gusmão apoiou os cotovelos no tampo do cravo, olhou demoradamente Scarlatti, e, enquanto não falam, digamos nós que esta fluente conversação entre um padre português e um músico italiano não será, provavelmente, invenção pura, mas transposição admissível de frases e cumprimentos que sem dúvida trocaram um com o outro durante estes anos, no paço e fora dele, como adiante continuará a ver-se. E se alguém se surpreender de que este Scarlatti, em tão poucos meses, saiba assim falar português, primeiramente não nos esqueçamos de que é músico, e depois, fique dito que desde há sete anos lhe é familiar a língua, pois em Roma entrou ao serviço do nosso embaixador, e em suas andanças pelo

mundo, por cortes reais e episcopais, não esqueceu o que aprendeu. Quanto ao carácter erudito do diálogo, pertinência e arredondado das palavras, alguém ajudou.⁵

Una caracterización más ajustada, en términos genéricos, de las características de las novelas históricas contemporáneas, la hace Seymour Menton. Él habla de “nueva novela histórica” para referirse a las narrativas que presentan las siguientes particularidades:

1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los períodos del pasado, del presente y del futuro. (...) las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir.
2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
3. La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott – aprobada por Lukács – de protagonistas ficticios. (...)
4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. (...)
5. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. De acuerdo con la idea borgeana de que la realidad y la verdad histórica son incognocibles, varias de la NNH proyectan visiones dialógicas al estilo de Dostoievski (tal como lo interpreta Bajtín), es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo.⁶

La crítica ha puesto de manifiesto, implícitamente, esta filiación, al referir características y significados generales afines. Especialmente, ha insistido en una construcción de opuestos: historia/ficción, historia

⁵ SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Lisboa: Caminho, 1982, p.162. A partir de ahora consigno entre paréntesis el número de página.

⁶ MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: F.C.E., 1993, p.42-3.

oficial/historia marginal, opresión/libertad, realidad/utopía. Teresa Cristina Cerdeira da Silva dice que *Memorial do convento* es una novela sobre la represión de la utopía y que, a la vez, rescata un espacio para el sueño y la imaginación voluntarista: «há um resgate evidente do espaço do sonho, da quimera que projecta o homem para além, que lhe permite transcender.»⁷ Para Odil José de Oliveira Filho, *Memorial do convento* tiene, como particularidad, presentar dialogismo intenso y constituir una síntesis de contrarios. El crítico relaciona *Memorial do convento* tanto con la narrativa del siglo XX como con la de los siglos XVII y XVIII. El pasado y el presente se interpenetran. Oliveira Filho dice que la “passarola” ejemplifica lo carnavalesco porque es mezcla de tradición y modernidad. Además, destaca que Saramago se aparta en esta novela del neorrealismo para acercarse a Brecht y, sobre todo, a la narrativa latinoamericana.⁸ Luana Soares de Souza subraya que *Memorial do convento* instaaura otra historia opuesta a la oficial, un contradiscurso que se manifiesta en pluralidad de voces.⁹ Lo mismo destaca José Ornellas quien ve en *Memorial do convento* una estructura binaria de oposición entre historia oficial y discurso marginal y que, al volverse sobre el siglo XVIII, intenta demostrar que éste, en lo que a hegemonías respecta, no es diferente del presente. La contrucción de la “passarola” representa el sueño y la utopía la cual sostenida por las voluntades humanas encarna la resistencia y la contestación contra el discurso hegemónico.¹⁰

⁷ SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção. Uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989, p.96.

⁸ OLIVEIRA FILHO, Odil de. *Carnaval no convento: intertextualidade e parodia em José Saramago*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

⁹ SOUSA, Luana Soares de. O poder e o povo em *Memorial do convento*. *Atas de XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994, p.502-4.

¹⁰ ORNELLAS, José N. Resistência, espaço e utopia em *Memorial do Convento*, de José Saramago. *Discursos*, n.13, p.115-34, 1996.

Imaginario social de la novela histórica

Es sabido que las imágenes narrativas contribuyen de manera notable a la conformación del imaginario social pero también se nutren de él. El texto literario funciona como si fuera el escenario de problemas culturales, se relaciona con la vida social y convoca al debate. Las obsesiones confluyen de manera simbólica. Por consiguiente, no hay mejor marco para el abordaje de la novela histórica y su interpretación que ponerla en su contexto histórico: problemas contemporáneos, ansiedades y conflictos hacen que el trabajo literario refleje, refracte, o replantee problemáticas colectivas.¹¹ La emergencia de la novela histórica en los últimos tiempos, responde, seguramente, a esa premisa fundamental y es indudable que expresa los problemas propios de la posmodernidad.

En este sentido, *Memorial do convento*, al abordar un momento clave del pasado portugués, participa del imaginario social constitutivo de la novela histórica, atravesado por el «deseo, dice Noé Jitrik, de reconocerse en un proceso cuya racionalidad no es clara... persigue una definición de identidad que, a causa de ciertos acontecimientos políticos, estaba fuertemente cuestionada».¹² *Memorial do convento* formula una pregunta sobre el presente que motiva la indagación en el pasado. Pero la pregunta por el presente, por un presente específico, en este caso, la percepción que de la historia puede tener la conciencia contemporánea, genera un tipo particular de novela histórica que, como lo explica Linda Hutcheon,¹³ desmonta por procedimientos paródicos y metaficcionales el discurso recibido de la historia. Si la novela histórica tradicional encarnó la verdad de la historia como reunión orgánica y racional del pasado,

¹¹ Cf SPIEGEL, Gabrielle M. Historia, historicismo y lógica social del texto en la Edad Media en AA. VV., *Historia y literatura*. México: Instituto Mora, 1994. WHYTE, Hayden. New Historicism: A Comment, en AA. VV. *The Historicism*. New York: Routledge, 1989.

¹² JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995, p.17.

¹³ JITRIK, 1995.

como un acontecimiento emergente en el siglo XVIII, la nueva novela histórica da cuenta de un contexto cuestionador e inestable. Por ello, la metaficción (o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación) remite a un cierto tipo de imaginario social característico de la posmodernidad.¹⁴ Ese imaginario recurre a la novela histórica para plasmar ansiedades y conflictos propios del fin de siglo, tras la crisis de la creencia, generalizada y optimista, de que el mundo podía ser transformado radical y rápidamente mediante líneas y consignas revolucionarias. Ante el desazón y el desconcierto, la novela histórica ofrece la posibilidad de bucear en las raíces del fracaso así como torcer, utópicamente, retrospectivamente, el curso de los acontecimientos al descubrir nuevas relaciones hasta ese momento ocultas o desfiguradas. Además, en la novela histórica posmoderna se percibe también y fundamentalmente, el deseo de una teoría de la historia, muchas veces ausente o problemática.¹⁵ Es paradójico pensar que en un contexto en el cual más se pone en duda la validez del discurso de la historia, más profunda es la conciencia del pasado colectivo y más indispensables resultan las raíces y la tradición en términos completamente diferentes a los románticos. Esta diferencia entre la posmodernidad y el romanticismo es crucial y puede apreciarse si tenemos en cuenta, en el ámbito portugués, la producción y el ideario de Herculano. La subordinación de la ficción histórica al discurso de la historia es plena y total en el romanticismo. La novela histórica posmoderna, en cambio, pone la cosas en términos más complejos y relativos: rechaza el discurso historiográfico tradicional y procura rescatar aspectos olvidados o silenciados de la historia.

¹⁴ Sobre posmodernidad ver: CASULLO, Nicolás (comp.). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur, 1989. FOSTER, HABERMAS Y OTROS. *La posmodernidad*. Barcelona: Kayrós, 1985. LYOTARD, Jean F. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1984. PICÓ, J. (comp.). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1988. Para el concepto de imaginario social: Bronislaw Baczko. *Los imaginarios sociales*. Trad. Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

¹⁵ HUTCHEON, Dice Linda. *The Politics of Postmodernism*. Among the consequences of the postmodern desire to denaturalize history is a new self-consciousness about the distinction between the brute *events* of the past and historical *facts* we construct out of them. London: Routledge, 1989, p.57.

En el caso concreto de *Memorial do convento* la metaficción sirve para desnaturalizar un lenguaje histórico internalizado colectivamente en torno a un momento clave del pasado portugués. Lo que resulta muy pertinente, si tenemos en cuenta el contexto de los hechos narrados, porque le permite al lector pensar la función mediadora del discurso entre el imaginario y lo real, en plena culminación barroca, un momento antes de la instauración de la racionalidad pombalina. Esta coordenada histórica no es arbitraria sino, muy significativa. Se relaciona con el valor emblemático que el reinado de João 5º tiene en la vida cultural portuguesa, en el marco del extenso debate sobre el destino de Portugal. La remisión ficcional a la primera etapa del siglo XVIII portugués retoma una polémica muy propia de los portugueses, de larga tradición y voces ilustres: la crítica contra el absolutismo y el clericalismo como causas de la decadencia de Portugal. La polémica tiene tres referentes fuertes: Herculano, Antero de Quental y Oliveira Martins. El primero dijo: «a magnífica ninharia de Mafra, (...) construída por artes bastardas e corruptas (...), que era preciso entulhar de frades, capelães e cónegos (...)». Antero de Quental, en su célebre conferencia del Casino Libonense recoge la lección de Herculano y alude a «esas lúgubres moles de pedra, que se chamam o Escurial e Mafra».¹⁶ También, toda la conferencia de Antero es un llamado a despertar a la nación y sacudir la pesada herencia paralizante del absolutismo clerical y el lucro fácil proveniente de las colonias. Dice Antero:

Oponhamos ao catolicismo, não a indiferença ou uma fria negação, mas a ardente afirmação da alma nova, a consciência livre, a contemplação directa do divino pelo humano... Oponhamos à monarquia centralizada, uniforme e impotente, a federação republicana de todos os grupos autónomos... Finalmente, à inércia industrial oponhamos a iniciativa do trabalho livre, a indústria do povo, pelo povo, e para o povo...¹⁷

El capítulo que Oliveira Martins dedica en su *História de Portugal* (1879) al reinado de João 5º, titulado «As minas de Brasil

¹⁶ Apud PIRES, António Machado. *A ideia de decadência na Geração de 70*. Lisboa: Vega, 1992, p.70.

¹⁷ QUENTAL, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares*. Lisboa: Ulmeiro, 1970.

(D. João V)», es el mejor ejemplo del juicio fustigador contra las limitaciones del período y constituye uno de los interlocutores principales de la novela de Saramago. Cito apenas un breve fragmento:

Quería também monumentos, e traçou uma basílica maior do que o reino. Mafra devorou, em dinheiro e gente, mais do que Portugal valia. Também para o rei, afora Mafra, a Patriarcal, a Corte, nada havia, no canto extremo da Península. Erro! Havia um cubículo misterioso em Odivelas onde o sibarita dava largas à concupiscência, fundindo num só os amores da carne e os do incenso, numa embriaguez dolente e sensual, cheia de misticismo doce.¹⁸

Sería preciso releer el comienzo del capítulo 17 de *Memorial do convento* para establecer puntos de contacto y divergencias notables. El análisis de Oliveira Martins destaca el entrecruzamiento de tendencias en momento de transición. El lenguaje, apasionado y vibrante, despliega escenario apocalíptico. Hay un regreso por parte de Saramago al lenguaje crítico y “literario” de Oliveira Martins en contra de un discurso histórico más formal y atento a las grandes estructuras como, por ejemplo, puede leerse en Joel Serrão.¹⁹ La visión de Oliveira Martins del reinado y del siglo en cuestión está contenida en *Memorial do convento*. Inclusive, Oliveira Martins alude a cierta bruja que preocupaba por sus premoniciones al rey. Sólo que el punto de vista de Oliveira Martins es asumido a partir de un lenguaje irónico y desde un nuevo ángulo, el de Baltasar Mateus, imposibilitado de referir su experiencia del vuelo de la “passarola”:

Vivemos em tempo que qualquer freira, como a mais natural coisa do mundo, encontra no claustro o Menino Jesus ou no coro um anjo tocando harpa, e, se está fechada em sua cela, onde, por causa do segredo, são mais corporais as manifestações, atormentam-na diabos sacudindo-lhe a cama, e assim lhe abalando os membros, os superiores em modo de lhe agitarem os seíos, os inferiores tanto que freme e transpira a fenda que no corpo há, janela do inferno, se não porta do déu, esta por estar gozando, aquela porque gozou, e em tudo

¹⁸ MARTINS, Oliveira. *História de Portugal*. 14^a ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1964, p.441.

¹⁹ SERRÃO, Joel. *Dicionário de história de Portugal*. Porto: Figueirinhas, 1981, vol. 3.

isto se acredita, porém, não pode Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, dizer, Eu voei de Lisboa ao Monte Junto, tomá-lo-iam por doido, e vá com muita sorte, por tão pouco não se inquietaria o Santo Ofício, é o que por aí não falta, loucos varridos em terra que a loucura varreu. (p.209)

Con respecto al significado de la “passarola”, que constituye el episodio central de toda la novela, éste reafirma, en parte, el determinismo de la historia, de las posibilidades del momento histórico en términos no muy alejados, en principio, a como Engels explicaba el ascenso de la burguesía en *Del socialismo utópico al socialismo científico*, sólo que en escala menor e incorporando al análisis el papel de las ideas y el ambiente cultural, cuestiones un tanto descuidadas por el marxismo tradicional que, inclusive, no tomaba en cuenta un episodio anómalo como es el de la “passarola”. De este modo, el episodio revela un interés renovado en los intersticios del sistema, en sus grietas y en los caminos alternativos que éste deja abiertos como modo de analizar mejor sus contradicciones y procurar una transformación. No se trata de una exaltación de la utopía ni de los fueros de la imaginación. Al contrario, *Memorial do convento* tiene óptica mucho más racionalista y dentro de una tradición de análisis marxista.²⁰

El texto recupera, por medio de la ficción, los blancos de la historia oficial y, a la vez, hace un análisis profundo de las estructuras de un momento clave de la historia portuguesa, en este sentido, en plena sintonía con Antero de Quental y Oliveira Martins. Saramago incluye en su punto de vista la crítica al absolutismo y la decadencia portuguesa del período, tal como lo vieron los dos máximos exponentes del pensamiento de la Generación del 70. Añade, no obstante, la presencia de las clases subalternas que a su vez toma de la tradición picaresca tal como demostró Oliveira Filho y reemplaza un marco idealista por uno materialista. Por eso, no creo que Saramago proponga otra historia en términos mágicos ni niegue la evidencia del pasado de manera relativista: «De cara fechada, o padre avalia os esforços de Sete-Sóis, compreende que a sua grande invenção tem

²⁰ Cf. REAL, Miguel. *Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do convento de José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1995, p.15 y ss.

um ponto fraco, no espaço celeste não se pode fazer como na água, meter os remos ao ar quando falta o vento.» (199) Saramago afirma la cotundencia de la historia como estructura a la cual es imposible escapar. El vuelo de la “passarola” es un gesto utópico, válido desde el punto de vista humano, como aspiración de liberación, pero condenado al fracaso desde el momento en que se plantea en términos mágicos.

El episodio de la “passarola” ha sido relacionado con el *realismo mágico*. Esto merecería un análisis más atento. Efectivamente, la “passarola” se parece a un episodio de novela latinoamericana a la manera de García Márquez, un rasgo sacado de la retórica del *realismo mágico*. Justamente, el *realismo mágico* constituye una visión de la historia y habla del atraso de América Latina, de la contradicción contenida en el oxímoron de la denominación «realismo mágico». Una crítica que suele hacerse al *realismo mágico* es su carácter lúdico e irracionalista. Pero como visión de la intrahistoria de América Latina es esclarecedor. En las raíces de América Latina actúa un ideograma constituyente, el ideograma del mestizaje y la tensión permanente entre atraso mítico y realismo modernizante.²¹ Si seguimos este razonamiento, tal vez, *Memorial do convento* estaría apelando a una metáfora para retomar la polémica sobre la decadencia portuguesa o el fracaso de la modernización de Portugal. De todos modos, la lectura alegórica es, me parece, obligada. *Memorial do convento* podría leerse como una novela en clave simbólica, y hay indicios para ello, sobre el fracaso de la izquierda tras la Revolución de los Claveles. Por ejemplo, el personaje Baltasar Sete-Sóis, un ex-militar a quien le aputaron la mano izquierda, tal vez resuene en la conciencia portuguesa como una imagen del regreso de los oficiales jóvenes que lucharon forzosamente en la guerra colonial represiva.²² Es evidente que esta lectura depende del contexto cultural. La imagen resultaría paradójica e incomprensible

²¹ Cf. CORTÊS, Irlema Chiampi. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

²² El contexto discursivo e ideológico que podría relacionarse con este aspecto puede percibirse a partir de la antología de MELO, João de. *Os anos de guerra 1961/1975*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1988.

en el contexto de la novela argentina, tras la sangrienta experiencia de la dictadura de los años setenta. En cambio, en términos de la novela de guerra, inclusive, su trayecto es emblemático del fracaso de una generación que creyó en la posibilidad de los grandes cambios estructurales: vuelve herido, se aboca a trabajar en el proyecto de la “passarola”, un proyecto que de alguna manera fracasa porque no es comunicable y pasa luego a trabajar en la construcción de Mafra. Su muerte, trágica, guarda un sesgo de esperanza, expresada en la metáfora de la voluntad tomada por Blimunda. Este personaje es, en sí, intrigante y, tal vez, pueda significar el poder de la historia misma. Otros indicios pueden ser sugerentes para el imaginario portugués contemporáneo, como la figura del padre Bartolomeu o la presencia de Scarlatti. En este sentido, el diálogo entre estos dos personajes encierra varios indicios de resonancia cultural. Por otra parte, el padre Gusmão recuerda a su hermano, mencionado en el capítulo de la *História de Portugal* de Oliviera Martins. Como nacido en Brasil, alude al mercantilismo burgués. En tanto intelectual extranjerizante, iluminado, amante del saber, es un ser torturado por sus contradicciones, audaz y medroso, creativo y reprimido. Su imagen representa, tal vez, el papel de los intelectuales en el escenario de los cambios colectivos. Es muy pertinente el acercamiento que establece Odil de Oliveira Filho entre Saramago y Brecht. El punto de vista autoral en el tratamiento del asunto, el distanciamiento, el contexto ideológico, son similares a «Vida de Galileo». Tanto Galileo como el padre Bartolomeu optan por la nobleza y se equivocan en términos de clase. Sin embargo, hay una distancia inquietante entre las afirmaciones comprobadas de Galileo y los mecanismos de la “passarola”. Es notable cómo un hecho aparente-mente tangencial ilumina todo el contexto. José Ornellas hace hincapié en que «a construção da “passarola” ... transita entre os dois espaços antagónicos do texto visto que é o próprio rei também que apoia clandestinamente a construção da “passarola”».²³ El proyecto de la “passarola” aparece contaminado por la tradición mítico-religiosa del contexto. Al contrario, las posibilidades del

²³ MELO, 1988, p.122.

momento histórico de João 5º sólo admitían la construcción, no exenta de cierta técnica e industria, de un convento para la exaltación del estado absolutista. Posibilidades y contradicciones.

Es significativo que la crítica de Saramago a los fundamentos políticos y religiosos de la civilización occidental y de la cultura portuguesa en particular focalice un período crucial, digamos «un momento antes» de la instauración del racionalismo del despotismo ilustrado. Este punto de partida sirve para entender la funcionalidad de la novela histórica en José Saramago, el porqué de su ocurrencia y la manifestación renovada del género. La emergencia de las característica de la «nueva novela histórica» en Saramago se une al cuestionamiento de los fundamentos del poder y la posibilidad del cambio. Opera, sin dudas, detrás, cierto modelo historiográfico.

La praxis historiográfica que sirve de como modelo a *Memorial do convento* y también a *História do cerco de Lisboa* es, en buena medida, la microhistoria. La microhistoria, como corriente de la «nueva historia», reivindica para sí la tarea de describir los sucesos mismos reduciendo la escala de los acontecimientos. La microhistoria practica un estudio intensivo de los documentos, con la certeza de que esa reducción microscópica puede revelar factores desatendidos previamente por las interpretaciones globales de los grandes procesos históricos. Por otra parte, la microhistoria pone en el tapete la cuestión de la comunicación con el lector al servirse de la narrativa, privilegiando una historia individual frente a una historia abarcadora y cuyo objetivo era formular grandes leyes. De este modo se evita la distorsión de la generalización. Por otra parte, al incluir en el cuerpo de la narrativa los procesos de investigación, persuasión e interpretación, se neutraliza el discurso autoritario que presenta la realidad como objetiva. En el plano de la novela, la ya refrida metaficción constituye característica análoga. El punto de vista del investigador forma parte constitutiva de la narración histórica. La microhistoria plantea el problema de cómo acceder al conocimiento del pasado partiendo de lo particular, recontextualizando hechos que escapaban a una interpretación general. En términos ficcionales, en *Memorial do convento*, el episodio de la “passarola” encierra una crítica al voluntarismo y simboliza más la imposibilidad y la inmadurez para la realización de los grandes cambios que su

posibilidad. La perspectiva de la microhistoria, precisamente, cuestiona la suposición de la automaticidad del cambio, la idea de una progresión uniforme y predecible:

...em Mafra se está construído um convento, muito verdade é o que se diz, pequenas causas, grandes efeitos, por nascer uma criança em Lisboa levanta-se em Mafra um montanhão de pedra e vem de Londres contratado Domenico Scarlatti. (160)

Memorial do convento a través de Baltasar, Blimunda y el padre Bartolomeu procura definir márgenes de libertad en los intersticios de los sistemas normativos del Barroco portugués. Por eso, ¿cómo leer el episodio de la “passarola”? Este es el interrogante central de *Memorial do convento* y el interrogante es plenamente afín con su marco epistemológico: la escala reducida, el cuestionamiento sobre la racionalidad y el rechazo del relativismo, la importancia de lo particular, la preeminencia dada a la narrativa.²⁴ Coincide con la problemática central de la microhistoria tal como lo expresa Giovanni Levi:

...los microhistoriadores se han concentrado en las contradicciones de los sistemas normativos y por lo tanto en la fragmentación, contradicciones y pluralidad de puntos de vista que hacen a todos los sistemas fluidos y abiertos. Los cambios ocurren por medio de las diminutas e interminables estrategias y elecciones operando dentro de los intersticios de los sistemas normativos contradictorios.²⁵

Conclusiones

El contexto social elegido por la narración aparece mejor “leído” a partir de un hecho aparentemente anómalo o insignificante y este acontecimiento cobra significado cuando las contradicciones ocultas del sistema se revelan. La “passarola” representa la inmadurez de un proyecto de cambio en Portugal tanto en su época como en el presente.

²⁴ Cf. LEVI, Giovanni. *Sobre microhistoria*. Trad. Cristina Godoy. Buenos Aires: Biblos, 1993.

²⁵ LEVI, 1993, p.43.

La elección de esta época, como escenario de la novela, está íntimamente relacionada con su forma y con el imaginario social que la sustenta. La metaficción es un recurso relacionado con la inestabilidad del lenguaje histórico. La metaficción tendría, entonces, una doble función: dramatizaría la inestabilidad del discurso de la historia y aludiría al Barroco postrero como antesala de una racionalidad moderna hoy percibida como agotada. *Memorial do convento* es una narrativa radical en su crítica a los fundamentos del hombre occidental y a la civilización portuguesa.

En la reconstrucción del imaginario que da pie a *Memorial do convento* se entecruzan sutiles líneas discursivas que ponen de manifiesto un cuestionamiento profundo del universo ideológico de textos anteriores del autor. La reconstrucción barroca de *Memorial do convento* constituye un rasgo de filiación posmoderna que busca, en el período previo a la constitución del racionalismo dieciochesco, problemas y funciones que se asemejan al mundo contemporáneo. En este sentido, el Portugal de João 5º, Baltasar Sete-Sóis, Blimunda y el padre Bartolomeu nos habla del tiempo presente y por eso vale como reconstrucción histórica e indagación contemporánea. *Memorial do convento* parece entonces afirmar, coherente con el modelo de la microhistoria, que un hecho aparentemente anómalo como la “passarola” o el origen y el destino ínfimo de los personajes, permiten comprobar la emergencia de las contradicciones del contexto social y su posibilidad de resolverlas:

Não sabem, estes dois, ler nem escrever, e contudo dizem coisas assim, impossíveis em tal tempo e em tal lugar, se tudo tem a sua explicação, procuremos este, se agora a não encontrarmos, outro dia será. (178)

Nova história, novo romance

Geysa Silva

Universidade Federal de Juiz de Fora

Com a influência das concepções da Nova História sobre a narrativa de fatos considerados importantes para o Homem, o Romance Histórico traça um percurso que vai proporcionar material para o estudo de uma outra realidade, que não é aquela constante dos livros didáticos e/ou de documentos oficiais. Enveredando pelo espaço imaginário e pelo tempo subtraído da cronologia, o Romance Histórico, hoje, aponta para a sátira e para a interdisciplinaridade. A partir desses referenciais, examinar-se-á *Dona Leonor Teles*, de Heloísa Maranhão, inferindo-se sobretudo que as relações entre Literatura e outros ramos do Saber são elementos estruturantes desse tipo de romance.

Desde que a Escola dos Anais introduziu um novo olhar sobre a História, as narrativas de ficção, com temas históricos, também começaram a modificar-se. Ao antigo romance com pretensões biográficas contrapõem-se os modernos romances em que as raízes de uma cultura são resgatadas pela memória reterritorializada, isto é, uma memória que sai do lugar específico para ocupar um outro espaço, diferente do primeiro; espaço liminar, que transita pelos limites da ficção e da própria História. Se alguém desejar recolher o relato factual de um acontecimento “realmente” ocorrido, verá que existe uma duplicação deste último e o advento de uma narrativa modificadora inscrita no terreno do poético, de vez que a ambigüi-

dade é um fator decisivo em sua composição, na tentativa de pensar algo que não seja o “mesmo” e de para isto encontrar alguma ressonância no público leitor. É nesse contexto que o Romance Histórico, hoje, apresenta-se como contribuição para a História das Mentalidades:

Uma outra categoria de fontes privilegiadas para a história das mentalidades é constituída pelos documentos literários e artísticos. História não de fenômenos objetivos, porém da representação desses fenômenos, a história das mentalidades alimenta-se naturalmente dos documentos do imaginário.¹

Assim, tratando a História como narrativa, o escritor contemporâneo realiza a desconstrução dos fatos e dramatiza as circunstâncias, para que se possa usufruir a instantânea experiência da vida. Pretende-se a surpresa alcançada pela irreverência e pela paródia, como acontece em *Os cães do paraíso*, de Abel Posse, por exemplo, em que a precariedade do biográfico é exposta por uma linguagem que potencializa a materialização do tempo e, simultaneamente, permite a eclosão do discurso da loucura. Esse discurso exhibe contradições que fazem parte de uma lógica particular da narrativa e sugerem a integração da vida à ficção, marcada pela ironia. Essa ironia está presente em *Dona Leonor Teles* e é uma constante na obra de Heloísa Maranhão, não se tratando de simples figura de linguagem, mas de algo que atravessa o texto inteiro. Desta forma, o episódio referente a D. Leonor Teles, em *Os Lusíadas*, ou a obra de Antero de Figueiredo habitam o romance de Heloísa Maranhão como fantasmas que não se deixam identificar, projetando a confluência da palavra com a insensatez. A retomada das origens portuguesas apresenta-se como explosão de um erotismo desenfreado, criando situações inusitadas que trazem para o presente a força da opressão a que a mulher sempre esteve subjugada. A atualização desloca as fronteiras da identidade étnica e constitui uma nova forma de representação em que o nacional deixa de ser mediador das relações culturais. Não importa se D. Leonor era uma rainha portuguesa;

¹ LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985, p.76.

desloca-se o nacional para a subjetividade e constrói-se uma identificação pelo gênero. Esse processo impede que a História mesma seja petrificada e amplia o horizonte de expectativas do leitor. O texto, visto como variante de outros, torna possível uma crítica da situação da mulher, em que o corpus literário é o próprio corpo feminino, lutando contra o esquecimento e a omissão.

Em *Dona Leonor Teles*, tem-se o tema da solidão que leva à loucura; trazendo da antiguidade Lusitana, para os dias atuais, uma figura feminina que se impõe a um rei medíocre, jogando não só com as armas da sedução, mas também com a astúcia política, Heloísa Maranhão, numa sátira às produções masculinas, defende o direito de as mulheres usufruírem os prazeres do corpo.

– Atiro-me ao leito e sobre mim
Se vier Marfório ou um gigante
De bronze, eu gozarei mesmo assim.²

As palavras finais de D. Leonor ao reconhecer seu fim são também o final da narrativa, na alegoria erótica de defesa do gozo até o último momento, encerrando com ele os próprios sonhos. Assim, a autora não inventa a personagem; ela a recria, concede-lhe palavras articuladoras de um imaginário intensamente vivido que obriga o leitor a repensar e a interpretar a passagem histórica, filtrada aqui pelas brechas da criação literária, que compromete a racionalidade, porém deixa escapar um contradiscurso valorativo da diferença cultural, estabelecendo nós de conexão entre a singularidade e o generalizante. O texto se torna uma superfície de espaçamento, onde os rizomas fazem emergir significações suplementares e fazem a revisão crítica de autores canonizados, pela tradução das lembranças em imagens, colocadas em lugares inusitados impedindo a fetichização do nacional histórico. D. Leonor é transposta para o presente e trasladada para um hospital de doentes mentais, desfazendo-se a aura mítica que a História lhe emprestou. Não temos mais a mulher fatal que foi causa de perdição de um rei, e sim a mulher indefesa, trancafiada num quarto gradeado, insistindo no direito ao prazer.

² MARANHÃO, Heloísa. *Dona Leonor Teles*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1985, p. 112.

Conheço meu corpo. Não abro mão das incríveis possibilidades de alegria e prazer que a minha carne me pode oferecer. Um feixe de sensações, um leque de volúpias.³

Sob a égide do princípio do prazer, iluminada por sonetos de Aretino, a narrativa vai constituindo as marcas da contemporaneidade numa história que pertence ao passado, contribuindo para manter a alteridade que abre caminho à encenação do desejo. O discurso aparece, então, como lugar privilegiado onde se revelam a máscara e a essência ligadas indissolúvelmente pela palavra que, por sua vez, conduzirá ao deciframento das articulações de frases, nos diversos níveis de um mundo novo que se forma: o mundo da ficção. A História é um processo demarcado por um Saber e pressupõe uma opção sustentada pela noção de “verdade”, guiada para um domínio analógico, metafórico e reconhecidamente não-científico. As operações realizadas pela ficção não pretendem identificar, nem classificar; muito ao contrário, elas querem exibir diferenciações e substituições. D. Leonor é substituída pela mulher do século XX; todo o aparato de uma prisão régia é substituído pela frieza de um hospital psiquiátrico e pela diferenciação de papéis: a freira Gertrudes, o senhor grisalho, a mocinha escritora etc., que atravessam o tempo e o espaço, construindo uma rede de significados no imbrincamento da tradição com a modernidade.

Guiando o leitor por um labirinto onde o conhecimento tradicional é distorcido, Heloísa Maranhão transforma uma figura histórica num caso psicanalítico, adotando premissa de que a mente de um indivíduo é seu primeiro meio ambiente e que a verdade está na descoberta de um conteúdo latente a partir de um conteúdo manifesto. As falas têm sempre um duplo sentido, embora vazias, estereotipadas. O vazio é o modelador de uma retórica do excessivo e do vulgar. O jogo de palavras faz alusão a uma realidade atemporal e o relato está repleto de digressões que confirmam a fraqueza humana e sua infinita capacidade de iludir-se.

– Pelo contrário, meu Rei. Este Reino tem um destino natural de grande potência, porque dispõe de todas as potencialidades

³ MARANHÃO, 1985, p.69.

requisitadas, isto é; grande território, grande população, abundância de recursos naturais, etc...etc.⁴

Transparece uma sensação de mudança grande em torno do mesmo pois essas palavras poderiam ser ditas por qualquer político atual, o que nos obriga a repensar nossos critérios de interpretação da História e a refletir sobre pontos de discussão que o tempo ainda não sepultou: o destino histórico da pátria, as intrigas que rondam o governo, a fraqueza da mulher diante do poder masculino, a luta pelo direito ao próprio corpo – questões de ontem, questões de hoje. Ao adotar essa postura irônica, o Romance Histórico adota também uma maneira própria de pensar o conhecimento: comparar, olhar o outro, seja esse outro um texto literário ou não, descobrir a ocorrência não revelada que tem o conhecimento de estar adaptado a seus fins. De certa forma foi isso o que disse Vico: só podemos conhecer o que criamos. Ou seja, o literário, como criação, permite o acesso às representações culturais de diversas ordens e facilita ao homem a consciência de si mesmo através do instrumento de objetivação que é a linguagem.

Existe no Homem o sentimento de que sua identidade só se constrói nos elos com outros, outros “Eu”, do passado e do presente, na intercomunicação entre seres que vivenciam um mundo não exclusivamente previsível, pois têm de enfrentar o acaso, o perigo e a morte, carregando consigo a fragilidade da existência, que oscila entre o egoísmo absoluto, com o predomínio do princípio de exclusão e o sacrifício pessoal, com o predomínio do princípio de inclusão. Egoísmo, interesses escusos, ausência de solidariedade é tudo o que se vê como pano de fundo de *Dona Leonor Teles*. Esse romance histórico coloca o leitor em contato com elementos que contribuíram para a formação de nossa identidade cultural, porém lhe faculta um distanciamento mediatizado pela sátira, tornando possível a crítica e a mudança de perspectiva diante dos acontecimentos. A ficção, liberta do compromisso com a verdade, discute a História, sem obedecer a suas determinações, enquanto o discurso oferece várias

⁴ MARANHÃO, 1985, p.41.

opções de sentido, inclusive em contextos diferentes da história original. Daí são engendradas novas formas de articulação dos Saberes, indicando uma incidência do literário sobre os produtos culturais. É preciso, portanto, que se notem as transformações ocorridas no romance histórico, romance que desenvolve hoje uma narratividade múltipla, criando novas cenas para acontecimentos antigos e novos processos através dos quais se criam os lugares de luta sobre o significado.

Agosto de 54

Maria Antonieta Pereira
Universidade Federal de Minas Gerais

Tivemos a experiência mas perdemos seu sentido
e o acesso ao sentido restaura a experiência.

T.S. Eliot

A história é um pesadelo de que tento despertar.

James Joyce

Agosto, romance de Rubem Fonseca,¹ desde seu título já se instala como movimento articulador de literatura, História e memória cultural à medida que, através de nítida marcação temporal, remete a um dos eventos mais significativos da História do Brasil, o suicídio de Getúlio Vargas, e ao mesmo tempo associa essa tragédia ao mês por nós conhecido como sendo o do azar. Os 26 capítulos do romance, correspondentes aos 26 dias de agosto de 1954, apresentam uma concepção de tempo histórico aparentemente linear mas que, de fato, pela interseção de eventos e gêneros, instaura o tempo hesitante dos momentos de passagem dos quais as personagens da História e da ficção não conseguem escapar.

Embora os elementos composicionais de *Agosto*, principalmente as características do gênero policial, remetam com insistência

¹ FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

a textos do próprio Rubem Fonseca, o relato apresenta aspectos até então pouco trabalhados pelo autor e de baixa frequência na tradição literária brasileira. Referimo-nos ao desenvolvimento do romance histórico que, sendo iniciado por Alencar e Macedo, conforme Brito Broca, “passou por um verdadeiro colapso (...) para ressurgir, primeiramente em forma de conto, nas duas primeiras décadas deste século (...)”²

A esses dados, poderíamos acrescentar as produções contemporâneas, dos anos 79/80,³ que funcionaram como uma espécie de balanço da História recente do país, especialmente no que diz respeito à luta pela redemocratização do Brasil e à vida na prisão ou no exílio.

Na obra de Rubem Fonseca, os indícios de uma ficção histórica já estão presentes no romance *A Grande Arte*, através de mitos gregos que interferem nos delírios particulares das personagens e recordam que a História já foi pensada como um imponderável diálogo entre homens e deuses. No conto “A caminho de Assunção”,⁴ do mesmo autor, a marcha dos Dragões Reais de Minas para combater os homens de Solano López, na Guerra do Paraguai, também realiza uma autêntica suspensão das fronteiras entre História e ficção.

Contudo, aquilo que era somente vestígios de um gênero torna-se, em *Agosto*, o núcleo mesmo da narrativa, cujos elementos estruturais passam por todo um processo de adequação à necessidade de se relatar a História do país. No entanto, enquanto se realiza, a narração também se edifica como uma transgressão às leis do gênero. Assim, ao invés de abordar apenas as grandes conturbações político-sociais que convulsionaram o Brasil nos últimos dias do governo Vargas, o romance toma a seu cargo outros relatos menores, cuja intervenção na narrativa principal reforça a tragédia como inevitabilidade histórica. As majestosas comoções nacionais pautam-se,

² BROCA, Brito. A ficção histórica no Brasil. In: EULÁLIO, Alexandre (org.). *Teatro das letras*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

³ SANTIAGO, Silvano. Democratização no Brasil - 1979-1981: (Cultura versus Arte). In: ANTELO, Raul et al (org.). *Declínio da arte / ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998. p. 12.

⁴ FONSECA, Rubem. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 71: A caminho de Assunção.

dessa forma, nos pequenos eventos do cotidiano, lugar em que de fato se definem e se fabricam os metadiscursos fundadores. Nesse sentido, os escândalos da alcova, as trapaças de bicheiros, os manicômios e as cadeias são formas diminutivas das negociatas de empresários e políticos, das barricadas jornalísticas e parlamentares, do desejo de ilegalidade que acossa as instituições do país naquele momento. Por isso, o assassinato de Paulo Aguiar, ao se constituir como cena de abertura do romance, determina os roteiros pelos quais a narração deve trafegar: os eventos da vida privada antecipam e reforçam a metanarrativa pública, também ela à beira da desordem, já que protagonizada por pistoleiros, homicidas, infratores da lei. Contudo, a relação estabelecida entre os microrelatos e a tragédia do Catete não configura um simples espelhamento: pelo contrário, uma espécie de guerra civil das linguagens dissemina equívocos e estabelece marchas e contramarchas do sentido que, enfim suspenso, reivindica do leitor a atenção capaz de recriá-lo para que a experiência de agosto de 54 seja, mais uma vez, restaurada.

Nesse sentido, as epígrafes de *Agosto* constituem aforismos que, suplementando-se mutuamente, antecipam e resumem os temas do romance. As distinções estabelecidas por Carlo Ginzburg entre natureza e cultura são ampliadas pela declaração de Stephen Dedalus: “A história é um pesadelo de que tento despertar-me.”⁵ Ao rechaçar o anti-semitismo do senhor Deasy, a personagem de Joyce mostra o espaço da cultura como local de mesclagem e dissidência entre civilização e barbárie. Se Ginzburg considera que tanto os astros quanto as cinzas do cigarro são dignos de pesquisa histórica, contanto que se tenha paradigmas distintos para fenômenos naturais e culturais, o conceito de história de Joyce concentra-se no âmbito da cultura, para aproximar-se dos processos inconscientes, sobre os quais o sujeito pouco ou nada pode. Nesse rumo, considerar a história individual ou nacional como pesadelo – seja ela factual, verossímil, utópica ou absurda – equivale a atribuir à mesma caracteres incompatíveis com a atuação consciente do homem. Autônoma e cega, a história submete um sujeito que tenta escapar, em vão, de seu maquinismo rude e inexorável.

⁵ JOYCE, James. *Ulisses*. 8.ed.Trad. Antônio Houaiss. São Paulo: Civilização Brasileira, 1993.

Etimologicamente, a palavra “pesadelo”⁶ deriva de “pesado” e, entre outros significados, quer dizer também “agitação ou opressão durante o sono, causada por sonhos aflitivos, mau sonho”. Sendo da ordem do onírico, o pesadelo se organiza como uma narrativa efetivada através de imagens – espécie de filme privado, acessível apenas ao próprio sujeito que o engendra. Quem sonha está, portanto, na situação paradoxal de enxergar algo de si mesmo justamente porque se encontra de olhos fechados e, na realidade, não pode se ver, já que o sonho é um processo inconsciente. Essa cegueira provisória, que garante a visibilidade daquilo que é invisível para qualquer outro olhar além daquele que sonha, estabelece uma singular dramaturgia em que o *eu* sonhador é também o *ele* sonhado. A tensão narrativa dos processos oníricos – cujo ponto capital parece estar na mesclagem das pessoas do discurso – no caso do pesadelo é acirrada pela evocação de histórias psíquicas muitas vezes ininteligíveis. A crise identitária do sonho é, portanto, potenciada por conteúdos ameaçadores que condenam o corpo que sonha a angústia, fobia e ausência de sentido. O caráter ameaçador e frequentemente enigmático do pesadelo é responsável pelo sofrimento psíquico e orgânico do sonhador, transformado em instrumento de sua própria perseguição à medida que deseja fazer significar as reminiscências mas é impedido, por si mesmo, de fazê-lo.

Os pesadelos sempre tiveram uma vigorosa interferência no cotidiano e nos grandes feitos da humanidade. Considerados, nas antigas civilizações, como formas de presságio e muitas vezes associados a devaneios diurnos, eles influíam em decisões de reis e generais, colocando a História das nações à mercê dos processos inconscientes que porventura angustiassem os poderosos. Atravessada pela interpretação de sonhos, essa História configurou, por milênios, um curioso teatro de desejos secretos, temores noturnos e interesses particulares, do qual os melhores relatos foram feitos, sem sombra de dúvida, pelas variadas formas da arte.

De qualquer forma, se a História pode ser considerada um sonho mau, o desejo de vigília de Stephen Dedalus, embora pareça uma solução, funciona como suicídio, à medida que acordar significa

⁶ Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d., p. 1077.

sair da história coletiva e pessoal e, portanto, rejeitar qualquer possibilidade de recuperação do sentido pela atualização da experiência. A personagem de James Joyce engendra, portanto, uma singular situação em que fugir do pesadelo da história, seja ela metarelato ou utopia privada, implica necessariamente a perda da memória, a alienação do sujeito do discurso e a rendição à impossibilidade do sentido.

Situação distinta é proposta em *Respiração artificial*, romance do argentino Ricardo Piglia, pela personagem Marcelo Maggi, que parodia Stephen Dedalus afirmando: “a história é o único lugar onde consigo descansar desse pesadelo de que tento acordar.”⁷ Ao abrir-se para uma multiplicidade de apropriações discursivas e buscar no pensamento de escritores como T. S. Eliot e Walter Benjamin outras possibilidades de se compreender a História, Ricardo Piglia propõe a restauração do sentido e da experiência justamente através dessa outra história, que se reconhece como ficção precária, mas à qual recorreremos tantas vezes para aliviar os pesadelos da vida real.

Diferente é a perspectiva do narrador em *Agosto*. Desiludido, ele denuncia o caráter instável e vicário do conceito de História, posição em que é secundado pelas reflexões de Alzira Vargas do Amaral Peixoto a respeito de seu pai, Getúlio Vargas:

Alzira pensara que a História redimira seu pai em 1950. Agora, naquele aflitivo agosto de 1954, em que pela primeira vez via o pai como um velho desencantado, um homem sem esperança, sem desejo, sem vontade de lutar; um homem pequeno, frágil, doente, vítima das aleivosias torpes dos inimigos, dos julgamentos ambíguos dos amigos; agora, ela tomava consciência da História como uma estúpida sucessão de acontecimentos aleatórios, um enredo inepto e incompreensível de falsidades, inferências fictícias, ilusões, povoado de fantasmas.⁸

Essa moderna Antígona que, perplexa e impotente, observa o nascimento do herói nacional a partir da morte da figura paterna, atua no interior do romance como a própria voz da ficção, surpresa com a capacidade dramática dos fatos reais.

⁷ PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987.

⁸ FONSECA, 1991, p. 304.

Dessa forma, se o relato de *Agosto* é presidido pelo conceito joyceano de História como pesadelo, tal perspectiva é reiterada pela chamada “História Nova” que, em franco diálogo com a antropologia, considera merecedoras de análise quaisquer manifestações culturais. Essa nova abordagem das sociedades indica, portanto, como a vida miúda do dia-a-dia é responsável pelo engendramento de um sentido histórico, que forja e justifica as grandes mitologias em torno de feitos e homens heróicos. A partir da ficção de Rubem Fonseca, torna-se possível não só reler a História do Brasil mas repensar a própria concepção de História como algo também historicizado e, assim, reiterar sua dessacralização pelo cotidiano.

Se, no discurso dos antigos, o conceito de História se confundia com as mitologias de príncipes e sacerdotes, de cujas vidas era retirado o sentido da existência dos dominados, após a Idade Média, o *cogito* cartesiano e a revolução iluminista proclamaram o racionalismo esclarecido, capaz de emancipar a humanidade. Contudo, rapidamente, essa razão enlouquece e se desdobra no Terror francês ou nos holocaustos da Segunda Grande Guerra, criando a ilusão de uma “história imóvel”⁹ e repetitiva, como se guiada por um destino. Na Modernidade, segundo Benjamin, a História se transforma numa coleção de sucessivas derrotas e ruínas, o que não elimina a necessidade da rememoração, que desencanta o futuro mas não o elimina.¹⁰

Ainda segundo Benjamin, poderíamos dizer que o conceito de História presente em *Agosto* corresponde à perspectiva do vencido, seja ele um presidente suicida, um comissário de polícia baleado por bandido ou um bicheiro morto por um policial. Se as Histórias de tribos e nações serviram para inculcar no vencido as formas de significação do vencedor, contabilizando perdas e danos via magnificação de alguma entidade sublime e redentora, a história ficcional se ocupou com muita frequência da reversão dessa perspectiva. Nesse caso, ela considera que os supostos grandes fins

⁹ LE GOFF, Jacques et alii. *A História nova*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. *Obras escolhidas I - magia e técnica, arte e política*. 4.ed. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

não justificam os meios mas, justamente ao contrário, são construídos por esses próprios meios. Ou seja, coloca-se em pauta o princípio fractal de que os macroeventos são fruto de ordenações infinitesimais daquilo que, aparentemente, é caótico, aleatório e irrelevante. A produção de sentido do vencedor é perturbada pela voz dissidente da ficção que busca restaurar a memória perdida. Por isso, *Agosto* compartilha dos temores populares frente ao mês do azar, inclusive quando se toma essa palavra em sua etimologia árabe “az-zaHar”, termo que significa “o dado”,¹¹ peça do jogo, e que sugere a narrativa como um grande lance de dados que está sempre em pauta no acaso da metaficção nacional. Esse jogo se reveste de solenidade quando suas cartadas, ao mesmo tempo audazes e cegas, sabem que traçam os caminhos do futuro. Os sentimentos imprecisos que movem os jogadores – evocações inconclusas, pressentimentos, prelúdios do porvir – vão conformando utopias pessoais e coletivas, a cuja derrota responde sempre uma voz literária, revestida de delicada austeridade feminina, tal como se pode ver no *Romance XLVIII ou do Jogo de Cartas*, de Cecília Meireles:

Grandes jogos são jogados
entre a terra e o firmamento:
longas partidas sombrias,
por anos, meses e dias,
independentes do tempo ...

Soldados e marinheiros,
camponeses e fidalgos,
ministros, gente da Igreja,
não há mais ninguém que esteja
fora dos vastos baralhos.

Batem as cartas na mesa,
na curva mesa da terra.
Partida sobre partida,
perde-se renome ou vida:
mas a perdição é certa.

¹¹ CAMPOS, Haroldo de. Preliminares a uma tradução do *Coup de dés* de Stéphane Mallarmé. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Decio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Lá vêm corações em sangue,
lá vêm tenebrosos chuços:
defrontam-se ouros e espadas,
saltam coroas quebradas,
morrem culpados e justos.

Batem as cartas na mesa ...
Cruzam-se naipes e pontos:
não se avista quem baralha
esta confusa batalha
de enigmas, quedas e assombros.

Grandes jogos são jogados.
E os silenciosos parceiros
não sabem, a cada lance,
que o jogo, fora de alcance,
pertence a dedos alheios.

Mesas de Queluz cobertas
de ouros, paus, espadas, copas ...
(Minas, sangue, sofrimento ...)
No baralho bate o vento
e o jogo segue outras voltas.¹²

Frente ao dilaceramento dos guerreiros e ao absurdo das jogadas, a voz feminina faz vibrar uma lúgubre canção de exéquias, que acalanta restos de memória e de História. Essa melancólica elegia, no último fragmento de *Agosto*, transforma-se em perplexidade e sarcasmo diante da indiferença de turistas e ventos moderados de um Rio de Janeiro satisfeito consigo mesmo. Após os sacrifícios rituais, que momentaneamente alteraram sua fixidez implacável, a rotina volta a fazer girar lentamente a enferrujada roda da História. Contudo, inscrita na circunferência vazada do anel e circulando em outro sentido, a minúscula letra F do romance, razão de tantos desafios e enganos, incita-nos a restaurar significados e experiências para tentarmos descansar do pesadelo.

¹² O tom desalentado do poema remete à Inconfidência Mineira, no momento em que a proposta de insurreição havia fracassado e seus membros estavam mortos, presos ou foragidos. MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 137.

História, ironia e intertexto em “*Tocata para dois clarins*”*

Maria da Conceição Santana Lelis
Colégio Universitário da Universidade Federal de Viçosa

É preciso lutar pela democratização da memória social, resgatando conhecimentos não-oficiais, não-institucionalizados, que ainda não se cristalizaram em tradições formais... que de algum modo representam a consciência coletiva de grupos inteiros (famílias, aldeias) ou de indivíduos (recordações e experiências pessoais), contrapondo-se a um conhecimento privatizado e monopolizado por grupos precisos em defesa de interesses constituídos.

*Jacques Le Goff*¹

O bjetivamos, com este trabalho, examinar, ainda que superficialmente, alguns aspectos importantes do romance *Tocata para dois clarins*,² do escritor português Mário Cláudio. Assim, abordaremos os aspectos históricos, atentando para a flexibilização dos limites entre estes e a ficção, observando como a ironia e a intertextualidade são recursos na estruturação do romance.

* Referência ao título do trabalho de Salma Ferraz publicado na Revista Vertentes, São João Del Rei, 1996.

¹ LE GOFF, Jacques . *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, p.477.

² CLÁUDIO, Mário (Pseud.). *Tocata para dois clarins*. 1 ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

Tocata para dois clarins é uma narrativa ficcional que mostra o cotidiano da família de um casal português – Maria e Antônio – por eles narrado de forma retrospectiva. O romance compõe-se de nove capítulos numerados em algarismos romanos, não-intitulados. Poderíamos dizer que há quatro tipos de narradores. Apresentando o cotidiano, já mencionado, temos Maria, que narra três capítulos: o inicial, o sexto e o sétimo; e Antônio, que narra outros três: o terceiro, o quarto e o quinto. O nono capítulo, que também mostra o cotidiano, não é narrado só por Maria, nem só por Antônio. Ambos narram o último capítulo; não com um “nós”, mas com dois “eus”, passando-nos a impressão de um dueto, ou seja, o capítulo é narrado em duo, pelas duas vozes que, monologicamente, até então, narraram, cada qual, três capítulos do romance. Os outros dois capítulos, o segundo e o oitavo mostram fatos da história de Portugal e são narrados, respectivamente, conforme expõem Bastos e Alves, pela voz do sistema³ e da coletividade.⁴

Se esses nove capítulos, conforme observamos, apresentam uma “*alternância estrutural do narrado*”⁵ (ALVES, 1993), também possuem uma constância estrutural. Cada um deles, sem exceção, estrutura-se por sete longos parágrafos. Essa constância/alternância do narrado forma mais um par dicotômico na estruturação do romance. Conforme bem observou a pesquisadora Alves:1993, o título do romance é motivado pela alternância estrutural do narrado, mas a *constância dos sete parágrafos por cada capítulo* arremessou-nos imediatamente para as sete notas musicais, o que também não deixa

³ BASTOS, Maria Beatriz. *Metaficção historiográfica – fronteiras de discursos, margens da nação*. Tese de Mestrado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1996.

⁴ ALVES, Maria Teresa Abelha. *Tocata para dois clarins – a fotografia da memória*. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 13, n. 16, p. 13-20, jul/dez 1993.

⁵ Maria Teresa Abelha Alves diz que “o título do romance é motivado pela alternância estrutural do narrado: *aventura gloriosa de Antônio e Maria/ desventura de Júlio e Lídia; montagem/desmontagem da Exposição do Mundo Português; Portugal/Europa; Portugal/África; paz/guerra; passado/presente; individual/social; fato/ficção*” (destaque nosso). E, de ora em diante, os destaques tanto nas notas de rodapé como nas citações dentro do texto são nossos.

de ser mais um importante dado estrutural consoante com o sugestivo título do romance, que, aliás encerra em si outra dupla: os dois clarins podem bem nos remeter para os dois discursos importantes na narrativa: o ficcional e o histórico dos quais surge o literário.

Tocata para dois clarins, com tal alternância estrutural do narrado e a significativa constância estrutural dos capítulos é uma tocata com todas as notas e várias vozes. Começa pela voz de Maria, passando pela voz do sistema, pela de Antônio, e pela da coletividade; em duo finaliza-se, como uma composição musical com duas vozes. “Esse último capítulo é, precisamente, aquele em que se narra a morte de Salazar e celebra-se, *por conseguinte, a restauração do diálogo*” (ALVES, 1993): é apenas aí que duas vozes se juntam na estruturação do narrado. Isto aponta para a existência do dialógico surgindo ao lado do monológico que é mais um par dicotômico do romance.

O som conjunto dessas vozes monológicas/dialógicas e os afinados instrumentos ficção/História, com todas as notas musicais, são a grande *Tocata para dois clarins*, romance cujos elementos estruturadores despertou-nos atenção.

Não obstante o texto em estudo ser um romance, não podemos deixar de apreender nele fatos que nos foram revelados como históricos, no sentido de serem reais e não-fictícios. Estes fatos, ironizados no contexto romanesco, levam estudiosos e críticos, como o faz Bastos, a classificarem *Tocata para dois clarins* não como romance histórico, mas como um novo gênero. Citando Hutcheon, Bastos nos diz que

Em tempos pós-modernos, essa interseção dialógica entre História e Literatura é uma das responsáveis pelas trilhas alteradas de um espaço íngreme, em que prolifera um novo gênero literário: a metaficção historiográfica (Bastos, 1996).

A expressão *romance histórico* aloja em si duas idéias. O termo histórico é um adjetivo que nos remete ao real, ao verdadeiro, comprovado por documentos escritos ou não. Romance é um substantivo que nomeia uma “*Narrativa em prosa mais ou menos longa, na qual se relatam fatos imaginários...*”⁶ Destacamos o último

⁶ KOOGAN/HOUAISS, Enciclopédia e Dicionário ilustrado. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, KOOGAN, 1994.

termo desta citação porque no contexto dessa exposição ele se contrapõe a histórico. A par dessa dicotomia, preferimos tomar o romance de Mário Cláudio, a exemplo da pesquisadora e professora Maria Beatriz Bastos, como uma metaficção historiográfica. E, para Linda Hutcheon, a expressão metaficção historiográfica

se refere a romances cuja auto-reflexividade atua em conjunto com o que parece constituir o seu oposto (a referência histórica), tendo por objetivo revelar os limites e os poderes do conhecimento histórico.⁷

Diante de fontes confiáveis, como os trechos já citados, não temos dúvida em conceber o romance de Mário Cláudio como uma metaficção historiográfica, justamente pela auto-reflexividade que lhe é inerente. Ao lado de outros estratos que compõem essa obra literária, Mário Cláudio incorpora funcionalmente os elementos sociais, e como não está fora das

contradições e mazelas do seu contexto: sabendo que traz em si as marcas dessa realidade, debruça-se sobre sua linguagem e como num “setting” de psicanálise, vai ouvindo e interpretando as vozes que habitam sua consciência e a própria consciência do leitor.⁸

Nesse processo, ele vai criando um espaço mágico, um jogo constante de troca-troca de narrador em que real e irreal, verdade e fantasia, história e ficção, individual e social, passado e presente, aventura e desventura, cruzam-se, interpenetram-se, confundem-se, propiciando a combinação entre um processo de questionamento dos “limites e poderes do conhecimento histórico” oficial.

Tocata para dois clarins ultrapassa os limites literários e como tal sustenta uma outra leitura, colocando em “xeque” esses poderes do conhecimento histórico e revelando os seus limites. E como diz

⁷ HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo, História - Teoria - Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

⁸ GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. *História e Romance - duas formas discursivas firmadas sobre o mesmo veículo: a Prosa Narrativa*. Monografia referente ao Curso História e Teoria Literária, dado pelo Prof. Luis da Costa Lima, no segundo semestre de 1989.

José Saramago, outro grande escritor da língua portuguesa: “*O que está dentro da literatura não tem sentido se não for entendido à luz do que está fora*”.⁹ *Tocata para dois clarins* pede mesmo uma compreensão extraliterária, pede uma compreensão histórica. “*Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua ainda desconhecida*.”¹⁰

Conforme já assinalamos, o segundo e o oitavo capítulos do romance são mais densos de fatos históricos, mas há, ao longo de toda a narrativa, fragmentos de notas históricas. Esses dados conferem com o que se tem registrado oficialmente. O autor não os disfarça em seu texto. A Exposição do Mundo Português, por exemplo, aconteceu de fato e, assim, figura em livro didático usado no Ensino Básico, nas escolas lusitanas, conforme atesta o seguinte recorte: “Em 4 de junho de 1940, abriu-se a Exposição do Mundo Português, comemorativa dos nossos 800 anos de povo livre. Este dia foi de regozijo e festa para os portugueses.”¹¹

Mário Cláudio arrola em seu romance dados oficiais históricos que como tal é conteúdo dos livros estudados nas escolas. E não há um só trecho histórico em seu romance, cuja autenticidade não conseguimos comprovar. Até a data da morte de Salazar, à página cento e noventa e seis do romance, é autêntica: “*Aos vinte e sete de julho de mil novecentos e setenta, por fim, soubemos que morrera*” (CLÁUDIO, 1992).

Esses fatos são relacionados, diacronicamente, no romance, mas de forma fragmentada. Já no primeiro capítulo, a narradora nos situa na época do salazarismo, época em que o estadista Antônio de Oliveira Salazar, sob um regime autoritário, denominado “Estado Novo”, mantém-se no poder. Essa primeira referência consta do seguinte trecho:

⁹ SARAMAGO, Jose. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5º caderno, p. 5, 20 nov. 1997.

¹⁰ LAURENT, Jenny. A estratégia da forma. In: *Poétique: Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almediana, 1978.

¹¹ *O LIVRO da Terceira Classe*. 4ª Edição. Porto: Editorial Livraria dos Carvalhos, 1958. Ministério da Educação Nacional. Ensino Primário Elementar.

As quatro e quarenta e cinco do dia um de setembro de mil novecentos e trinta e nove, a Wehrmacht invadia a Polônia e quarenta e oito horas depois, se bem me lembro, a Inglaterra declarava guerra à Alemanha.

.....
Ninguém poderá afirmar se, dentro de alguns meses, estaremos todos vivos (...) Seja o que Deus quiser, o que Salazar for capaz de fazer (CLÁUDIO, 1992).

Aí, então, já sabemos situarmo-nos no período em que Salazar governa, sendo remetidos a muitos fatos desse período, como, por exemplo, “*a neutralidade do país durante a II Guerra Mundial...*” (ALVES, 1993). Com uma sutileza que convém à literatura, somos também informados da forma autoritária desse estadista governar: a ausência da conjunção aditiva “e” depois de “quiser”, na frase – “*seja o que Deus quiser, o que Salazar for capaz de fazer*” – da citação acima, equipara Salazar a um “Deus”. A um “Deus” no sentido de tudo poder decidir, de forma autoritária, sem considerar outras vozes existentes. Aliás, este é um dado importante, pois, a partir dele podemos relacionar esta “*Tocata*” com a impossibilidade de um canto em harmonia, em uníssono, com o “*Sistema*”. Deste, ouvimos um som discordante, estridente, que não sintoniza com os demais. Assim, “*Tocata*” – romance – que é um todo orgânico, harmônico, estrutura-se também por meio da intertextualidade com o todo desarmônico dos fatos, do sistema da época contextualizada. Vemos a harmonia surgir, após a morte de Salazar quando dois narradores diversos, duas vozes distintas conseguem narrar de uma vez, em perfeita consonância, o último capítulo.

“*O passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio,*”¹² vai sendo revisitado, ironicamente, de maneira não-inocente em *Tocata para dois clarins*. A ironia é sutil. O fato desse passado surgir em fragmentos já é uma forma de ironia. Como vimos, o passado já surge, em pequenos fragmentos, no primeiro capítulo; intensifica-se no segundo, que é todo referente à montagem

¹² ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

da grande Exposição do Mundo Português; fragmenta-se mais entre as vozes que narram o cotidiano para intensificar-se novamente como cenografia, no oitavo, que se refere à caótica desmontagem da tal exposição, e é marcado também no último capítulo, quando morre Salazar.

Na montagem da referida exposição, recordamos fatos históricos mais distantes no tempo. Há uma volta aos fatos grandiosos da História lusíada, para comemorar a data da fundação da nacionalidade e da restauração da independência portuguesas. Assim, o autor arrola em seu romance fatos de diferentes épocas da História de Portugal. Ele

oferece um painel da sociedade portuguesa, através da rememoração de acontecimentos históricos, ideologicamente programados para habitarem o imaginário lusíada (acontecimentos relacionados à proto-história portuguesa – invasões de bárbaros e mouros –, relacionados à pré-história – Reconquista e fundação do reino –, relacionados à história passada – conquistas dos primeiros soberanos, descobrimentos marítimos, ação de Pombal – e relacionados à história recente – Estado Novo, 25 de abril, independência das colônias ultramarinas (ALVES, 1993).

Esses fatos conjugam-se com o relato do cotidiano que, em conjunto, são responsáveis pela auto-reflexividade do romance, vindo sutilmente mostrar que a alienação não é privilégio das classes dominadas – também os indivíduos da burguesia são vítimas dela, como Maria e Antônio, por cujas vozes monologantes patenteia-se o projeto ditatorial que intercepta a comunicação, a harmonia de uma “*Tocata*”. Há mais indícios da falta de circulação de idéias – causa principal da alienação do povo: “*o isolamento e a endogenia em que Portugal vivia, quando os jornais e as rádios só documentavam as efemérides nacionais; as precárias notícias da guerra que chegavam aos portugueses*” (ALVES, 1993), dentre outras. Enfim, a carência de notícias concretas facilita a alienação dos portugueses dos reais problemas nacionais e estrangeiros. E como contraponto há a difusão rápida, pelo sistema, de um programa ideológico, visto no segundo capítulo. Mas o leitor, ao tomar conhecimento das desventuras de Júlio e Lídia, narradas monologicamente por Maria, faz uma reelaboração crítica do “*programa ideológico*” difundido com mestria pelo sistema.

Júlio e Lídia, como retornados, não são recebidos pela sociedade lusíada, e dependem de favores dos sogros, para não padecerem, também, de fome, uma vez que já padeciam com a falta de identidade – não eram portugueses, lusíadas, mas “retornados”. Comparemos, a propósito, dois trechos:

São pequeninas as casas com cortinas graciosas, nas vidraças, respirando a felicidade de viver, num doce sossego, nessa nação que a Virgem elegeu, a fim de proclamar a sua mensagem de materníssima ternura. E abrem-se as portas, de par em par, porque é hospitaleira e generosa esta população, partilhando com quem passa, na estrada, o pão nosso de cada dia (CLÁUDIO, 1992).

e

O desconforto que lhe causava, porém, a dependência óbvia das sopas dos sogros, eis o que lhe roubava o descanso, impelindo-o a viagens sucessivas, rumo aos seus campos semiabandonados dos arredores de Freixo de Espada à Cinta, com o propósito de, aí, acabar por se estabelecer (CLÁUDIO, 1992).

Como vemos, o segundo trecho sutilmente desmente o primeiro, pois o último mostra o que é a “realidade” cotidiana do povo português. Júlio e Lídia, como “retornados” não são recebidos pela sociedade lusíada, mas dependem do favor dos sogros para não passarem fome. Isto lhes traz desconforto, lhes rouba o descanso e impele-os para a morte. Júlio e Lídia representam “os marginais e os ex-cêntricos” que apontam para os limites e os poderes do conhecimento histórico. Eles simbolizam a grande parcela da sociedade esquecida e abandonada pelo “Sistema” que sempre se preocupou em construir a História retratando apenas os vencedores. Isto comprova o que diz Hutcheon: “...quem está no poder controla a história” (Hutcheon, 1991).

O relato do cotidiano – o ficcional – e o relato histórico são dois instrumentos afinados em *Tocata para dois clarins*. A história de Maria e Antônio, embora folhetinesca ¹³ (ALVES, 1993), tem aí a

¹³ Maria Tereza Abelha diz que “A história do casal constrói-se folhetinescamente, e nela se ouvem ecos das minhotas novelas do século passado, tocata, que, talvez, Camilo gostasse de assinar.” ALVES, 1993, p. 14.

importante função de não exemplificar, mas de ironizar o discurso da História, reproduzido pelo autor em todos os seus detalhes.

O que tempera essa história folhetinesca é, então, o seu diálogo irônico com os fatos históricos. Estes também ganham relevância por serem colocados em “xeque”, ao inserirem-se no relato ficcional. “O discurso nasce no diálogo, com sua réplica viva, forma-se na mútua orientação dialógica”,¹⁴ por isso dizemos que História e ficção são dois instrumentos orquestrados por Mário Cláudio na composição de seu discurso literário.

Assim imbricados, História e ficção estruturam o todo que é a metaficção historiográfica de Mário Cláudio. Embora percebamos claramente os fatos históricos em *Tocata para dois clarins*, e os possamos comprovar por meio de documentos, não podemos estabelecer a linha divisória que os separa da ficção. O autor incorpora em seu texto três domínios: literatura, história e ficção; auto-consciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas. Daí termos, em várias passagens do romance, personagens históricos e fictícios num mesmo plano como na passagem em que a narradora, personagem fictícia, portanto, situa-se no mesmo plano de Salazar. Diz a narradora:

Quando, a sete de setembro de mil novecentos e sessenta e oito, me caíram os olhos, ainda estremunhados, sobre um boletim médico, publicado nos jornais, senti como se uma espécie de velha melodia lentamente alcançasse o seu termo. (...) E lembro-me de me ter entretido, pelos dias seguintes, a imaginar o cenário do episódio, como se estivesse arquitetando um drama policial (CLÁUDIO, 1992).

Aí, principalmente, fica difícil observar os limites entre História e ficção. O texto desliza harmoniosamente da ficção para a História e, desta, volta sem tropeçar, à ficção, de forma a fazer-nos apreender tudo como História ou tudo como ficção, onde os limites não são observados. Percebem-se, sim, os limites e os poderes do conhecimento histórico: tanto a História como a ficção são processos de

¹⁴ BACKTIN, Mikahil. *Questões de literatura e de estética* (A teoria do romance). 3 ed. Trad. Aurora Formoni Bernardini et al. São Paulo: UNESP/HUCITEC, p.188.

criação, “o texto literário ou fictício tem tanta verdade como a produção especializada”.¹⁵ E, comprovando ainda mais essa autoconsciência teórica sobre a História e a ficção, o autor finaliza o romance com o narrador, que é uma entidade fictícia – só para lembrar – revelando o nome do seu filho – Rui Manuel, que surpreendentemente Rui é o nome civil do autor que assina suas obras com o nome fictício Mário Cláudio.

Tocata para dois clarins pode ser, por excelência, o que Eco, citado por Guelfi:1989, chama de obra aberta: um efeito que contém em si um processo – um agora trazendo em si mesmo o seu antes e o seu depois, uma mensagem que só se explica, enquanto engloba uma função do emissor e uma função do receptor. Uma abertura que se traduz na plurivalência de significados, como, por exemplo, os significados que podemos inferir para o significante Rui Manuel. O significante passa de uma forma estática, histórica, ligada a um determinado sentido, para assumir uma forma dinâmica, geradora de múltiplos sentidos. Enfim, é uma obra que mostra o próprio processo de construção, que nasce das lembranças provocadas na memória de Maria e Antônio.

Do tempo de memória, entrelaçado a um presente que é o tempo da narração emergem diversos outros tempos na tessitura da narrativa. Na união desses planos do discurso instala-se um dialogismo responsável não só pela articulação de diversos códigos que intervêm na estruturação do romance, mas também pela conexão de diversos pontos de vista e diferentes registros de discurso. Daí advém a ironia – elemento estruturador que permeia todo o romance. É interessante notar que a ironia nesse romance possui duplo papel. E mais, papéis antagônicos: é estruturadora da narrativa literária e, ao mesmo tempo corrosiva, ou seja, desestruturadora do discurso oficial da História. E nessa articulação a voz de cada narrador entra no concerto de outras vozes disseminadas tanto no universo da ficção como no da História resultando na grande *Tocata para dois clarins*, discurso literário libertador de conhecimentos não oficiais e revelador de consciência coletiva.

¹⁵ GOFF, Jacques Le et al. *A nova História*. Lisboa: Edições 70, 1986, p.34.

O romance de José Saramago: um novo paradigma do romance histórico?

Maria de Lourdes Soares
Universidade Federal do Rio de Janeiro

1. Relações entre ficção e História

A problemática do relacionamento entre ficção e História, já presente nos estudos da Antigüidade (a diferenciação proposta na *Poética* de Aristóteles entre a Literatura e a História), ganha relevo e alcança novos contornos com a consagração do romance, entre os séculos XVII e XIX, aparecendo também de forma significativa ao longo do século XX.

Os suportes críticos que fundamentam a lógica das semelhanças e das diferenças entre ficção e História ora tendem a acentuar as fronteiras entre os dois domínios, ora preocupam-se em torná-las fluidas.

Com a crise das certezas defendidas pelo pensamento clássico, observa-se a tendência para a mobilidade de fronteiras e de configurações discursivas. Graças à contribuição de pensadores modernos e de historiadores ligados à Nova História, aos poucos subvertem-se os grandes planos da História tradicional e o imperativo do tempo histórico, linear, por uma opção de descontinuidade. Ganha ampli-

tude a produção de uma outra História – a história dos vencidos, dos povos sem escrita, dos dominados, dos marginalizados.

Por outro lado, e na mesma linha, afirma-se o ponto de vista de que o discurso produzido sobre os documentos consultados está marcado pelas forças sociais que atravessam a produção discursiva e também pela subjetividade que povoa com imagens a reconstrução de uma determinada época. Ou seja, sublinha-se que também a escrita da História recorre à construção metafórica, como defende por exemplo Hayden White.¹

2. O romance histórico e o Romantismo em Portugal

No século XIX, com o Romantismo, o romance histórico frutifica e atinge o seu ponto alto, exemplificado nas obras de E. Sue, Alexandre Dumas e sobretudo Walter Scott, cuja obra é considerada o paradigma do gênero.

O romance histórico surge no contexto da série de transformações sociais e econômicas na Europa que repercutem na afirmação e popularização do nacionalismo, passando a integrar o “elenco das grandes narrativas de consolidação do sentimento nacional e de legitimação do impulso universalizante do Ocidente”. Essa época corresponde a um momento marcado por uma profunda fé historicista e pela afirmação eurocêntrica, “ou seja, de construção de imagens de um passado privilegiado que fundamentasse as atitudes culturais do presente e lançasse as bases de uma autoridade das nações no continente europeu”.² Como lembra Edward Said, “as elites dirigentes da Europa sentiram claramente a necessidade de

¹ WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, vol. 7, n. 13, 1994, p. 21-48.

² FIGUEIREDO, Vera Follain de. Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: o romance histórico hoje na América latina. In *Cânones & Contextos*. 5o Congresso Abralic-Anais. Rio de Janeiro: Abralic, 1997:479-486, v.1, p. 480.

projetar seu poder sobre o passado, dando-lhe uma história e uma legitimidade que só podiam advir da tradição e da longevidade”.³

Acreditando que o passado, enquanto tal, é passível de ser conhecido pelo presente, o romancista desse período busca no passado as forças motrizes da História, entendendo-o como uma espécie de pré-história do presente, de acordo com uma perspectiva evolucionista.

O romance histórico constitui o campo privilegiado para a execução narrativa de pressupostos ideológicos e estéticos de que o Romantismo nasce e a partir dos quais se desenvolve (intenção didática de caráter social). Em Portugal, Alexandre Herculano é considerado o introdutor e principal representante do gênero no Romantismo. Nas *Lendas e Narrativas* e nos romances, como *Eurico, o presbítero* – obras que confirmam o relevo concedido à reconstituição histórica na sua ficção –, Herculano lança um olhar retroativo para uma época que não é contemporânea à sua, nela encontrando exemplos (heróis e tempos) em que tudo era diferente, em oposição ao presente. Para o escritor e historiador português, o passado (Idade Média) é lugar de indesmentível nostalgia no presente, revelando um desejo de corrigir e iluminar o presente pelas lições e experiências da História. A Idade Média aparece-lhe como a época em que a Nação se fez e se afirmou como tal, enquanto ser dinâmico e agente, movida por forças de conjunto que souberam encontrar os seus representantes, referenciando-se neles.

A polarização das personagens e a frequente perspectivização enquanto “personagens-planas” constitui um instrumento necessário ou pelo menos facilitador da sua “lição da História”. Na idealização das personagens, torna-se patente um certo maniqueísmo por vezes simplista, de acordo com uma visão que parte exatamente das antinomias que pretende ressaltar, em torno da dicotomia fundamental Passado/Presente. Considerando-se a personagem-título de *Eurico, o presbítero*, por exemplo, observa-se neste gênero de romance a “concentração do fluxo e da tensão narrativa em torno

³ SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.47.

de um sujeito, individualidade capaz de se demarcar em relação aos outros através de instrumentos que facilitam a sua oposição, a sua luta e, conseqüentemente a sua marginalização e solidão” – o herói romântico é o Solitário.⁴ Eurico, paradigma do herói romântico, é capaz de defender com intransigência os princípios da liberdade e da justiça, projetando a identificação do seu destino pessoal com o destino nacional.

Como lembra José Augusto França,⁵ observando a classificação hesitante proposta pelo próprio Herculano (“crônica-poema, lenda ou o que quer que seja”), o *Eurico* não se apresenta como um romance histórico típico. Por ironia da história literária, como nota T. F. Earle,⁶ o romance histórico português mais conhecido seria a novela histórica incorporada à *A Ilustre Casa de Ramires*, de Eça de Queirós, re-escrita bem realizada, “que uma certa nota paródica torna muito mais atraente que a narrativa pesada e ultra-romântica de Rebelo da Silva” (*Ódio Velho não cansa*) que serve de “modelo irônico ao romance ‘escrito’” pela personagem Gonçalo. Ao recorrer a diversas maneiras de pensar o passado, “Eça parece antecipar a teoria moderna da intertextualidade”: o romancista talvez soubesse que o passado “não é uma realidade simples, mas um mosaico de textos, nenhum deles válido por si só”; enfim, “que por trás de um texto há sempre outro texto, e que o passado é uma visão, fascinante mas inacessível, por trás deles todos”. Ou ainda, recorrendo às palavras de Linda Hutcheon,⁷ que o acesso ao passado “está totalmente condicionado pela textualidade”.

⁴ BUESCU, Helena C. (Apresentação crítica, seleção, notas e linhas de leitura). *Lendas e Narrativas de Alexandre Herculano*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1987, p.23.

⁵ FRANÇA, José Augusto. *O Romantismo em Portugal*. 2.ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p.132.

⁶ MATOS, A. Campos (org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. 2.ed. revista e aumentada Lisboa: Caminho, 1993, p.515-519.

⁷ HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p.34.

3. A sedução pela História nos romances de Saramago⁸

Quando a ficção busca os terrenos da História é ainda uma homenagem que está a prestar-lhe.

José Saramago

Atualmente observa-se um crescente interesse pela temática histórica na ficção contemporânea. O segmento em que a presença e a elaboração do tema histórico ocupa o centro da narrativa vem recebendo diferentes denominações por parte da crítica: “metaficção historiográfica” (Linda Hutcheon),⁹ “romance histórico” (Umberto Eco)¹⁰ ou ainda “história palimpsesta” (C. Brooke-Rose),¹¹ encontrando-se particularmente expresso, entre outros, em romances como *Versos Satânicos*, de Salman Rushdie, *Dicionário Khazar*, de Milorad Pavic, *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes, *O nome da rosa*, de Umberto Eco, *Tocata para dois clarins*, de Mário Cláudio, *Levantado do Chão* e *Memorial do Convento*, de José Saramago.

A maneira pela qual esses romances revisitam o passado, de maneira não inocente, e às vezes até irônica, situa-se no contexto das discussões sobre o Pós-modernismo. Em cada um dos vários exemplos de metaficção historiográfica apontados, a crítica costuma dar ênfase ao seu aspecto pós-moderno – o modo de confronto com o passado – ou considerá-la como uma nova maneira de se escrever ficção histórica, reformulando o padrão tradicional do romance histórico.

O termo metaficção historiográfica remete para duas características desses romances: a auto-referencialidade, ou seja, o constante

⁸ Obras de José Saramago abordadas neste trabalho e siglas usadas para as citar: *Levantado do Chão*. Lisboa: Caminho, 1980 (LC); *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho, 1982 (MC); *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1984 (RR); *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989 (HCL).

⁹ HUTCHEON, 1991, p.280.

¹⁰ ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.61-5.

¹¹ BROOKE-ROSE, Christine. História Palimpsesta. In ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.147-62.

referir-se à situação discursiva, e o seu caráter reflexivo na abordagem da temática histórica, o que implica o seu distanciamento crítico e não o simples reviver nostálgico ou pitoresco de certos momentos da História.¹²

No romance português contemporâneo, a par da auto-referencialidade (os diversos processos autonímicos, através dos quais o discurso volta-se sobre si mesmo, nomeando-se e questionando-se), verifica-se também um acentuado fascínio pela alteridade.¹³ Pensando especificamente nos romances de Saramago, a partir da relação tensa que se estabelece entre História e ficção, poderíamos talvez relacionar os processos de auto-referencialidade e alteridade apontados por Maria Alzira Seixo com o que Linda Hutcheon chama de metaficção historiográfica: “os romances cuja auto-reflexividade atua em conjunto com aquilo que parece constituir o seu oposto (a referência histórica), tendo por objetivo revelar os limites e os poderes do conhecimento histórico”.¹⁴

Destacando a função “brechtiana” do passado, de crítica do presente, M. Alzira Seixo insiste em considerar que, embora os romances de José Saramago sejam lidos como romances históricos, de uma perspectiva rigorosa de teoria literária não são: “José Saramago não faz história, faz romance, embora a história seja o ‘outro’ gênero de sedução, na sua obra – como a biografia o é para Mario Cláudio, e a lírica para Maria Gabriela Llansol”. Deste modo, segundo a estudiosa, “trabalhar a história, a biografia e o lirismo em termos ficcionais corresponde a construir um texto (romance) integrando nele dimensões outras que justamente engrandecem (acentuam) o seu caráter textual específico”. No caso dos romances de Saramago, devido à função ‘brechtiana’, de crítica do presente, “a contemporaneidade como preocupação e como temática nunca anda ausente”.

¹² KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. *Colóquio Letras* n. 120: 124-136. Lisboa, p. 125, Abril –Junho 1991, p. 125.

¹³ SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p. 22.

¹⁴ HUTCHEON, 1991, p. 280.

Saramago convoca o passado, aliás fielmente reconstituído (mas com intromissões de tipo fantástico que o alteram, note-se), para o filtrar de modo consciente por uma óptica do presente – o que é inteiramente diverso do que acontece com o romance histórico, onde o presente se abandona como tal para mergulhar completamente no passado e nele se integrar.¹⁵

Desse modo, Saramago consegue que o seu discurso romanesco seja “atravessado pela História, produzindo um tipo de linguagem onde o passado objectual se contamina pelo presente crítico e perspectivante”. A história é, assim, “o ‘outro’ tempo que vem activar a consciência do presente”.¹⁶

Também Eduardo Lourenço contesta a inclusão dos romances de Saramago “dentro da categoria do ‘romance histórico’ de romântica memória ou no círculo do revivalismo, hoje muito comum, dessa famosa corrente”.¹⁷

Por sua vez, rejeitando a etiqueta de “romance histórico” comumente atribuída pela crítica aos seus romances, Saramago¹⁸ afirma:

O que tento fazer é inventar uma história e colocá-la no lugar da História. O romance histórico seria atento, venerador e obrigado. Pratico o anacronismo e a ignorância de facto da História, que me permite usar atrevidas liberdades.¹⁹

O traço que mais aproxima a ficção de Saramago da tradição do gênero oitocentista é “a reconstrução de ambientes históricos”. Os elementos diferenciais, como aponta Helena Kaufman,

não se encontram no nível da descrição ou evocação do detalhe histórico, mas na estrutura da narrativa: na escolha do ponto de vista

¹⁵ SEIXO, 1986, p.23.

¹⁶ SEIXO, 1986, p.23-24.

¹⁷ LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo*. Lisboa: Presença, 1994, p.187.

¹⁸ Saramago tece interessantes considerações sobre a relação entre a Ficção e a História em *Cadernos de Lanzarote* (Diário III). Lisboa: Caminho, 1996, p.181-189.

¹⁹ ALVES, Clara Ferreira. O cerco a José Saramago (Entrevista com José Saramago). *Cultura*, 61-64R. *Expresso*, Lisboa, 22 de abril de 1989, p.62-R.

e, principalmente, do personagem. O modelo romântico/realista é desafiado também pelo sublinhar do processo criativo/narrativo em si, no qual os elementos da descrição chegam a ser problematizados, discutidos e comparados.²⁰

É no estatuto do narrador e na função da personagem que se observa um “afastamento em relação ao modelo tradicional da ficção histórica, o que leva, por um lado, à metatextualidade e, por outro, a uma reinterpretação da História”. Diferentemente do romance histórico tradicional, os protagonistas dos romances de Saramago não são personagens-tipo, mas “ex-cêntricos”: são personagens “geralmente marginalizados pelos relatos da História oficial”, contribuindo para uma nova perspectiva dos acontecimentos, e são também “literalmente excêntricos: invulgares, originais, diferentes dos outros representantes do seu meio”. O narrador, por sua vez, “declara-se explicitamente contemporâneo do leitor, inserindo esta sua perspectiva entre os detalhes e pormenores históricos da época passada que descreve”.²¹

Ligado ao “intervencionismo” do narrador, o anacronismo, também apontado por Saramago no trecho da entrevista, assinala uma diferença em relação ao romance histórico do século XIX, em que o anacronismo ocultava-se entre outros recursos discursivos, sem causar ruptura da narrativa tradicionalmente realista. Na ficção histórica contemporânea, o anacronismo é não apenas “necessário” (a necessidade de aproximação do passado em relação ao leitor moderno, como propôs Lukács, referindo-se ao romance histórico do Século XIX), mas também praticado de maneira consciente:

Através das várias diferenças que lhe faz o narrador ou um dos personagens, o anacronismo torna-se um dos veículos da narrativa, um recurso retórico que mostra ser a re-visitação do passado impossível sem o contexto que o presente lhe inscreve.²²

De fato, os romances de Saramago nada têm de nostálgico ou reverente em relação ao passado, afastando-se do modelo de

²⁰ KAUFMAN, 1991, p.126.

²¹ KAUFMAN, 1991, p.127-129.

²² KAUFMAN, 1991, p.127.

romance histórico que o século XIX nos legou e de outras tendências atuais deste tipo de romance. Privilegiando uma relação com o passado próximo (*LC, RR*) ou mais longínquo (*MC, HCL*), os romances de Saramago apresentam essa relação de forma problematizadora, longe de qualquer função restitutiva. Neles o passado não serve de contraponto ideal, como ocorre na concepção tradicional do gênero. Isto não significa que, conforme defendem alguns críticos, apesar de classificados como ficção histórica ou outro nome afim, não possam ser considerados como pertencentes a uma nova forma do romance histórico, em sintonia com os pressupostos teóricos da chamada Nova História, podendo até mesmo ser vistos como instauradores de um novo paradigma deste gênero romanesco, à luz do século XX.

As transformações do gênero romance e as novas concepções da História permitem-nos repensar o modelo do romance histórico, como apontou T. C. Cerdeira da Silva, apoiada nas propostas teóricas da Nova História.²³ Afinal, mudam-se os tempos, mudam-se os conceitos e os objetos...

Em *O romance português contemporâneo em busca da história e da historicidade*, Maria Lucia Lepecki reflete sobre a emergência de modos que ficcionam formas de historicidade e as implicações deste fingimento de veracidade na ficção portuguesa contemporânea, “espaço onde o discurso científico (a investigação, interpretação, teoria e filosofia desses ramos de conhecimento) não alcançou, ainda, o grau de desenvolvimento e de vitalidade que em outros quadrantes tanto latinos quanto anglo-germânicos adquiriu”. Lepecki observa que, tentando talvez inconscientemente ‘suprir’ falências do discurso histórico, o discurso do romance “*finge* permanentemente

²³ SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *Entre a História e a Ficção: uma saga de Portugueses*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988, p.417. Teresa C. da Silva estuda os romances *LC, MC* e *RR* “como aventuras da ficção no terreno da História”, ressaltando que “mais que meros fingidores de uma veracidade histórica capaz de criar no leitor a ilusão de verdade, esses romances são formas válidas de leitura do processo histórico que pensam a verdade como um terreno plural onde o real pode ser não apenas investigado pelos caminhos seguros da objetividade, mas preenchido pela imaginação quando as lacunas do passado se afiguram impossíveis de serem cobertas pelo documental”.

ultrapassar a categoria do verossímil para *fingir* encerrar-se nas balizas do *vero* ".²⁴

É na clave do fingimento de formas de historicidade, ou *verificação* , como um dos modos de ficcionar formas de historicidade no romance português contemporâneo, que procuramos ler *Levantado do Chão* e *Memorial do Convento* , de Saramago.

4. *Levantado do Chão e Memorial do Convento*: vontades, ou o que se levanta

Mas tudo isto pode ser contado de outra maneira
(LC, 14)

os homens são anjos nascidos sem asas, é o que há de mais bonito, nascer sem asas e fazê-las crescer

(MC, 137)

Sem perder de vista o *fingimento de veracidade* , conforme a lição pessoana inteligentemente invocada por Maria Lucia Lepecki, convocamos um outro texto desta estudiosa – “História e pedagogia”, a nosso ver um dos melhores estudos sobre este livro de Saramago –, para nos aproximarmos de *Levantado do Chão* , um dos textos da Literatura Portuguesa que mais nos comove:

O tecido do texto, dialecticamente complexificado e descomplexificado, *finge* deixar-se entretecer pelo leitor, o qual, docemente compelido, descobrirá, como se fosse por ele mesmo, o que desde sempre o texto quis que fosse descoberto.

Um processo da mais refinada pedagogia. O mestre não obriga, conduz (...). O discípulo (leitor) não recebe em passividade, mas descobre e cria o que, no fundo, lhe está sendo oferecido.²⁵

²⁴ LEPECKI, Maria Lucia. *O romance português contemporâneo em busca da história e da historicidade* . Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p.13.

²⁵ LEPECKI, M. L. *Sobreimpressões* . Lisboa: Caminho, 1988, p.87-88.

O relato centra-se no século XX (desde o seu início, com a transição da Monarquia para a República, até o ano seguinte à revolução dos Cravos), com incursões pelo passado (reinado de D. João I, séculos XIV-XV), detendo-se nas quatro gerações da família Mau-Tempo: Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição; João Mau-Tempo e Faustina Gonçalves; Gracinda Mau-Tempo, seu irmão António Mau-Tempo, “o mandador das falas”, e Manuel Espada; e por fim, Maria Adelaide Espada, ímpar como o 25 de Abril.

Começamos por afirmar que há muito da lição de Fernão Lopes em Saramago. *Ora esguardae*, “é bonita coisa ver”(LC, 297). É realmente bonita coisa ler a visita de João Mau-Tempo, o terceiro “reimago”, no capítulo do nascimento de Maria Adelaide, um verdadeiro “Auto de Natal Alentejano”. O intenso visualismo, uma das fortes marcas de F. Lopes, em Saramago responde pelo “efeito cinematográfico” presente na construção de cenas como a da abertura do romance, a dos encontros clandestinos dos trabalhadores do campo e, sobretudo, na última seqüência do livro, a do dia “levantado e principal”.

Mas é sobretudo pelo trabalho de ir à fonte (e nos fazer ir) que a lição do cronista mais se faz presente. No caso de Fernão Lopes, trata-se de buscar a fonte documental, mesmo que não fosse a costumeira. Saramago vai à fonte, vai ao Alentejo aprender com o outro a aprendizagem do outro. Essa aprendizagem-convívio corresponde, no plano ficcional, à pluralidade de vozes narrativas – o espaço dialógico em que se entretecem o discurso do narrador principal, com seu ponto de vista e tipo de saber nitidamente citadinos, às falas e fábulas dos narradores-personagens do latifúndio alentejano, responsáveis em grande parte pelas marcas de oralidade ficcionadas pelo texto.

A compreensão do passado próximo e do presente exige a revisitação do trauma de origem, a inscrição no corpo da mulher e da terra da violência primeira. O corpo do latifúndio é histórico, traz nele marcas e sinais que permitem levantar do chão uma outra maneira – que não a da História oficial – de contar a história “dessa gente miúda que veio com a terra, embora não registada pela escritura”(LC, 14). Por isso, logo nos primeiros capítulos (o terceiro), o narrador nos conduz a uma fonte outra – a do Amieiro –, onde uma

donzela, antepassada avó de Maria Adelaide, foi violentada por um dos estrangeiros que vieram com Lamberto Horque Alemão, originando-se assim os itinerantes olhos azuis.

No mar interior do latifúndio “não pára a circulação das ondas”. Com Maria Adelaide, brilho encoberto no nome (de origem germânica, Adelaide significa “de linhagem nobre”, “princesa da terra”) e espada no sobrenome, chega-se por fim ao dia apoteótico, formado pela insistente agitação das pequenas ondas que, unidas, se agigantam. Sobre esse dia levantado, importa assinalar que *não* coincide com o 25 de Abril, tendo em vista a concepção de revolução permanente, conforme apontamos em nossa Dissertação de Mestrado sobre os romances de Saramago.²⁶ Como “este sol é de justiça” (LC, 364), dele participam mortos e vivos, todos os que fizeram o feito. Não apenas dois ou três personagens, ou só a geração do presente, mas toda a “arraia-miúda” que levou gerações para romper o cerco do mar interior do latifúndio, inclusive o cão Constante, fábula-metáfora da resistência: “podia lá faltar, neste dia levantado e principal?” (LC, 366).

Levantado do Chão: metáfora resumo do projeto ficcional de Saramago. Seus romances modulam um único e insistente desejo que é, no fundo, o de toda ficção: o de levantar-se do chão, a vontade de alçar vôo da “própria realidade humana, pesada, obscura, opaca, para ver melhor ou de outra maneira a luz que ela oculta, a claridade original ofuscada pelo peso do mundo que pode ser apenas o de nossa própria treva.”²⁷

No *Memorial do Convento*, três são as construções que se levantam: o Convento de Mafra, a Passarola e a própria Narrativa (esta última, naturalmente, engloba as outras duas).

Como aponta ironicamente a “anacrônica voz”, a construção do convento, projeto megalomaniaco do rei, esmaga as vontades dos reais construtores:

²⁶ SOARES, Maria de Lourdes. *Mulheres em tempo gerúndio*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1988, p.159.

²⁷ LOURENÇO, 1994, p.187.

Deve-se a construção do Convento de Maфра ao rei Dom João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrónica voz (*MC*, 257).

A esse excessivo espaço de clausura e opressão opõe-se o projeto da Passarola, sonho do padre que convoca vontades, mas não contra à vontade: a de Baltasar – soldado maneta, mão em falta, que a pátria mutilou e rejeitou – e Blimunda Sete-Luas, mulher de estranho nome e mais estranhos poderes, capaz de ver através da materialidade dos corpos.

Blimunda, a maior criação de Saramago, excede a simples reconstituição histórica. Nas palavras de Teresa Cerdeira, lembrando Barthes, a literatura é sempre aquela “trapaça”, aquela “esquiva”, aquele “logro magnífico”:

se o ponto de partida desta ficção é o banco de dados, a escrita é a cambalhota arguta que surpreende no século XVIII uma mulher do povo, feiticeira e amadora, permite o vôo da passarola – contado na sua épica aventura de construção – e denuncia a trágica experiência da exacerbação do poder, que fez de Maфра, para os incautos, a suprema glória de D. João V.²⁸

A esta mulher de olhos excessivos cabe recolher as vontades desfalecidas e dispersas, combustível humano para o “primeiro milagre aéreo” (*MC*, 203). Nesse sentido, ler (*legere*: reunir, colher, recolher...) é um trabalho de Blimunda. Ler é procurar o que sempre ali esteve, e que exige olhos adequados para ver. Da submissão à vontade do destino – uma das fortes marcas do *ser português* – chegue-se por fim à decisão do destino das vontades: reunidas, e sob a atração da luz solar, farão voar a Passarola. São também o memorial (registro de fatos memoráveis, dignos de serem guardados na memória) e, de certa forma, se considerarmos a raiz da língua, o próprio convento que se levanta (*conventus*: reunião, assembléia...).

Entre a vida e a morte, o texto procura, propõe, produz um espaço de passagem para as vontades, convocando operários de A

²⁸ SILVA, Teresa Cristina C. da. A ficção reinventa a história. *Colóquio Letras* 120: 174-178. Lisboa, Abril-Junho de 1991, p.177.

a Z: “são obrigações do escritor deixar-lhes o nome neste memorial” (*MC*, 242) para a construção de um outro – tão diferente – convento. Fica, pois, com Blimunda, como a Passarola ficara, a vontade de Baltasar, supliciado pela Inquisição juntamente com outros homens, entre os quais “um que fazia comédias de bonifrates e que se chamava António José da Silva” (*MC*, 337). Ficam essas e outras vontades, inclusive a vontade do romance: o *MC* começa com o nome de D. João V, mas se suspende com o nome de Blimunda.

5. Em busca da leveza: uma proposta portuguesa para o próximo milênio

MC e *LC*: romances históricos? Sim, se os entendermos como ficções dos fatos históricos que operam com um determinado conceito de História, diverso da concepção do século XIX. São metaficções historiográficas, uma das manifestações da ficção histórica contemporânea, no sentido de Linda Hutcheon. São também romances políticos, romances sócio culturais, no sentido mais amplo e profundo que estes termos possam ter. Enfim, são acima de tudo romances – literatura.

Ao identificar as seis qualidades ou especificidades que a literatura deverá legar ao próximo milênio (leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência), Ítalo Calvino²⁹ escolhe a leveza para a primeira das suas “lições americanas”. A busca de leveza nos romances de Saramago – a subtração do insuportável peso de viver, capaz de levantar do chão os sonhos e as vontades humanas – é uma bela proposta portuguesa para este milênio que finda e um importante legado para as gerações de leitores dos séculos que virão.

²⁹ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2.ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

Costuras, soldagens, remendos: o projeto pós-modernista na *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira
Universidade Federal Fluminense

Para conduzir meus pensamentos, parto da declaração da personagem do *Manual de pintura e caligrafia*, romance de 1977, que ao planejar o seu auto-retrato, pretende evidenciar as “costuras, soldagens, remendos”¹ que o constituem. Nesta asserção desponta um projeto que vira a roupagem do romance pelo avesso, desvendando os segredos da confecção. Sob a pele da personagem quase-autobiográfica, Saramago anuncia um projeto pós-modernista que percorrerá, de formas variadas, os quatro romances seguintes² mas que, na nossa opinião, se realiza definitiva-

¹ SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. 3ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1985, p.314.

² *Levantado do chão*(1980), *Memorial do convento*(1982), *O ano da morte de Ricardo Reis*(1884) e *A jangada de pedra* (1986). Não se enquadra rigorosamente na rubrica História/ficção o romance de 1991, *O evangelho segundo Jesus Cristo* uma vez que problematiza o discurso bíblico e não um texto propriamente histórico.

mente na *História do cerco de Lisboa*.³ Entre uma obra e outra, o autor exerceu por doze anos a atividade literária sob o influxo dos acontecimentos que marcaram a década de 80, sobretudo a derrubada do muro de Berlim e o intenso questionamento do padrão civilizatório moderno. O romance saramaguiano se insere na tendência da novelística deste fim de século que, para Helder Macedo, “abertamente utiliza e deixa expostos, ao nível da representação literária, os mesmos mecanismos que a ficção tradicional desde sempre usou, mas deixava ocultos”.⁴

Pretendo discutir neste trabalho a matriz pós-modernista de José Saramago. Para tanto, primeiro reapresentarei, em linhas gerais, a questão do pós-modernismo; em segundo lugar, tomando por base certos conceitos opositivos entre modernismo e pós-modernismo, revisitarei o *Manual de pintura e caligrafia*; em seguida, abordarei os mesmos conceitos na *História do cerco de Lisboa*. Meu objetivo é mostrar que este romance é a culminância e o ponto final (diria, esgotamento) de um projeto que potencializa as relações entre História e Ficção através de um intenso processo de “verificação”, “levantando as tampas” ou revelando as “costuras” do tecido literário. Com um elogio à coragem do seu herói, Saramago faz da literatura o contraponto ao universo onde “tudo o que é sólido desmancha no ar”.⁵

Por matriz, me refiro ao conjunto de elementos que, à força de reiteração ao longo da obra, acaba por tomar a forma de um padrão gerador de comportamentos narratológicos e ideológicos. Quanto ao rótulo pós-modernista, é necessário precisar alguns conceitos, a começar pela distinção modernidade e pós-modernidade.

A noção epocal de modernidade tem sido usada para cobrir os três séculos de civilização ocidental pautados pela supervalorização da razão e da ciência, estendendo-se do Renascimento, no século XVI, até a atualidade. Outros, no entanto, situam a abertura

³ SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

⁴ MACEDO, Helder. “As ficções da memória”. *3º Congresso da ABRALIC*, Niterói, 10-12 de ago/1992.

⁵ Imagem de Marx no *Manifesto comunista*.

da modernidade no século XVIII com o Iluminismo. O substrato da modernidade supõe a crença na racionalidade científica, a fé no saber como condição para a felicidade e a aposta no progresso inelutável da humanidade. Como tais pressupostos começaram a ser questionados no último quartel do século XIX, por Nietzsche e depois por Benjamin, entre outros, torna-se problemático precisar o início do que seria a pós-modernidade. Moderno e pós-moderno são, portanto, conceitos que dão conta de ciclos históricos.

Modernismo e pós-modernismo, por sua vez, se referem a momentos ou estilos estéticos, o primeiro referindo-se às vanguardas do início do século XX – cujos desdobramentos receberam nomes diferenciados, como futurismo, dadaísmo, neo-realismo, concretismo, etc. – e o segundo, neste final do século, ora como uma decorrência modificada do primeiro, ora como algo que se lhe opõe.

Fazendo a confluência dos dois pares de termos, vemos que modernidade e modernismo são fenômenos contemporâneos mas não coextensivos, já que a primeira é anterior ao segundo. Pós-modernidade e pós-modernismo, no entanto, pertencem ao mesmo período histórico, pelo menos nas sociedades desenvolvidas. Na literatura atual sobre o assunto, encontramos o uso indiscriminado destes dois conceitos – pós-moderno e pós-modernista – sendo o primeiro mais freqüente.

Só se pode falar de pós-modernismo no interior de uma cultura da pós-modernidade, mas podemos falar da presença de um pensamento pós-moderno em plena vigência do modelo racionalista da modernidade, como seu contraponto crítico. Se levarmos a questão às últimas conseqüências, encontramos na filosofia sofística pré-socrática as raízes de tal crítica.

Para melhor contrapor modernidade e pós-modernidade, tomemos a palavra de dois mestres. “A modernidade”, escreveu Baudelaire, em seu artigo seminal “The painter of modern life”, “é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável”.⁶ Um século mais tarde, ao analisar a

⁶ BAUDELAIRE, Charles. Apud HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. 5ª ed. São Paulo: Loyola, 1992, p.49.

pós-modernidade, diz Foucault que é preciso “desenvolver a ação, o pensamento e os desejos através da proliferação, da justaposição e da disjunção”, preferindo-se “os fluxos às unidades, os arranjos móveis aos sistemas”,⁷ o nômade ao sedentário. Esta concepção se ajusta à primeira metade do conceito baudelaireano que, considerada isoladamente, pode aplicar-se perfeitamente à arte pós-moderna. De toda forma, o tema é polêmico.

Enquanto não chega o tempo da lucidez sobre o assunto, podemos discuti-lo quanto à obra de José Saramago. Em princípio, a base ideológica do autor é matricialmente moderna pelo uso e elogio da razão que lá reconhecemos. No entanto, avança em direção ao pós-moderno quando valoriza outras componentes da estrutura humana como, por exemplo, a intuição, a inventividade, a afetividade, enfim, quando relativiza esta mesma matriz racional. Se os textos caracterizam-se por uma “imaginação forte, mas sempre usada de forma racional”,⁸ sua estética ultrapassa o padrão puramente modernista ou, podemos dizer, do alto modernismo – de que o Neo-realismo foi um dos desdobramentos –, para se alinhar ao lado de propostas pós-modernistas de origem latino-americana. Para não alongar a discussão do tema, que passaria necessariamente por muitos teóricos do pós-modernismo, uso os paradigmas que Ihab Hassan incluiu no posfácio à edição de 1982 da obra *O desmembramento de Orfeu*, não exatamente como fez o autor na valoração implícita aos elementos pós-modernistas em detrimento dos “arcaicos” modernistas, mas sim como traços operativos que nos permitam trabalhar com a narrativa de Saramago. Para Hassan, o pós-modernismo é um desdobramento do modernismo, marcado pela desestruturação e pela recriação heróica. O título da obra alude ao mito de Orfeu cuja cabeça, atirada ao rio juntamente com a lira, continuava a cantar depois de cortada. Indica, pois, uma arte que subsiste no meio da destruição. Em Foucault a imagem se aproxima do conceito de heterotopia como a coexistência, num “espaço

⁷ FOUCAULT, Michel. Apud HARVEY, 1992, p.49.

⁸ NUNES, Maria Leonor. “Perfil, uma vida com palavras”. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 731, Lisboa, p.9, 14 /10/98.

impossível”, de um grande número de “mundos possíveis fragmentários”. Em Ricoeur isto se dá na narrativa com a refiguração do tempo e do real, fazendo da literatura, nas palavras de Derrida, o espaço privilegiado para a desconstrução da metafísica ocidental. Escolho, para comentar, algumas destas oposições paradigmáticas de Hassan, em que o primeiro termo funciona como metonímia do modernismo e o segundo, do pós-modernismo, a saber: *gênero x texto; fronteira x intertexto; origem x diferença; causa x vestígio; metafísica x ironia*.

A crença na distinção entre os *gêneros* (ainda que para detoná-los em certa medida), a consciência de *fronteiras* (ainda que para ultrapassá-las), o acreditar numa *origem* a ser buscada (ainda que insondável), ou em *causas* definidas (ainda que para desautorizá-las) e, finalmente, a adoção de uma *metafísica* (ainda que para deplorar a sua existência) são comportamentos que marcam a postura modernista. Sob este quadro, vigoram ainda os valores transcendentais, a relevância do objeto artístico, um regime de endosso ao ato criador e à aura modernista do artista como produtor, o vigor do processo de construção, a afirmação da totalização, a fé nos projetos e a afirmação do propósito e do modelo paranóico de arte. Inversamente, na atitude pós-modernista, o *texto* é o lugar para todas as experimentações, o espaço onde se repudia a noção de gênero; o *intertexto*, ao abolir a imagem de fronteira, reconhece a natureza compósita da obra, onde a colagem/montagem é soberana e, segundo Derrida, a modalidade primária do discurso pós-moderno; a aposta se faz não na fé em uma *origem* primordial ou em *causas* detectáveis para os fenômenos humanos, mas na suposição da *diferença* e do *vestígio*; e, finalmente, a adoção da *ironia*, irônica contramão do modelo socrático e recurso anti-metafísico que contesta o *statu quo* e propicia novas articulações. Sob tais paradigmas pós-modernistas, vigoram a dimensão imanente da realidade, o relativismo na consideração do objeto artístico, a desmitificação do ato criador, a ênfase na descrição e na desconstrução, a crença no acaso e na espontaneidade e no molde esquizofrênico de ser.⁹ Vejamos como se dá a passagem e transmutação entre

⁹ Cf. Guattari e Rosset. Tanto Felix Guattari (*Revolução Molecular*. Pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981) como Clement Rosset (*Lógica do pior*, Rio: Espaço e Tempo, 1989) veiculam a questão, o primeiro aproxi-

os vetores modernistas e pós-modernistas na prosa de José Saramago, a começar com seu romance inaugural.

Primeira parte: exercitando a escritura

No *Manual de pintura e caligrafia*, considerando o par *gênero* x *texto*, reconhecemos a prática, ainda incipiente, do segundo termo em detrimento do primeiro. A partir do título do livro, o autor nos encaminha em direção a um certo *gênero*, – “o manual” –, para imediatamente o desconstruir em muitos sentidos. A enunciação inicial – “Continuarei a pintar ...” – já marca um primeiro distanciamento em relação ao modelo, pois é a emergência de uma locução pessoal, singular, muito diferente do discurso objetivo e neutro, próprio aos manuais e compêndios científicos. Vê-se depois que a obra não é simplesmente um livro de confissões ou um diário, mas um romance, onde não se encontram conselhos ou regras de bem fazer geradas pela experiência, mas sim um texto literário no qual, pelo contrário, certos (a)fazeres são intensamente problematizados. Desafivelando o texto de qualquer filiação de *gênero*, o narrador autoconsciente radicaliza a questão, ao dizer que toda biografia é uma autobiografia. Ou seja: falar de alguém ou de algo, é falar de si mesmo, explodindo com o conceito racionalista de neutralidade e objetividade. No soberano espaço da escritura, o seu produtor nele incorpora os “exercícios de autobiografia em forma de narrativa de viagem”. Além disso, promovendo reflexões entre a pintura e a caligrafia e passando de uma para outra, o protagonista aponta para o fenômeno pós-moderno da intercambiância entre as artes, reaproximando, de certo modo, aquilo que ao longo da história veio sendo separado pela obsessão classificatorista da Ciência. Ele acaba por compreender a

grande conformidade que têm as letras com a pintura (que a pintura com as letras sim teréis); nem como são tão legítimas irmãs estas duas ciências que, apartada uma da outra, nenhuma delas fica perfeita,

mando-a do que ele chama *esquizoanálise* e o segundo do *trágico*, ambas as noções opondo-se ao conceito de *paranóico*.

ainda que o presente tempo parece que as tem nalguma maneira separadas.¹⁰

Nesta mesclagem de gêneros que se diluem no *texto*, também a subjetividade é pensada de forma não conclusiva, interrogativamente. Depois de perceber que no retrato do outro, ele também se retrata, o herói se pergunta sobre a possibilidade de se conhecer por uma nova via:

Não gostando de me ver retratado nos retratos que doutros pinto, gostarei de me ver escrito nesta outra alternativa de retrato que é o manuscrito, e em que acabei mais por retratar-me do que retratar? Significará isto que me aproximo mais de mim por este meio do que pelo caminho da pintura?¹¹

Enfim, o manual se revelou uma autobiografia, que se tornou narrativa de viagem, que acaba por ser um ensaio onde se discute a objetividade e a subjetividade entre a literatura e as artes plásticas. Diz Linda Hutcheon que na arte pós-modernista “as fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas”.¹² Já no prefácio à 3ª edição do *Manual*, Luís de Sousa Rebelo chamara a atenção para a dissolução de fronteiras entre gêneros na prosa de Saramago, assinalando a importante presença da intertextualidade e da pluralidade das escritas, num “discurso tão cheio de ressonâncias da nossa tradição literária e oral, onde se misturam os ecos e as fórmulas da crônica, do sermão e da poesia lírica”.¹³

No lugar das linhas diferenciais que marcam as fronteiras entre os gêneros, o texto pós-moderno é intertexto, mosaico de citações procedentes dos mais diferentes lugares. No *Manual de pintura e caligrafia*, dá-se uma discussão sobre o texto enquanto promotor da superação do *gênero*, assim como a configuração do romance remete para outros textos e outras artes, numa espécie de profissão

¹⁰ SARAMAGO, 1985, p.27.

¹¹ SARAMAGO, 1985, p.118.

¹² HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p.26.

¹³ REBELO, Luís de Sousa. In: SARAMAGO, 1985, p.23.

de fé que entroniza a *intertextualidade* no lugar que antes pertencera à *fronteira*. Digredindo sobre o tema, diz o narrador-personagem:

Digo coisas que todos dizem, mas este feltro pisado e repisado que é a cultura, que é a ideologia, que é também isso a que chamamos civilização, compõe-se de mil e um pequenos estilhaços, que são heranças, vozes, superstições que foram e assim permaneceram, convicções que esse nome se dão e tanto lhes basta – (...)¹⁴

Como na pintura de Rauschenberg, a personagem do *Manual* ao final do romance planeja o auto-retrato que,

ao contrário do que é costume fazer-se, não disfarçará as costuras, as soldagens, os remendos, a obra doutra mão. Pelo contrário: acentuará tudo. (...) Este meu quadro, em suma (tal como fez, com boas razões, o manuscrito), não recusará a cópia, torná-la-á explícita. Por isso, é uma verificação. (...) Se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as tampas (ou pedras, ou nuvens, mas vá por hipótese que são tampas) que as escondem.¹⁵

A consciência da obra de arte como verificação inclui o manuseio dos ingredientes de sua fatura, como o reconhecimento da plena intencionalidade do jogo, tornando tudo transparentemente explícito, se preciso usando lente de aumento para garantir visibilidade aos processos.

Para discutir o par *origem x diferença*, serve de exemplo a homenagem à cultura italiana, o que significa a valorização da categoria *origem*, uma vez que lá estaria o padrão da arte ocidental, pelo menos para o narrador-personagem: “Por minha parte, declaro que sempre entrarei em Itália em estado de submissão total, de joelhos...”¹⁶ diz o escritor no seu “Primeiro exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem”. E acrescenta:

A Itália devia ser (...) o prêmio de termos vindo a este mundo. Uma divindade qualquer (...) deveria murmurar ao ouvido de cada um de nós, ao menos uma vez na vida: ‘Nascestes? Pois vais a Itália.’

¹⁴ SARAMAGO, 1985, p.145.

¹⁵ SARAMAGO, 1985, p.314.

¹⁶ SARAMAGO, 1985, p.137.

Assim como quem se dirige a Meca ou lugares menos contestados para garantir a salvação da alma.¹⁷

A gratidão quanto à herança artística italiana dos Quatrocentos se consolida quando o pintor insere no canto superior direito do seu auto-retrato uma cópia adaptada de um quadro de Vitale da Bologna – S. Jorge Matando o Dragão – descoberto por ocasião de sua viagem de aprendizagem pelas cidades italianas. A cópia é o reconhecimento da *origem*, mas sua incorporação estilizada noutra contexto opera uma dessacralização do original, instaurando-se, portanto, uma *diferença*.

Relativamente ao par *causa x vestígio*, o auto-retrato potencializa muito mais um trabalho em torno de vestígios do que uma exegese de causas, na convicção de que estas são, no mínimo, inapreensíveis em sua totalidade. Desse modo “a ficção do indivíduo criador dá lugar ao confisco, à citação, à seleção, à acumulação e à repetição manifestos de imagens já existentes. As noções de originalidade, autenticidade e presença (...) são enfraquecidas”.¹⁸ Recusa-se, pois, o mito da originalidade elitista, romântica e modernista do gênio inigualável. Renunciando-se à busca de uma causa original e verdadeira, repudia-se igualmente a *metafísica*; resta a postura irônica que, como adiante veremos, justapõe duas possibilidades de leitura, deixando ao leitor o trabalho de síntese dialética.

Neste romance inaugural, José Saramago exercita o rompimento dos cânones de uma forma mais teórica que prática. A operação pós-moderna de aproveitamento das virtualidades do texto só será plenamente exercida na *História do cerco de Lisboa*.

Segunda parte: no exercício da metaficção historiográfica

A prática anunciada no *Manual de pintura e Caligrafia* se concretiza na *História do cerco de Lisboa*: o texto novamente soberano se afasta da categoria dos *gêneros* consagrados, não para

¹⁷ SARAMAGO, 1985, p.138.

¹⁸ CRIMP apud HUTCHEON, 1991, p.29.

negá-los, mas sim mesclá-los para dessa mistura obter efeitos até então insuspeitáveis. Assim, a fábula de Mogueime e Ouroana se mistura à estória heróica de D. Afonso e seu exército composto libertando Lisboa; e o romance histórico – a “História do cerco de Lisboa”, produzida pela personagem Raimundo- se amalgama com o discurso da História – as crônicas trazidos à colação, fonte de pesquisa da personagem, mas também material da obra de Saramago.

Temos ali a confluência de, no mínimo, três tempos, três vozes, três enunciados. Há o discurso literário comandado pelo narrador; há o discurso dos historiadores trazidos à colagem, há um (suposto) discurso histórico-literário da personagem Raimundo. Deste último pode-se dizer que seria um “romance histórico” caso tivesse estatuto discursivo próprio e não fosse “versão livre e livre adaptação de um texto (da personagem) que provavelmente poucas semelhanças terá com este...” (do narrador).¹⁹ Neste resultado literário Linda Hutcheon reconhece um novo gênero, a metaficção historiográfica no qual “a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, (ênfatizando-se no romance pós-moderno) tanto a elaboração como sua necessidade”.²⁰ Negando limites e confundindo no leitor as *fronteiras* entre os modelos, a obra se torna a dessacralização de todos os gêneros e, principalmente, a negação de uma verdade original como exclusiva de certos gêneros, a saber a crônica e a historiografia. A *intertextualidade* é o próprio tema da obra naquilo que ela implica em termos de desafio aos totalitarismos de todo tipo. Fazendo a desconstrução, ou em outras palavras, expondo as costuras da construção canônica, o romance desafia o *código dominante* e o *logos* hierarquicamente instituído. A verdade deixa de ser um objeto *presente e paranoicamente* perseguido, volatilizando-se como *vestígio* disperso com o qual se pode erguer qualquer coisa. Ora, nada mais anti-metafísico e irônico do que justapor impossibilidades. Por isso Derrida considera a colagem/montagem como a modalidade primária de discurso pós-moderno em que cada elemento citado, “quebra a continuidade ou

¹⁹ SARAMAGO, 1985, p.157.

²⁰ HUTCHEON, 1991, p.64.

linearidade do discurso e leva necessariamente a uma dupla leitura: a do fragmento percebido com relação ao seu texto de origem; a do fragmento incorporado a um novo todo, a uma totalidade distinta”.²¹ Reproduzindo os discursos dos historiadores oficiais do Cerco de Lisboa, o narrador se coloca numa “distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”.²² Numa forma disfarçada de paródia, a metaficção exercida neste romance oferece, “em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao (ao autor) falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele”.²³

No capítulo primeiro este processo é anunciado sob a metáfora do *deleatur*, que é um sinal gráfico que os revisores utilizam para “suprimir e apagar”,²⁴ e sob a cena de um conflito entre duas consciências. Na obra romanesca de Saramago, sabemos que o capítulo inicial ocupa sempre uma posição peculiar. Ele é uma abertura, não somente no sentido vulgar de começo, mas no sentido de marcar uma diferença. Na *História do cerco de Lisboa*, sua forma é bastante inédita em se tratando de uma narrativa: uma (quase) cena dramática em que estão em confronto dois interlocutores. Dizemos “quase” porque ela corre solta, mas com indicação, pelo narrador, dos locutores na primeira e na última fala. Já por esta organização textual, estamos muito mais diante de um texto dramático do que narrativo. O diálogo, no entanto, se dá sem rubricas ou informações referentes ao tempo ou espaço. A única referência extralingüística é a menção a uma prancheta ou mesa onde um profissional – o revisor – desenha o símbolo gráfico. Aprende-o outro profissional – o autor da história – com o qual o primeiro entra em tensão. Como lembra Staiger, no diálogo, “toda frase..., por casual e arbitrária que seja, tem uma função determinada”²⁵ e dizemos, essencial. Realmente, entre os interlocutores, apesar do amaneiramento das falas e da cortesia aparente, circulam

²¹ DERRIDA apud HARVEY, 1992, p.55.

²² HUTCHEON, 1991, p.47.

²³ HUTCHEON, 1991, p.58.

²⁴ SARAMAGO, 1989, p.11.

²⁵ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972, p.137.

sentimentos conflitantes e até beligerantes. A despeito da (preconceituosa) desvalorização social da classe dos revisores diante de outros profissionais na “sociedade das letras”,²⁶ é um deles que ensina uma nova verdade ao prestigiado historiador, a de que é preciso apagar e suprimir certas verdades estatuídas. O sinal *deleatur* é, pois, metáfora do processo necessário de destruição para se criar novos valores, como nos lembra o Zaratustra de Nietzsche em *De velhas e novas tábuas*.²⁷

O capítulo é um extrato, condensado e enigmático, do tema da obra, dos seus motivos, do seu *start*, do seu desenvolvimento, do seu desenlace. Nele está inscrita, de forma embrionária, a polêmica entre História e Literatura, entre realidade e fantasia, entre Vida e Arte, entre ficção e não-ficção, enfim, entre “verdade e mentira”.²⁸ Também lá se inaugura a polêmica entre modernismo e pós-modernismo. Para o historiador, a realidade – que é a vida, que é não-ficção – pode ser captada pela História. O seu oponente, ao defender a impossibilidade de captação da realidade, nivela todos os discursos e ironiza a arrogância do discurso histórico ao afirmar que “Tudo quanto não for vida, é literatura”,²⁹ recolocando esfingicamente o enigma que aparece como epígrafe da obra:

Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes.

Do Livro dos Conselhos³⁰

²⁶ SARAMAGO, 1989, p.14.

²⁷ NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falava Zaratustra*. Trad. Mario da Silva, São Paulo, Círculo do Livro, s/d., p.202. E mandei-os derrubarem todas as velhas cátedras e tudo o mais em que houvesse assentado aquela velha presunção; mandei-os rir-se de seus grandes mestres de virtude e santos e vates e redentores do mundo.

²⁸ As reflexões de Nietzsche no explosivo e celebrado texto “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral” (*Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo, Abril Cultural, 1983, p.43-52) apontam para a precária fronteira entre ciência e não-ciência, em outras palavras, entre História e ficção, provando que o “intelecto, como um meio para a conservação do indivíduo, desdobra suas forças mestras no disfarce”. Para o filósofo, a verdade é uma ilusão consensual, e a vida, inapreensível em si mesma, é a expressão da Potência do Falso.

²⁹ SARAMAGO, 1989, p.15.

³⁰ SARAMAGO, 1989, p.9.

Hutcheon expressa a mesma idéia, a partir da ironia de Fish: “Tu saberás que a verdade não é o que parece e essa verdade te libertará”.³¹ Numa espécie de “dedo que revela o gigante”, a epígrafe extraída de um hipotético Livro dos Conselhos, expressa a opinião de Saramago que é atualizada por meio do “crime” da personagem, seu duplo. A verdade e a História são construções discursivas que devem ser corrigidas ou reinventadas. E se não o fazemos. – por exemplo, o historiador repete acriticamente velhas verdades em seu livro – não a alcançamos. No entredito das falas, Raimundo demonstra a coragem necessária para efetuar uma transmutação de valores. Por um ato aparentemente imotivado e nocivo (diríamos, imaturo) reverbera a energia, ainda vívida, de uma individualidade até então massacrada por um mundo devorador e nivelador de consciências. A transgressão torna-o herói de si mesmo pela coragem experimentada no uso do Del, o Santo Deleatur, “Que seria de nós se não existisse o deleatur, suspirou o revisor”.³²

A especial configuração dialogal, sem narrador, favorece o solapamento daquele *locus* de poder, de que fala Kristeva,³³ de onde um sujeito ordena o tempo do discurso numa perspectiva disjunta. A escolha da cena como introdutora da narrativa anula, em parte, as prerrogativas paranóides do narrador: os acontecimentos (no caso, o diálogo) se mostram na sua ordem possível, ao sabor dos actantes, pois suas falas é que são acontecimentos. Desta forma, o diálogo inicial é uma guerra entre as cosmovisões paranóide e esquizóide. Fazendo uso constante do *deleatur*, o revisor alegoriza a possibilidade pós-modernista de descrição/desconstrução permanente do conhecimento ao mesmo tempo em que o autor coloca a produção deste movimento nas mãos de um profissional despojado de toda e qualquer aura dignificante, um simples revisor. Ao negar o estatuto aurático da criação, também destitui a mítica da totalização e estimula o trabalho, o esforço e a coragem.

³¹ HUTCHEON, 1991, p.30.

³² SARAMAGO, 1989, p.16.

³³ Cf. KRISTEVA, J. *O texto do romance*. s/l: Livros Horizonte, 1984, p.112.

Ao justapor dois planos narrativos, igualmente importantes, Saramago cria um terceiro plano que recusa a Grande História (consagrada nos textos históricos) em prol da Pequena História (a que é produzida por Raimundo) ao tempo em que coloca no mesmo nível as grandes figuras da História como D. Afonso, o arcebispo, o cavaleiro Henrique, e as pequenas como Mogueime e Ouroana. Reavaliando criticamente a História, o romance pós-moderno de Saramago afasta nostalgias e saudosismos. Recusa a dialética pois faz situar a verdade, não num suposto terceiro termo de síntese, mas na problematização de um “entre”. O presente (onde estamos, nós e o autor) dialoga ironicamente com o passado. Na *História do cerco de Lisboa*, Saramago analisa discursos e com isso desnuda contradições, mostrando o jogo que elas estabelecem dentro do discurso.³⁴ Se o passado só existe através de uma forma textualizada, ele é sempre lido, nos textos, à luz do presente e, portanto, de uma ideologia, de um sujeito leitor. Daí que Saramago não invalida totalmente as leituras do passado feita pelos historiadores. Apenas as justapõe entre si e às suas próprias interrogações como homem do presente.

No contexto comum onde se inserem o narrador e o leitor, as anacronias são pouco usadas. A despreocupação quanto aos antecedentes da personagem e da raça portuguesa faz concentrar a atenção num aspecto, num único acontecimento, seja a narrativa do cerco de Lisboa, seja a narração desta narrativa. Importa, antes de tudo, flagrar uma ruptura, um corte. A sucessividade no desenrolar das ações se mostra duplamente condensada. O passado e o futuro perdem estatura em favor, não propriamente de um presente que se passa frente aos nossos olhos, mas da crise que este presente faz aflorar. Em outros termos, o narrador primeiro busca marcar o momento de uma transformação súbita do protagonista que, de uma existência tediosa, medíocre, estéril e solitária, passa a viver sob os ditames vitalizantes de um novo relacionamento amoroso e de uma nova forma de criar. Da mesma forma que o herói do *Manual*, Raimundo também muda de ocupação, passando de revisor a escritor, não sabemos se definitivamente ou apenas provisoriamente como aconteceu com H.

³⁴ Cf. FOUCAULT. In: HUTCHEON, 1991, p.33.

As anacronias do segundo plano narrativo são igualmente raras. Ao criar a sua história do cerco, o personagem que narra também não resgata nenhum passado histórico desconhecido, como não projeta perspectivas para a nação. O núcleo de sua contribuição centra-se no fato de ter realizado uma leitura transgressora da História. O importante não foi a natureza da leitura mas o fato de tê-la realizado, valendo como exemplo de ação heróica para o leitor. A partir de tal ato, Raimundo foi capaz de transformar sua vida, o que se aplica também à consciência da coletividade portuguesa. O fundamental do gesto não foi tanto a sua gratuidade ou rebeldia, mas a sua expressão operante e criadora.

Para o autor, como vemos, o importante não é só rever o passado, nem somente projetar o futuro, mas valorizar um presente sempre disponibilizado que possa abrigar o corte entre um tempo e outro, ruptura que é santificada pelo *deletatur*. Como prova disso, há no capítulo da *hybris* do herói, um jogo temporal feito por meio de analepses e prolepses em que o narrador dá conta das primeiras ações de Raimundo, processo que não serve ao contorno das “dificuldades do começo” do narrador, mas sim à expressão titubeante de uma vida marcada pelo tédio, pela rotina e pela ausência de criatividade. A transgressão perpetrada pela personagem faz o tempo saltar da sua moldura habitual, rompe suas fronteiras e desdobra-o em duas possibilidades, a História e a Ficção. Os dois gêneros se imbricam no *texto*, perdendo seus estatutos próprios. O leitor, num labirinto de transposições discursivas, transforma sua leitura em perguntas: O que é historiografia? O que é ficção? O romance torna-se um origami³⁵ que só no desdobrar-se revela a matriz original de que é feito. E esta matriz é desvelada no corpo *textual*, tecido de muitos fios pelo narrador, que é constantemente dobrado e desdobrado; ora estamos diante da Historiografia Oficial, ora diante do pretense romance de Raimundo. A ordenação em dois tempos – século XII e século XX – acaba por desmitificar o próprio tempo narrativo, que é ludicamente desfolhado, evidenciando os vários tempos de que falamos. O real, enfim, é o texto que temos diante

³⁵ Os origamis são dobraduras realizadas em papel de seda, cuja origem remonta à cultura milenar chinesa.

de nós, comunicação cifrada entre um autor e o leitor, que é a própria Literatura, artefato ao qual tudo se agrega.

O uso privilegiado da cena é sintomático, pois ela, mais do que qualquer outra categoria da duração temporal, exprime a tensão, ou seja, a guerra, o conflito que se estabelece entre dois textos e dois sujeitos. No caso, um texto velho e um novo; um historiador e um romancista. A literatura, como forma de arte que desafia o tempo e os valores estatuídos, emerge desta adulteração; ela é esta a(du)lteração. Neste caso, para construir é preciso destruir.

A pedagogia vigorante não é a do confronto entre um antes e um depois temporal, mas a da passagem. A dialética cede espaço ao gratuito, e a ordem racional ao acaso produtivo. O *propósito*, o *projeto*, a *hierarquia* e o *logos* dizem respeito ao historiador contestado. Logo, passado e futuro são destronados em suas auras e, principalmente, em sua missão ordenadora-coibidora-conformadora-orientadora do mundo. No lugar do *objeto de arte* ou *obra acabada*, o romance põe em cena o *processo* e a *performance*. Trata-se sim de um elogio simultâneo à Arte e ao Amor, mas de uma arte e de um amor acessível a todos os mortais e não como concessão especial de um deus original que habite a *transcendência*. Fazer um romance é um ato de carpintaria movido pelo *desejo* e não pelo *sintoma* da genialidade.

Neste romance de Saramago, a embriaguez da singularidade atinge altos níveis, envolvendo tanto o tempo quanto o espaço. É flagrante a soberania figural no cruzamento dos dois fundos. Verifica-se, antes de tudo, a pregnância das figuras, modernas e medievais, que se movimentam sobre um fundo, no caso a Lisboa moderna e a medieval. Não interessa muito focalizar o transcurso do tempo (da rotina), ou seja, a iteratividade que poderia caracterizar a vida das personagens seja no século XX, seja no século XII. Mas há um vivo interesse em situar o contexto espacial das ações, a saber, as peculiaridades da cidade de Lisboa. Embora tenhamos uma idéia do espaço narrativo em seus contornos mouros e modernos, o processo se dá sempre por força da movimentação das personagens, em especial a de Raimundo e a das tropas de assalto, e jamais pelo uso da descrição desvinculada da ação. Há uma paixão pela paisagem,

por Lisboa, tanto a antiga quanto a moderna.³⁶ Raimundo é capaz de reconstituir os espaços da horta, da várzea do Tejo (esteiro), das escarpas do castelo dos mouros, assim como é capaz de reconhecer, no traçado vermicular de Alfama, onde mora, os vestígios do passado mouro. À diferença dos seus contemporâneos que procuram expurgar a presença e herança árabe da cultura portuguesa, como dela se envergonhassem, a personagem recupera a geografia da cidade como praticante dela, mediante cumplicidades que lhe permitem descobrir a plasticidade do território urbano. Raimundo a percorre com devoção, abrindo janelas para o passado, e deslumbrando tempos múltiplos. Diversamente de historiadores baseados em teorias estéticas e frias que menosprezam a contribuição dos estratos não-cristãos, Raimundo recompõe os percursos nas próprias veias da História. Por um jogo de imagens visuais, ele destampa alçapões do passado. Na *Leitaria A graciosa* por um cruzamento de ações e de tempos no mesmo espaço, subitamente afloram as figuras moçárabes portando o passado nas figuras do presente. Dessa forma, Saramago força seus contemporâneos lisboetas a reconhecer o passado mouro da cidade, induzindo-os à gratidão e ao reconhecimento da herança num convite de fraternidade entre culturas. Na *História do cerco de Lisboa*, Saramago resgata um patrimônio, no sentido latino da palavra, como a herança pátria deixada pelos antepassados. Faz a anti-História ao olhar a História de baixo, como testemunho do soldado humilde. O herói Mogueime é quem se pergunta pelos fatos: afinal, quem subiu nas costas de quem no assalto à Santarém? Tanto a Lisboa de Raimundo quanto a Lisboa de Mogueime se diferenciam da Lisboa convencional. Há nas primeiras uma relação de cumplicidade que contamina o narrador. Nos logradouros atuais, Raimundo percebe as marcas de antigas localizações. Ao lado da geografia toponímica atual – Rua Bartolomeu de Gusmão, Rua Norberto de Araújo, Escadinhas de S. Crispim, Calçada do Correio Velho, etc. – são vislumbradas ou imaginariamente

³⁶ Segundo Norma Couri, em “A cidade dos mouros” (Caderno Idéias, *Jornal do Brasil*, 15/04/89) existem três Lisboas: a convencional do livro que o revisor revisa, a recriada na nova versão do cerco e a Lisboa onde vive Raimundo Silva.

recompostas as portas chamadas de Ferro, do Mar, da Traição, do Sol, da Alfofa, o arraial do rei, o dos ingleses que o ajudaram e, sobretudo, a famosa cerca moura que veio a ser ultrapassada pelas hostes de Afonso Henrique. Neste cruzamento de tempos e espaços, o olhar da personagem se põe ironicamente na torre do *shopping* das Amoreiras, ícone da arquitetura pós-moderna numa Lisboa atravessada de contradições.

Se em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o recorte preciso de uma singularidade – o heterônimo pessoano – advertia para os danos de uma concepção puramente individualista da vida, na *História do cerco de Lisboa* a embriaguez do narrador em fazer ressaltar as figuras funciona de modo diferente. Em primeiro lugar, aqui não se tem apenas um poeta isolado do mundo; tem-se um conjunto de figuras de duas épocas históricas distintas, interligadas por uma figura maior – o revisor, depois escritor – que rasura um texto consagrado. Como efeito narrativo, obtém-se um alto grau de dramaticidade. E como sentido emergente, a valorização do dialogismo e da troca, como forma de lidar com a realidade.

Tal como nos romances pós-modernos analisados por Linda Hutcheon, há na *História do cerco de Lisboa* uma sucessão de encaixes narrativos. A produção da narrativa primeira é um ato (literário) levado a cabo num primeiro nível, chamado extradiegético. Os acontecimentos contados pelo narrador, entre os quais o ato narrativo de Raimundo, estão no nível intradieético; por fim, os acontecimentos do cerco de Lisboa contados por Raimundo pertencem ao nível metadieético. Quando uma personagem, como Mogueime, conta uma pequena história para os seus companheiros de luta, temos um terceiro nível ou uma meta-metadieese. Raimundo é um autor intradieético de uma obra metadieética. As personagens de origem histórica fazem um salto duplo. Do mundo real, pulam para o mundo diegético do narrador primeiro. Deste, saltam para o mundo diegético do segundo narrador. Sem contar que já habitam outras narrativas históricas referenciadas no texto.

Por resultar num texto escrito, a metadieese de Raimundo é exercício de uma vocação literária recém-descoberta. Não é simplesmente uma ação a mais na vida da personagem, é a ação principal, dele e da narrativa como um todo, tal como na *Recherche*, de Proust,

que é a ficção de um encontro com a vocação. Repete, de certa forma, o percurso do herói do *Manual de pintura e caligrafia* onde transcorre a história de uma aprendizagem de si mesmo.

De modo geral, a narrativa de José Saramago não se fecha numa verdade. A sua voz aponta mas não recomenda em definitivo. As interpretações, quando unívocas, são provisórias. Raimundo é quem opera mais claramente a ruptura, ao abandonar a “verdade” histórica em troca de uma “versão” construtora. Representa a voz que se constrói permanentemente, sem atingir a (impossível) totalidade. É a voz que se insinua na epígrafe, recobrando as sutilezas da pós-modernidade.

Como entender a tensão que preside a criação literária senão pela representação da cisão de dois tempos no nível da História pátria e da história pessoal? Assim, Saramago atualiza o seu projeto de meta-romance. Conta a história da emergência de uma vocação literária, até então submetida ao tempo do hábito e da repetição. A coexistência de formas conflituosas, nos planos do enredo, do tempo, do espaço, das vozes e dos discursos materializam a contradição cujo consolo se dá pelo amor. O revisor está feliz junto a Maria Sara mas começam a surgir dúvidas quanto à futura estabilidade dessa união pois, “no alpendre da varanda respirava uma sombra”.³⁷ Impossível viver, no tempo real, essa rede multiplicada de fatores a alimentar um mesmo sentido diretor!

A História do cerco de Lisboa representa, no conjunto da obra do autor, a mais expressiva representação da sua matriz pós-modernista. Debruçando-se sobre o passado coletivo, para o reler, recorrendo à inventividade e ao afeto para os privilegiar, podemos afirmar que a *História do cerco de Lisboa* é uma reinvenção do romance histórico, como uma nova força criativa e intacta em meio à destruição. Ao mesmo tempo em que dá visibilidade às costuras, às soldagens e aos remendos da obra de arte, a *História do cerco de Lisboa* é um vigoroso exemplar da literatura pós-moderna para onde convergem os estilhaços da modernidade em viagem do caos a uma nova ordem, ainda que provisória.

³⁷ SARAMAGO, 1989, p.348.

Finalmente, parafraseando o herói doublé de pintor/ escritor do *Manual de pintura e caligrafia* ao falar da obra de arte, afirmo que também a crítica, mesmo tão pouco merecedora como esta minha, deve ser uma verificação.³⁸ Não sei se o consegui.

³⁸ “Toda a obra de arte, mesmo tão pouco merecedora como esta minha, deve ser uma verificação”. In: SARAMAGO,1985, p.314.

Alexandra Alpha: o entrecruzamento da História e da ficção

Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri
Universidade Estadual Paulista - S. J. do Rio Preto

A trajetória ficcional de Cardoso Pires apresenta-nos um escritor que em muitas de suas narrativas revisita a História e, como um ente demiúrgico, transfigura-a na elaboração de seu texto literário.

Em *Alexandra Alpha*,¹ a História vai se revelando naturalmente ao longo do texto literário, seja pela voz do narrador, seja por meio do diálogo entre as personagens, de modo que os dados históricos mesclam-se à trama romanesca. Recria-se um período significativo da História portuguesa contemporânea, iniciado por volta de 1961 e que se estende até 1976, abarcando, assim, os últimos anos do governo de Salazar, o governo de Marcello Caetano (1968-1974), a Revolução de 25 de Abril de 1974 e a sua repercussão nos dois anos seguintes.

Distinguem-se, no romance, grupos de personagens que, participando do processo político do período histórico focalizado na

¹ CARDOSO PIRES, José. *Alexandra Alpha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

narrativa, representam posicionamentos diversos, desde um completo repúdio, passando por um certo alheamento, até uma total participação na luta revolucionária.

As personagens do romance veiculam idéias representativas de diferentes setores da sociedade da época e inter-relacionam-se em dois espaços bem delimitados geograficamente: Beja e Lisboa.

Em Beja convivem personagens que se identificam com o regime salazarista e que constituem na quase totalidade uma geração mais velha. Essas personagens, ligadas a Alexandra por parentesco, pertencem à camada burguesa e manifestam, ao longo da narrativa, pensamentos e preocupações semelhantes, visando sempre manter o *status quo*. Incluem-se nesse grupo o pai e a mãe de Alexandra, seu tio Berengas, seu primo Afonsinho e o cônego Domingos, primo da mãe de Alexandra.

Diferentemente das personagens localizadas em Beja, que especificam a mesma postura política, no cenário de Lisboa evidencia-se um conjunto diversificado de personagens, que vão refletir posicionamentos distintos frente aos acontecimentos da época.

No período que antecede à Revolução de 25 de Abril, encontram-se no Bar Crocodilo ou em bares similares, personagens como Nuno, Maria, Alexandra, Sophia, Amadeu Fragoso, Bernardo Bernardes, Diogo Senna, e, eventualmente, Opus Night, personagens que se aproximam ou se distanciam em função das idéias que representam.

Desse grupo amplo, o narrador vai definindo relacionamentos mais específicos com o intuito de caracterizar os pensamentos e as atitudes das diferentes personagens dentro do contexto social em que estão inseridas.

O próprio Bar Crocodilo indicia os posicionamentos de certas personagens: como “símbolo de duplicidade e de hipocrisia”², o vocábulo “crocodilo” reflete dentro do contexto romanesco, de forma evidente, a postura de Amadeu, Bernardes, Diogo e Opus Night e, mais dissimuladamente, a de Sophia e Alexandra. Distanciando-se

² CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 2ª ed. rev. e aumentada. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympo, 1989, p.306.

desse comportamento ambíguo estão as personagens Nuno, embora este participe dos encontros do grupo no local, e mais ainda, Maria e Miguel, que têm noções bem definidas com relação ao clima que pairava naquele ambiente:

Andava (Maria) um bocado para o só, e antes assim, pois amigos só de copo e mesmo esses não os ia procurar ao Crocodilo, que era lugar onde nunca mais tornaria aparecer. Para animais de circo preferia outras jaulas mais condignas, outros palhaços. Aliás, o grupo do Crocodilo também não devia ter grandes saudades dela ... Essa fauna sempre a suportara como um capricho ou um lado aberrante de Alexandra. (p. 221)

Dos encontros entre Sebastião Manuel, o Opus Night, e Nuno, por trás dos quais se faz presente a figura do narrador, são revelados aspectos que distinguem Sebastião como uma personagem que não define claramente suas posições. Se, de um lado, demonstra aversão aos comunistas e mostra-se contrário à Revolução de 25 de Abril, de outro, aparece fazendo comentários críticos sobre a atuação da polícia política e da Igreja durante o período salazarista. Não se afirma como partidário do salazarismo, mas questiona aqueles que se posicionam contra o governo ditatorial, rotulando de idealistas personagens como Miguel, Nuno e também uma figura não ficcional, Humberto Delgado.

Bernardes, Amadeu e Diogo representam um setor da sociedade que se mostra alheio aos acontecimentos. As mudanças ocorridas não afetam o ritmo de suas vidas, adaptam-se às situações sem questionar, não refletem acerca do processo político.

Com uma atuação realmente decisiva no cenário político, social e econômico, apresenta-se um grupo de personagens que assume uma atitude de confronto perante determinados fatos da época salazarista. Posicionando-se contra o regime ditatorial, as personagens Maria, Nuno e Miguel aderem aos princípios da Revolução de 25 de Abril e integram-se nos projetos que objetivavam transformar o país depois de 47 anos de ditadura. Mantêm, contudo, especialmente Maria e Miguel, a visão crítica que sempre manifestaram e vêm com desalento as reações extremistas que surgem. Representam a voz questionadora, que sinaliza o impasse para o qual caminha a sociedade portuguesa.

Refletindo essa situação, Alexandra aparece como uma personagem simbólica dentro do romance. Especialista de marketing na multinacional Alpha Linn, é caracterizada por vários nomes, que especificam diferentes maneiras de ser e de agir. Ao mesmo tempo em que participa do império da empresa de publicidade Alpha Linn, incorporando a pele de Alexandra Alpha quando no seu ambiente de trabalho, desdobra-se em outras Alexandras, no seu convívio com Beto, para quem é Maninha, ou nos seus relacionamentos com amigos e amantes, que a conheciam por Mana Alexandra ou Mana Xana.

Embora Alexandra manifeste durante a narrativa algumas atitudes que evidenciam, de um lado, uma postura crítica em relação a fatores negativos dominantes no período salazarista, como é o caso da censura, da atuação repressiva da polícia política, da continuidade da guerra colonial, e, de outro lado, a defesa da nova ordem político-econômico-social advinda com a Revolução, ela distancia-se do grupo constituído por Miguel, Nuno e Maria, visto que estes últimos participam de maneira efetiva dos projetos nascidos com a Revolução. Fica evidente, além disso, certa ironia numa conversa com Maria, ao indagar sobre as atividades dela e ao depreciar as várias comissões constituídas com o objetivo de se discutirem soluções para os problemas enfrentados pelo país. Questiona o trabalho de Nuno frente ao setor rural e acentua sua ironia ao associá-lo ao partido comunista, que parece desagradá-la.

O descontentamento de Alexandra em relação ao comunismo, aliado ao seu posicionamento indefinido no processo revolucionário, poderiam ser vistos como reflexos da classe social a que hereditariamente pertencia, a burguesia rural. Embora não seja radical nem adote uma postura contrária à Revolução, como acontece com outros membros de sua família, Alexandra parece não estar muito confiante no desdobramento positivo da Revolução.

Alexandra representa a congeminação de duas gerações: a geração mais velha, que defende o salazarismo, não aceita a Revolução e luta para readquirir os privilégios de outrora; e uma parte da geração mais nova, que vê o governo ditatorial de outra perspectiva, deixa-se enlevar pelos ideais revolucionários e ressentese com o fluxo imprevisível dos acontecimentos.

As diferentes personagens de *Alexandra Alpha*, representantes de estratos sociais distintos e ideologias diversas, constituem a estrutura multifacetada e complexa da sociedade portuguesa do período transfigurado no romance. Essas personagens agem e assumem posicionamentos sob o olhar de um narrador que manifesta total domínio dos fatos enunciados.

Trazendo para o universo ficcional uma época histórica caracterizada por momentos que definem transformações significativas na vida portuguesa, o narrador analisa o processo político focalizado, deixando transparecer sua postura diante dos três momentos considerados – o ditatorial, o da Revolução de 25 de Abril e o pós-revolucionário –, e expressando-se em diferentes tons narrativos. A voz em 3ª pessoa que inicia o romance transmuda-se em 1ª ao relatar o momento revolucionário, com o retorno da 3ª e algumas interferências da 1ª, na seqüência final.

Entrelaçando os acontecimentos, os participantes da História real portuguesa e as personagens da ficção, o narrador torna estas últimas porta-vozes dos fatos selecionados para figurar no romance, atribuindo a determinadas personagens o domínio de certas informações que vão ser trabalhadas na tessitura narrativa. Assim, no primeiro momento narrativo, a ênfase recairá naquelas personagens que, juntamente com o narrador, evidenciarão aspectos negativos caracterizadores do período ditatorial, enquanto as personagens que o poderiam exaltar não têm voz ativa para manifestarem suas posturas políticas. De modo semelhante, no terceiro momento, não serão as personagens partidárias da Revolução que divulgarão as transformações ocorridas, mas as personagens contra-revolucionárias, do que resultará uma abordagem crítica das alterações sucedidas.

Conduzindo dessa forma a narrativa, pode haver a intenção de fornecer uma visão mais equilibrada, mais racional dos dois momentos históricos considerados; não há exaltação de nenhum deles na medida em que os pontos de vista se entrecruzam. Dessa forma, a denúncia estará sempre presente e vai adquirir proporções mais amplas no terceiro momento, porque também agora os defensores da Revolução, embora não lhe neguem o valor, contestam a ocorrência de determinadas manifestações extremistas.

A atitude do narrador modifica-se na focalização dos acontecimentos que marcaram a Revolução de 25 de Abril. Nesse segundo momento narrativo, a voz em 3ª pessoa desaparece e em seu lugar surge um “nós”, que vem assinalar a participação efetiva do narrador nos fatos enunciados.

Recorrendo a determinados artifícios para sugerir que haverá mudanças no quadro político, o narrador parece conduzir o leitor para esse momento específico. A preparação orquestrada por ele, que leva o leitor de certa forma a “esperar” o momento narrativo da Revolução, adequa-se à divisão do romance em duas partes: a primeira, intitulada *A Cor da Pérola*, reúne o que denominamos por primeiro e segundo momentos narrativos; a segunda parte, *Ascensão e Morte*, corresponde ao período pós-revolucionário, o terceiro momento narrativo.

Unidos em função da estrutura narrativa, os dois primeiros momentos constituem uma relação dialética: justamente pela sua oposição ideológica, a tensão criada no primeiro momento prepara o clímax representado pelo ato revolucionário. A isto se segue o desenlace, configurado pelo terceiro momento.

A presença de personagens como Alexandra, Doutor-Soldado ou Sophia no cenário da Revolução é obscurecida pela voz em 1ª pessoa no plural, que objetiva caracterizar, passo a passo, o momento revolucionário, desde as primeiras manifestações até a rendição final do chefe do governo e de seus correligionários. Esse relato contínuo e pormenorizado distingue-se do que acontece nos outros dois momentos, quando temos informações mais esparsas sobre os diferentes fatos. Aqui, o narrador, por si próprio, aparece vivenciando a Revolução e torna-a presente aos olhos do leitor; importa-lhe retratar o clima de euforia que envolve todo o povo: é o coletivo a se fazer atuante, é o registro da participação popular, é a voz uníssona a gritar a liberdade.

Mostrar o contraste do passado com o presente é um dos mecanismos empregados para exaltar ainda mais a Revolução e, conseqüentemente, reafirmar a sua crítica à ditadura, joga este que confere uma nova dinâmica ao texto. Ao dirigir seu olhar àqueles que foram os legítimos representantes do período de opressão, firma-se

o propósito do narrador em ridicularizá-los, em mostrar a desagregação de uma estrutura de poder que imperou sempre pela força, atitude que se opõe aos articuladores da Revolução.

Caracterizada pela intensidade emocional, a narração do 25 de Abril constitui um marco na estrutura narrativa de *Alexandra Alpha*. O narrador, fiel à seqüência de acontecimentos registrados pela História, reconstrói ficcionalmente o dia da Revolução, integrando-se a ela. Reflete a perspectiva de visão de quem viveu os fatos, é um relato subjetivo, havendo uma aproximação ideológica e até afetiva do narrador em relação ao assunto enunciado.

No terceiro momento narrativo, utilizando algumas vezes o discurso indireto livre, mas predominantemente o discurso indireto, o narrador começa por reproduzir as opiniões daquelas personagens que questionam as transformações provocadas pela Revolução, das quais ressalta a figura do padre Domingos que, representante da Igreja tradicional, não só sempre apoiou o sistema salazarista, como se torna um ferrenho crítico do movimento revolucionário. Diferentemente do que ocorre com outras passagens do romance, em que se percebe a voz do narrador por trás das personagens, aqui se tem o registro inequívoco do emissor das idéias assinaladas.

A manifestação das personagens anti-revolucionárias é apenas um dos aspectos deste terceiro momento narrativo, paralelamente, ressalta-se a ação desempenhada por Miguel, Nuno e Maria dentro do cenário pós-revolucionário. E, atento ao processo em curso, o narrador não fecha os olhos para as ações extremistas que começam a surgir e reflete sobre a situação tumultuada dominante no país: é um questionar constante em virtude da desestabilização, um sentimento de repúdio diante do retorno daqueles que se evadiram com o 25 de Abril e de indignação frente à desarticulação do povo.

O relato do episódio final de *Alexandra Alpha* apresenta-nos um narrador que tenta ser imparcial e restringir-se unicamente aos fatos. Entretanto, não atinge seu objetivo porque não se furta aos comentários críticos e a questionar o depoimento de testemunhas. Reafirma-se aqui o seu papel de narrador onisciente, que predomina durante a narrativa.

O narrador apresenta um jogo entre proximidade x distanciamento em relação às personagens, cujo determinante é a posição

ideológica das mesmas com referência à ditadura e ao movimento revolucionário. A sua visão alinha-se à das personagens que participam ativamente do movimento revolucionário e afasta-se da visão das personagens contrárias à Revolução e das indefinidas. No seu ponto máximo, esse distanciamento intensifica-se com o uso da ironia, com grande poder de contestação e crítica.

No grupo das personagens históricas, o centro de atenção é a figura de Salazar, em torno da qual gravitam outras personagens históricas que participaram do governo ditatorial, incidindo também sobre elas o julgamento da voz que narra. O distanciamento moral e intelectual do narrador em relação ao mais alto representante do sistema autoritário que dominou em Portugal durante “quarenta e sete anos, dez meses e vinte e quatro dias”, segundo o registro preciso, leva-o a caracterizar sarcasticamente o chefe do governo.

Aproveitando-se do episódio verdadeiro da queda da cadeira sofrida por Salazar e de suas conseqüências, que acabaram por levá-lo à morte, a voz do narrador mescla-se com a de algumas personagens para transformar a gravidade do acontecimento em motivo jocoso. Sublinha as várias passagens que o envolveram, com o objetivo de ridicularizar o responsável pela repressão e falta de liberdade que dominaram o país. Ao Primeiro-Ministro refere-se com denominações injuriosas: “dinossauro tão de museu e tão cheio de agrafes”, “trambolhão do Velhadas Salazar”, “velho dinossauro”, “doutor dinossauro”, “dinossauro Salazar”, “cadáver do excelentíssimo”, “Dinossauro Salazaríssimo”, “Grande Dinossauro”, num ataque violento ao governante português, sugerindo sua decrepitude, seu anacronismo e “arcaísmo”, na medida em que jogam com o vocábulo “dinossauro” que, por sua vez, ao combinar-se com o superlativo agregado a Salazar e ao pronome de tratamento cerimonioso, reforça o cariz sarcástico instaurado pelo narrador.

A zombaria amplia-se na referência ao longo período em que Salazar permaneceu no hospital:

Durante dez meses bem contados, o cadáver do excelentíssimo esperneara numa cama, em debate com o Criador sobre a oportunidade ou não de lhe entregar a alma sem mais delongas e deixar o país aos perdulários ... constava que à volta daquele pai da pátria só se viam curas de mãos postas, médicos a arrepelarem os cabelos

e pides com microfones à coleira a fingirem de estetoscópios. Mas o velho dinossauro, que já não governava embora julgasse que sim e era apenas um morto adiado, só queria ver-se livre dos devotos para apalpar o cu às enfermeiras. (p. 138-139)

O tom cortante e virulento tem o propósito de denegrir, além do ditador, a imagem daqueles que estavam envolvidos com o processo ditatorial.

O narrador mostra-se incansável ao levar até às últimas consequências seu intuito caricatural e ao procurar esmiuçar cada pormenor oferecido pelos documentos históricos. Servindo-se das representações reivindicatórias enviadas a Salazar durante o seu governo, somadas ao grande número de pessoas que deixaram seus nomes registrados no livro de assinaturas do hospital, a voz narrativa, que se associa à de Maria nessa passagem, traduz o seguinte pensamento:

De tempos a tempos o Salazaríssimo lá mandava prender uns tantos nomes, lá vinham logo mais representações, e o país ia-se inundando de protestos volantes ... ele próprio, Salazar, morrera abafado numa onda de mensagens e de assinaturas mas essas de lágrimas de cera. (p. 257)

No momento impetuoso da Revolução, o narrador não se esquece de retomar a figura do ditador e descarrega intencionalmente toda a sua repulsa:

Mas Salazar, o Grande Dinossauro, há muito que estava sepultado numa campa de aldeiazinha ao abrigo das virtudes camponesas, com a sua caveira de dentes furibundos exposta aos vermes e às raízes. (p. 279)

O narrador chama atenção de forma divertida para os retratos de Salazar e de Américo Thomaz, presenças obrigatórias nas repartições públicas: a imobilidade da fotografia aproxima-se da função decorativa do presidente Thomaz dentro do governo. Questiona, ainda, paralelamente, o sistema eleitoral, a censura e os graus da hierarquia militar por meio de um jogo de palavras com o qual ironiza o momento histórico em que os revolucionários descobriram o presidente na sua casa: encontraram-no podando roseiras, utilizando “se calhar a mesma tesoura com que cortava as fitas nas cerimônias inaugurais”. Ao seu redor, “passarinhos saltitantes”, e ele podia ser

naquele momento “tanto um jardineiro enternecido como um censor de flores”. Coroando esse cenário, o narrador ridiculariza a patente militar e o título reverencial a ele atribuídos:

o, assim chamado, Venerando se transferira ... em traje civil de reformado por emergência e com todas as designações que lhe tinham sido conferidas por eleições congeminadas.

...

o Presidente, almirante e venerando ... correu a casa a pôr o chapéu armado, a espada e as dragonas que competiam ao seu grau e à sua patente.(p. 279-280)

Ao lado das personagens históricas vivenciadas em *Alexandra Alpha* e das claramente ficcionais, distingue-se o conjunto de personagens que se situa num plano intermediário entre esses dois grupos. Embora não seja possível localizar seus nomes nas diferentes fontes de documentação histórica (livros, jornais, revistas, arquivos), elas representam tipos específicos da organização político-econômica, social e religiosa do período da ditadura e, assim, recairá também sobre elas o tom irônico da voz narrativa. Entre essas personagens podem-se ressaltar o bispo castrense, o padre Gamboa, o capitão Soares Bruto, o tenente Max Bruto e o major Tormenta.

A ironia do narrador de *Alexandra Alpha* incidirá também sobre personagens específicas dentro do conjunto das personagens criadas ficcionalmente, acentuando a relação distanciamento x proximidade.

A sua visão é positiva com referência às personagens Miguel e Maria, unindo-se a elas pelos princípios defendidos, estabelecendo-se, assim, um vínculo emocional e intelectual que os aproxima. Entretanto, o narrador revela distanciamento em relação às personagens que pela sua geração e posição social estão de acordo com os ideais salazaristas, como o cônego Domingos, a mãe de Alexandra, Berlangas e Afonsinho. O distanciamento transforma-se em olhar depreciativo para as personagens que não assumem posições definidas, realçando particularidades que as inferiorizam, casos de Bernardo, Amadeu e Diogo Senna.

No grupo das personagens contrárias à Revolução de 25 de Abril, a ironia do narrador manifestar-se-á especialmente quando

focaliza o cônego Domingos e Afonsinho, ironia que chega à sátira e até à caricatura.

Representante fiel da facção da Igreja que pactuava com o regime ditatorial, a figura do cônego é explorada pelo narrador, que ressalta particularidades de seu comportamento não condizentes com a postura de um porta-voz das palavras de Cristo. Freqüentador assíduo da casa da mãe de Alexandra, “instalava-se com aquele ar de juiz avisado, cálice de porto numa mão, cigarrilha holandesa na outra” (p. 290), objetos que indiciam certas regalias de uma camada social mais privilegiada, que se preocupa com o seu próprio bem estar e não com o do coletivo; daí o padre recriminar as atitudes de cunho social adotadas pelo governo depois da Revolução. A reiteração das imagens do “cálice” e da “cigarrilha” vem reforçar o propósito de depreciar o integrante da Igreja, que não segue os princípios de humildade e caridade essenciais à religião.

A personagem Berlengas acompanha o narrador na focalização de Afonsinho, referindo-se ao primo de Alexandra como “fraldi-queiro da família”, “desavergonhado”, “Semicúprio”, “Pompadour”; conta histórias e realça suas relações homossexuais e sua tara pelos manequins, manifestações impudicas satirizadas por Berlengas:

quando se apanhava com os amantes só lavava o rabo com champagne francês.(p. 298)

Afonsinho Pompadour ... sendo de contra natura, marrava pelo traseiro e tinha os chifres no cu. (p. 302)

Assinala ainda o caráter interesseiro de Afonsinho, o que o levava a auxiliar nas missas, visando obter ouro e relíquias das beatas.

Descrevendo uma facção caracterizada por um perfil acadêmico condenável, representativa de um falso intelectualismo, ligada à área da comunicação social – à televisão e à imprensa –, gozando de auxílios governamentais e usufruindo de uma posição economicamente privilegiada dentro da sociedade portuguesa, seja por ascendência familiar ou não, o narrador focaliza personagens como Bernardo Bernardes e Amadeu Fragoso, figuras desnudadas pelas suas feições altamente caricaturais.

A discriminação da voz narrativa em relação à personagem Bernardes já se instaura ao ressaltar particularidades de seu visual, caso da imagem reiterada da “boquilha”:

Falava freqüentemente de sistemas e sintagmas, langue-parole e espaços de análise. Volteava a boquilha e continuava grande e menino pelos anos fora.(p. 89)

Caprichava o discurso, dando-lhe voltas com a boquilha apagada e ilustrando em francês. (p. 90)

Somam-se a esse aspecto, as várias referências evidenciadoras de seu palavreado vazio, configurado nas discussões lingüísticas questionadas pelo narrador; nas reflexões estereis em que predomina um jogo de cena ridículo, do qual tem consciência a própria personagem; no emprego exibicionista da língua francesa, utilizada muitas vezes por ele; tudo isso, enfim, demonstrando uma falsa erudição, também registrada pela expressão “literatura de sovaco”, referente ao conjunto de revistas que trazia constantemente debaixo do braço.

A sua postura de professor universitário é também atacada pelo narrador, seja pelo seu envolvimento com alunas da Faculdade, seja por não demonstrar um verdadeiro espírito científico e não refletir seriamente a respeito de problemas cruciais que marcaram a época ditatorial: a censura, a falta de liberdade de expressão e a perseguição a professores universitários.

Ao enfatizar a miopia de Amadeu, que se traduz ao longo do romance em miopia intelectual, e o uso de “lanternas”, delinea-se um olhar de menosprezo sobre a personagem, idéia reafirmada pela continuidade de atributos negativos que lhe são imputados:

lembra-se imediatamente do professor Tournesol do Tintin aos quadradinhos ... A mesma calva escorrida em cabelos tristes, a mesma brancura gelada. Um professor Tournesol em mais novo mas, para pior desgraça, roído pela varíola ... Por causa das bexigas doidas todo aos buraquinhos como um queijo gruyère.(p. 26)

Esta última particularidade dá margem a um recurso depreciativo por parte do narrador na medida em que manipula o próprio nome da personagem, que alterna entre Amadeu Frágoso e Amadeu Gruyère.

A qualificação de Amadeu como “doutor em artes gerais, letras e civilizações” (p. 26) torna-se irônica, visto que a amplidão do título

sugere em contraponto um certo exagero, indiciando a sua falsidade, e reafirmando a idéia do falso intelectualismo, exemplificada com relação ao seu amigo Bernardo Bernardes.

Representante do alto funcionalismo público e da alta burguesia, e proveniente de uma família de posses, a personagem Diogo Senna é objeto do olhar mordaz do narrador através de Alexandra e Maria: “Diogo dos Protocolos” vem com as cores fortes da ironia e do humor, quase queirosianos:

via-o em formato de pequeno lorde passando a lavanda por velhinhas de barba rija.(p. 31)

era uma espécie de poodle de salão com alma de marabunta: tão depressa formigava nas artes do abstrato como na herança das tiazinhas pó-de-arroz.(p. 142)

Vivendo de acordo com o sistema, receoso em tomar qualquer atitude que o pudesse comprometer, reproduzindo a ideologia oficial no que concerne à colonização portuguesa na África, Diogo é ironicamente “penalizado” na narrativa com o roubo de seu equipamento fotográfico pelo francês Désanti.

Em um outro nível situa-se Sophia Beatriz, que reflete a adesão inconsciente ao movimento revolucionário. A ironia do narrador insere-se no relato das viagens empreendidas por Sophia ao ressaltar particularidades do seu comportamento, referenciando sua propensão a adquirir doenças populares, devido “à sua curiosidade e à sua sede de aprendizagem”. Acrescente-se a isso a insinuação das relações cordiais de Sophia com os padres, o que lhe era favorável tanto do ponto de vista “da moral como da política”, desfrutando da boa vontade da pequena burguesia da lavoura, do regedor e das patrulhas da Guarda Nacional Republicana.

Soam como estranhamente tragicômicas, de um lado, as suas gravidezes falhadas e, de outro, as várias pesquisas sobre cultura popular, envolvendo espetáculos de fantoches e a atividade circense. Muito a propósito, para marcar a incompetência da personagem em levar avante seus projetos, são os epítetos satíricos atribuídos a ela por Maria: “Sophia dos Ameaços. Sophia das Intentas”, que sintetizam o modo como Maria a vê.

O processo irônico em *Alexandra Alpha* não se limita à figura das personagens, ou através delas, às insinuações do narrador; estende-se aos acontecimentos ligados de alguma maneira à ideologia da trama e dela ilustrativos. Assim, constituem também objeto da ironia do narrador: a guerra civil espanhola, a visita do papa Paulo VI a Fátima entrecruzada ao assalto de uma agência do banco de Portugal, campanhas publicitárias que mobilizam questões relativas à guerra colonial.

A ironia, recurso utilizado no desenrolar de todo o romance, interliga-se ao exercício analítico de reflexão crítica do narrador em relação às personagens e às situações que marcaram o período da História portuguesa delimitado em *Alexandra Alpha* e, conjuntamente, revelam o posicionamento do narrador frente aos acontecimentos, posicionamento evidenciado pelo tom dominante em cada segmento: distanciado e irônico no primeiro, engajado e emocional no segundo, reflexivo e crítico no último.

A narração em 3ª pessoa do primeiro momento assinala um distanciamento do narrador em relação à matéria enunciada, distinguindo-se por um tom altamente irônico, que atinge, por vezes, a sátira e o ridículo. Essa atitude evidencia o repúdio da voz narrativa ao período focalizado, dando-nos pistas da ideologia que orienta o romance. O tom irônico persistirá até o final do texto, sempre a dirigir-se aos elementos ligados ao regime ditatorial.

No segundo momento, o narrador expressa-se na 1ª pessoa do plural, numa forma de adesão à explosão revolucionária focalizada. Utiliza o recurso da presentificação, de modo que toda a cena descortina-se aos olhos do leitor como se estivesse ocorrendo no exato instante da narração. A voz que canta a Revolução é vibrante, emocionada, levando o leitor a participar do clima de entusiasmo e euforia que dominou o movimento, evocando o espírito libertário coletivo que prevalece, contrapondo-se à repressão de outrora. O narrador cria até um jogo de contrastes entre a ironia e a adesão emocional, para registrar, de um lado, o fim dos representantes da ditadura e, de outro, o triunfo revolucionário.

O modo de narrar que domina no segundo momento parece refletir a postura ideológica subjacente a *Alexandra Alpha*: refutando

a doutrina salazarista, o narrador, e juntamente com ele, poderíamos dizer, o próprio autor, revela seu comprometimento ideológico com a causa revolucionária.

A consciência de que as revoluções se enfraquecem depois da fase dinâmica que lhes deu origem, aliada ao fato de que a geração mais velha não desaparece com o novo momento e que muitos da geração mais nova foram apenas inconscientemente envolvidos pelo clima revolucionário, dará lugar a um outro tipo de narração em *Alexandra Alpha*. A voz do narrador em 3ª pessoa, com intervenções da 1ª na cena final do romance, espelhará o espírito reflexivo preponderante no terceiro momento. Num clima de desenlace, estabelece-se um processo de análise da situação como um todo, cujas conclusões demonstram uma visão negativa da pós-revolução. É a avaliação consciente de quem luta por um ideal e se depara com forças contrárias.

O romance abre-se para o indefinido; a situação presente é conflituosa, não há solução imediata aparente, o futuro é uma incógnita. É a própria condição de Portugal que se discute, um país desestruturado, que se apresenta sem identidade, um país que traz do passado o peso de uma burguesia rural que se choca com uma sociedade urbana que, por sua vez, ainda não conseguiu definir seus valores. Esta ausência de identidade e integridade política e social do país é trabalhada metaforicamente no romance por meio da ambigüidade que caracteriza várias personagens de *Alexandra Alpha*, seres indefinidos, indivíduos com duas faces, convivendo em um espaço construído com o propósito de corroborar a presença do duplo: o Bar Crocodilo.

Expressão maior da falta de identidade é a própria Alexandra. Seu nome remete-nos ao título do romance, que, ao reunir o nome de batismo da personagem ao nome de uma grande empresa, estaria refletindo o seu caráter dúbio: de um lado, ela acompanha o fluxo revolucionário, mas, de outro, ainda parece vacilar, não arrisca ir até o fim.

Em um nível mais abrangente, o título sintetizaria a situação indefinida do país, que avança com a Revolução, mas sofre os percalços próprios da Revolução e da contra-revolução. Configuraria

o próprio Portugal da época, país que congrega no seu interior várias tendências políticas; um país que atravessou um longo período de ditadura, alcançou a liberdade com a Revolução dos Cravos e procura se estruturar nos anos subseqüentes, entretanto, perde-se na indefinição.

“O Evangelho Segundo Jesus Cristo”: ficção, história, *mimesis*

Telma Borges
Universidade Federal de Minas Gerais

Je juge que l'histoire est d'abord un art, un art essentiellement littéraire.

Duby

Bem me queria a mim parecer que a história não é vida real, literária, sim, e nada mais. Mas a história já foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história, Tem a certeza, Senhor doutor (...), Não tenha a menor dúvida, Que seria de nós se não existisse o délateur, suspirou o revisor.

José Saramago

A obra de Saramago, de um modo geral, explicita um gosto em rastrear o passado. Ao despertar esse passado, repensando-o no presente, a história foge do meramente factual e vai buscar nos silêncios, nas lacunas o espaço para a construção do ficcional.

Em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, o narrador elabora uma narrativa híbrida para a vida de seu protagonista: fatos e ficção. Contando com esse segundo elemento, o narrador opera a partir de uma concepção lúdica, engendrada numa dimensão em que não se

pode mensurar onde termina a história e começa a ficção; mesmo que saibamos muito sobre a vida de Cristo. Nessa narrativa há, portanto, uma preocupação, menos com o resgate do factual do que com a reinvencão da História.¹

Esse aspecto provoca um questionamento sobre a linguagem e seu referente. Nessas circunstâncias, a história elabora sempre uma maneira de dizer diferentemente o real, “porque o apreende sob a forma discursiva, na sua falência em repeti-lo num plano outro que não o da linguagem.”²

O real e o discursivo são dois planos que se misturam no contexto da narrativa e fazem surgir uma construção ficcional que pressupõe um tempo fossilizado e irrestituível. O desejo de edificar um monumento como possibilidade de despertar o que um dia foi, acaba por se imprimir sobre o que já não é mais do que ecos de um passado silenciado nas engrenagens da história.

Constituída de rastros frágeis, porém decifráveis, a documentação histórica ganha, nas mãos de Saramago, a dimensão monumental. Desdobra-se esses rastros e reinscreve-se sobre suas falhas a ficção; dá vida aos elementos inertes, que o passado não trouxe para o presente.

O discurso histórico, sob esse ponto de vista, deixa de ser um artefato elaborado para eternizar o passado e se institui como um artefato para uma dimensão futura, visto que esse passado não se recupera, jamais será resgatado e sim representado em outro tempo. O discurso literário, por sua vez, integra-se ao discurso histórico, deslocando-o do lugar documental, monumental. Esse deslocamento resulta no exercício de rasura, realizado pelo *délateur*.

Ao reinventar e revisitar a história, o discurso ficcional garante o seu reconhecimento pela diferença. O narrador, concebido como um revisor, adquire o direito à intervenção, que não apaga o risco fundamental da história, ao contrário, humaniza-o, ao fazer com que incida sobre ele as luzes do presente.

¹ SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago: A ficção reiventa a História* (texto mimeografado), p.1.

² SILVA, p.2.

O Evangelho segundo Jesus Cristo é uma narrativa cujo referente ausente se institui como uma linguagem desencadeada pelo esquecimento (*lêthe*) em detrimento de uma lembrança (*alêtheia*). O olhar desse narrador incide sobre os espaços em branco, principalmente porque esse é o lugar de onde ele enunciará o seu projeto de escrita: reelaboração da história, a partir do esquecimento e rompimento com seu referente.

Todo esse discurso é um ato que aponta para o futuro enquanto construção contemporânea, mas edificada sobre um *sacramento*: sinal visível de algo invisível.

A descrição do quadro que abre a narrativa d'*O evangelho* desenvolve-se e ganha corpo no espaço das palavras. A linguagem verbal desfigura uma realidade pictórica, transporta-a para uma outra dimensão em que os limites já não se circunscrevem à moldura, transmigram para o espaço ilimitado do imaginário, onde o limite é demarcado pela eficiência do *délateur*.

O olho, órgão semiótico por excelência, age ativamente sobre essas linguagens. Funciona como elemento estratégico de produção de sentidos, tradutor do visível e do invisível. Na leitura, os olhos não só captam o que lhe é colocado à frente, como interpretam e colhem os sentidos que lhe são dados a ver. N'*O evangelho* a sucessão de palavras vai compondo, pouco a pouco, uma imagem mediatizada pelo intelecto: o olhar do leitor desliza pela página impressa como uma mão a pintar uma tela em que os cuidados com cada efeito são meticulosamente pensados, estudados.

Para se ter uma visão global dessa pintura, cabe ao leitor/observador um certo distanciamento espaço-temporal que o fará examiná-la enquanto uma representação fora dos domínios da presentidade discursiva que, por sua vez, acontece fora dos domínios da moldura. Mas é esse imbricamento de representações distintas que transporta o leitor a um outro tempo em que as personagens ganham vida e movimento. Isso porque chegam e se fazem vivas através do discurso ficcional que as constitui.

Destituída a moldura, podemos identificar, segundo Alfredo Bosi, a *mimesis* como uma operação que não é *ingênua, nem idêntica em todas as épocas e para todos os povos. Conhecer quem*

*mimetiza, como, onde e quando, não é uma informação externa, mas inerente ao discurso sobre o realismo na arte.*³

Nesse sentido, o discurso de Saramago, porque objetiva um exercício de rasura e posterior reinvenção da história, se diferencia do discurso do evangelhista Lucas, atento em descrever, por procedimentos miméticos que privilegiem a *lembrança*, a história daquele de quem foi discípulo.

Quando chegaram ao chamado “Lugar da Caveira”, aí crucificaram Jesus e os criminosos, um à sua direita e outro à sua esquerda. E Jesus dizia: “Pai, perdoa-lhes! Eles não sabem o que estão fazendo!” Depois repartiram a roupa de Jesus, fazendo sorteio. O povo permanecia aí, olhando. Os chefes, porém, zombavam de Jesus, dizendo: “A outros ele salvou. Que salve a si mesmo, se é de fato o Messias de Deus, o escolhido!” Os soldados caçoavam dele. Aproximavam-se, ofereciam-lhe vinagre, e diziam: “Se tu és o rei dos judeus, salva a ti mesmo!” Acima dele havia um leiteiro: “Este é o rei dos Judeus.”⁴

A narrativa de José Saramago, por sua vez, privilegia um discurso pautado por comentários e descrições que lidam nos espaços em branco, que não podem ser preenchidos pela memória.

Neste lugar, a que chamam gólgata, muitos são os que tiveram o mesmo destino fatal e outros muitos virão a ter, mas este homem, nu, cravado de pés e mãos numa cruz, filho de José e de Maria, Jesus de seu nome, é o único a quem o futuro concederá a honra da maiúscula inicial, os mais nunca passarão de crucificados menores. É ele, finalmente, este para quem apenas olham José de Arimateia e Maria Madalena, este que faz chorar o sol e a lua, este que ainda agora louvou o Bom ladrão e desprezou o Mau, por não compreender que não há nenhuma diferença entre um e outro, ou, se diferença há, não é essa, pois o Bem e o Mal não existem em si mesmos, cada um deles é somente a ausência do outro. Tem por cima da cabeça, resplandecente de mil raios, mais do que, juntos, o sol e a lua, um cartaz escrito em romanas letras que o proclamam Rei dos Judeus, e, cingindo-o, uma dolorosa coroa de espinhos, como a levam, e não sabem,

³ BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991, p.31.

⁴ BÍBLIA SAGRADA. Lucas, 23: 33-34. Edição Pastoral. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

mesmo quando não sangram para fora do corpo, aqueles homens a quem não se permite que sejam reis em suas próprias pessoas.⁵

O processo mimético utilizado em cada narração difere um do outro, porque esse último se desloca do meramente verossímil, inaugurando uma outra modalidade discursiva: a ficção; ao passo que o primeiro se utiliza de um caráter mimético de adesão ao semelhante, sem um distanciamento do referente.

Lucas intenta recompor os fatos e narrá-los fidedignamente. Saramago, por sua vez, não tem o compromisso com uma possível verdade; sua função é a de um revisor que entra com seu amálgama quando percebe o sentido dos fatos em estado de derrisão. E, mesmo porque, a sua leitura d' *O Evangelho* incide sobre a luz da presentidade e o processo mimético que utiliza, transcende à passividade póstuma dos fatos. E, como escolha de permanência, a *mimesis* convive com a mutabilidade e a imutabilidade dos fatos, pois supõe uma alteração e ao mesmo tempo a sua permanência.

E por transitar entre essas duas instâncias, a *mimesis* em Saramago, assume uma dimensão plástica, como podemos ver a seguir:

(...) essa cabeça tem um rosto que chora crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, nada mais.⁶

O verbo criador se exime do compromisso de resgate do real, denuncia-se a si mesmo enquanto criação: o grito, o choro, a imagem, partem da palavra ou da tinta, transfiguram-se na imagem impressa na folha ou na tela. Com a afirmação *nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, nada mais.*, o narrador exime-se da condição de alguém que escreve com a intenção de recuperar uma suposta verdade; assume a sua condição de *délateur*, altera a textura desse quadro, traduzindo-o em palavras, borrando-lhe a imagem, dando-lhe uma nova textura.

⁵ SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.18-19.

⁶ SARAMAGO, 1993, p.13.

Ao adotar uma dimensão pictórica da Paixão de Cristo, o narrador realça com tintas ficcionais os traços apagados pelo tempo. Isso, paradoxalmente, cria uma possibilidade de, naquele espaço da falta, se instaurar a ficção.

A narrativa é iniciada e finalizada com o quadro da crucificação. O que confere à obra um caráter cíclico. Entretanto, ao ser iniciada com a descrição desse primeiro quadro, de onde são arrancadas as molduras, o narrador se denuncia, assim como Lucas, enquanto conhecedor da história, mas prefere agir enquanto o *délateur*, aquele que se permite rasurá-la.

Diante de tal circunstância, Saramago nos brinda com um romance cuja trama tem por urdidura se embrenhar nas malhas de uma construção imaginária de rara beleza.

Talvez seja isso que faça José Paulo Paes perguntar:

Por que ainda nos surpreende, depois de contada tantas vezes e das mais variadas maneiras, a história da vida de Cristo, recontada por Saramago? Se nos ativermos tão somente às personagens que dela fazem parte, em nada nos sentiremos acrescidos, mas, se por outro lado, nos ativermos à investidura com que se revestem, chegaremos a uma história que, está interessada menos na onipotência do divino que na frágil mas tenaz resistência do humano.⁷

A *mimesis*, no texto de Saramago, ilumina fartamente os espaços em branco e provoca o aparecimento dessa ficção engendrada para recontar a História de Jesus. De posse dessa história, ficam-nos as perguntas: De onde nasce a palavra, o verbo criador dessas inúmeras situações semióticas? Do quadro que originou o texto, que originou o quadro?, onde está o princípio instaurador?, o princípio que era verbo, depois se fez carne, da carne outra vez ao verbo, do verbo ao quadro, do quadro ao texto, do texto ao quadro: Verbo?, História?, Ficção? *Mimeses*? Onde a ficção, onde a história?

⁷ PAES. Orelha do livro *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*.

Das gavetas da memória

Teresa Cristina Cerdeira da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Das gavetas da memória não se apagará o seu nome: David Mourão-Ferreira está inscrito definitivamente na nossa história.

“Assim como a morte definitiva é o fruto último da vontade de esquecimento, assim a vontade de lembrança poderá perpetuar-nos a vida.”¹

O discurso da memória é fundamentalmente um discurso amoroso. Quer-se mais profundo amor que aquele que se nutre de um discurso que se situa no perigoso equilíbrio entre a vida e a morte, entre a presença imperfeita e a ausência mitigada, nem morte completa nem ressurreição absoluta? A meio caminho da ausência e da presença, a memória amorosa é mais que uma reflexão sobre o tempo perdido, dizia Barthes nos *Fragments d'un discours amoureux*, é um investimento afetivo que compromete o presente com as marcas do passado.

Mais que um romance de amor, *Todos os nomes* de José Saramago é um romance do amor. Mas como do amor, se os possíveis

¹ SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. Lisboa: Caminho, 1997. As citações desta obra serão indicadas pela sigla *TN* e a página.

amantes não vieram nunca a se encontrar? Como do amor, se a morte impediu para sempre o resultado positivo da busca? Como do amor, se a estória se tece, antes, de um encontro por vir e para além de um encontro que não houve? E no entanto, quando o tecido aparente é de tantos desencontros, essa é uma história sobre o amor que só enganosamente se limitaria a um gozo extemporâneo das idealidades platônicas. Se há um amor na ausência, não há um amor da ausência, já que todo o processo amoroso consiste justamente na tentativa de preenchimento do vazio e não no comprazer-se no vazio: um nome, uma data, alguns retratos, uma história escolar da infância e da adolescência, e, já agora em retrospectão, a sugestão de tristeza de uma vida adulta, uma opção profissional, até o mergulho na mais profunda intimidade da invasão da casa, de um tatear da roupa, da sensação de um cheiro, da surpresa de uma voz. Quando a ausência é irreparável cabe justamente aos fetiches amorosos o preenchimento do vazio, que ganha um perfume misto de rosa e crisântemo – já o sugerira o narrador – em que a morte não anula a vida mas soma-se a ela, em que a ausência tem cheiro e é por isso mesmo presença na ausência.²

Estamos diante de um romance que é uma metáfora. Só assim o podemos conceber, como metáfora ou como parábola, para levar a refletir a partir do exemplo legível de uma história de amor de um pequeno funcionário público, entrado em anos, que parte em busca da descoberta da história de uma mulher desconhecida que se esconde por detrás de meros nomes e datas incluídos num verbete dos arquivos da Conservatória do Registro Civil. É antes uma parábola, em que a seriedade da questão central que o romance levanta não atravessa necessariamente uma escrita realisticamente concebida. Ao contrário, a estória que serve de base à reflexão está no limiar tênue do possível e do impossível, do lógico e do ilógico, da sanidade e da loucura. Nada de verdadeiramente coerente parece conseguir sustentar o empenho da busca incessante, tresloucada, insubmissa e mesmo ilegal a que se propõe este Sr. José. Deparamo-nos aqui

² “Inclinou-se para eles até lhes tocar com a cara, ao cheiro que desprendiam poderia chamar-se cheiro de ausência, ou será antes aquele perfume misto de rosa e crisântemo que na Conservatória Geral de vez em quando perpassa”. SARAMAGO, 1997, p.273.

com uma espécie de fantástico não espetacular, que não necessita de penínsulas que se desprendem ou de passarolas que voam para se afirmar como tal.

Fantástica é essa estranha Conservatória do Registro Civil, com seus labirintos negros e intermináveis onde a luz não penetra e onde se necessita de um fio de Ariadne se se quer escapar ao Minotauro; fantástica é essa arquitetura sem projeto nem previsão, que cresce um tanto monstruosamente, à medida das necessidades, com paredes que se destróem para serem erguidas mais adiante, mas nunca de maneira definitiva, como um jogo macabro de armar onde reinam os vivos e os mortos.

A Conservatória é uma espécie de prodígio, como dirá o Sr. José em delírio de medo, “capaz de transformar em meros papéis a vida e a morte” (*TN*, p.133), é um conjunto de seres de papel que se acumulam, de vidas vividas reproduzidas em verbetes oficiais, e que vai ganhar ainda um outro duplo fantástico na estrutura do Cemitério tentacular que também se agiganta, explode os contornos, perde os muros e se mistura com a cidade dos vivos. Duas realidades absolutamente similares se constroem em paralelo e em espelho: de um lado, a referência palpável da vida formada pela cidade e pelo cemitério, conjunto já agora sem separação de vivos e mortos; e, de outro, a história da vida, aquela que se escreve em verbetes de vivos e mortos entre as paredes da Conservatória. Cada um dos seres da primeira realidade – cemitério/cidade – tem o seu equivalente no espaço escrito, que é a sua memória em papel e registro da sua história. Mas, além disso, a própria estrutura e funcionamento da Conservatória e do Cemitério se respondem, como, aliás, os próprios personagens que nelas atuam. Como espelhos se refletem seja como guardiães da tradição, seja na sua carnavalização que também pode ser a da busca de uma nova ordem. O Sr. José, como veremos, atravessa os dois espaços; os funcionários e as leis, a autoridade e a hierarquia se repetem; e, para além disso, também em cada um desses espaços surgirão os personagens desarticuladores do sistema, sob a forma legal de um chefe que romperá com o modelo milenar de entender a lei, ou sob a forma carnavalizada e marginal de um pastor de ovelhas que desmonta, ao misturar os nomes dos mortos, uma certa forma de entender e de fixar a verdade.

O que mais se acentua nas infindáveis descrições deste romance é justamente o traçado macabro da Conservatória e a sua ordenação autoritária na separação dos verbetes dos vivos e dos mortos. Tudo parece obedecer a uma lei intemporal, e por isso mesmo a-histórica, que concebeu tal separação hierárquica que, por óbvia, não precisa ser explicada ou justificada: os vivos de um lado, e do outro, em escala oposta à da valoração espacial, os mortos imemoriais, aqueles que já ninguém pensaria em procurar, com uma história para sempre obliterada, e que parecem lá estar desde sempre, e, ao fundo, os mortos mais recentes que se vão acumulando até que novamente a parede final da Conservatória tenha que ser derrubada para abrir espaço aos recém-chegados. Gosto de lembrar uma reflexão de Barthes sobre os discursos evidentes que não carecem de explicação e que por isso mesmo são o exemplo mais perfeito da violência.

“[...] ce qui est évident est violent, même si cette évidence est représentée doucement, libéralement, démocratiquement; ce qui est paradoxal, ce qui ne tombe pas sous le sens, l'est moins, même si c'est imposé arbitrairement [...] le “naturel” est en somme *le dernier des outrages*”.³

Paralelamente, o Cemitério também hierarquiza seus mortos, separando os mortos comuns daqueles que ficam marcados e excluídos, na própria cena da morte, pela opção definitiva do suicídio, com o peso ideológico de uma cultura cristã que o entende como o único pecado sem remissão. E de cada um desses espaços, dizemos agora, nascerá, por semelhança ou contrariedade, o sentido do ensaio ou da tese que se depreende da leitura deste romance e que da parábola amorosa se deduzirá: a necessidade imperiosa de guardar os documentos e as fontes, de não negligenciar o passado, mas também de repensar a tradição e de desconfiar da verdade absoluta

³ In: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975, p.88.

“o que é evidente é violento, mesmo que essa evidência seja representada suavemente, liberalmente, democraticamente; o que é paradoxal, o que não se dissolve sob sentido, o é menos, mesmo que seja imposto arbitrariamente [...] o “natural” é em suma o pior dos ultrajes.”

completando a frieza dos dados com os elementos que podem enriquecer o sentido da História. Não seria a primeira vez que a convivência de outros gêneros literários – manual, ensaio, memorial, história – se estabelece conscientemente na narrativa de José Saramago. Mas neste caso a marca de ilustração ou de exemplaridade advirá do fato de que a estória funciona como um aprendizado, como fonte de reflexão para a modificação do projeto de História. Em outros termos, é como se nos deparássemos com uma cena de teatro com espectador privilegiado, como se as respostas não estivessem *a priori* disponíveis mas fossem nascendo da observação da experiência do personagem. Uma espécie de romance de aprendizagem, escrito, entretanto, no desvio de sua forma ortodoxa, onde, mais que o herói, é o observador que está a aprender. Claro está que também o personagem se transforma, mas aquele que intervém na estrutura de tradição, rompendo com o modelo milenar de estruturação do poder, não é, finalmente, o Sr. José, mas um aprendiz sagaz que amplia para o nível conceitual a experiência de vida, de tal forma que ela se torne significativa para ser narrada, como uma espécie de micronarrativa que é a busca desse pequeno funcionário a descobrir o amor apesar da morte.

Dizíamos que essa estranha história da busca de um homem por uma mulher desconhecida e, em seguida, a tentativa de encontrá-la em seus vestígios, mesmo após a sua morte, constituíam uma evidente metáfora. Não que, como nas parábolas, a estória seja mera subsidiária de uma tese e não tenha uma função em si própria, mas na medida em que ela se lança para além dos seus próprios limites, para além de uma experiência individual que, aliás, também negocia com o fantástico no limite das profecias, dos sonhos, dos acasos e das alucinações.

A necessidade de conhecimento do outro era uma razão inconsciente desse pacato Sr. José, que recortava em revistas e jornais notícias de pessoas famosas que passavam a conviver com ele nos limites estreitos da sua vida. Curiosidade aleatória, pensaria provavelmente o próprio Sr. José, que escondia envergonhado o *hobby* ingênuo pela impossibilidade de justificá-lo. Entretanto a situação incômoda, que beira o ridículo, ao invés de involuir, acaba por despertar nele um interesse cada vez maior pelos dados oficiais que

só a Conservatória lhe forneceria e que completariam a verdade dessas vidas. A Conservatória tinha o poder de cumprir essa função informativa, e a decisão do Sr. José tinha ainda a qualidade de despertar no personagem, habitualmente obediente e cumpridor de regras, o prazer da infração. Não seria ele, nesse sentido, uma retomada de um certo Raimundo Silva, acometido de tentações semelhantes? A referência não é aleatória e o discurso parece confirmar a intuição do leitor, satisfazendo o seu orgulho de sentir-se sagaz ao perceber a referência intratextual à *História do cerco de Lisboa*.⁴

Não sabia, por exemplo, como se chamavam os pais do bispo, nem quem tinham sido os padrinhos que o assistiram no batismo, nem onde havia nascido exactamente, em que rua, em que prédio, em que andar, e, quanto à data de nascimento, se era certo que por casualidade constava de um recorte destes, só o registro oficial da Conservatória, evidentemente, fazia verdadeira fé, nunca uma informação avulsa colhida na imprensa, sabe-se lá até que ponto exacta, podia o jornalista ter ouvido ou copiado mal, *podia o revisor ter emendado ao contrário, não seria a primeira vez que na história do deletatur acontecia uma dessas.* (TN, p.25, grifos nossos)

Se essa busca de conhecimento, dizíamos, não é projeto consciente, podendo mesmo parecer mero passatempo de vida vazia, também é aleatória a descoberta de um verbete que indevidamente se inclui entre aqueles buscados nos ficheiros para cumprir os desígnios a que se tinha proposto o Sr. José. No meio dos outros de gente famosa, aquele que aleatoriamente se incluiu entre os demais podia ser de qualquer um, e, para o caso, de uma mulher desconhecida, sem marcas que a distinguissem de tantas outras. O acaso, entretanto, não seria rejeitado pelo personagem e a busca do conhecimento dessa mulher, menos explicável ainda que o desejo de completar as informações sobre os cem nomes famosos de sua estranha coleção, parecia não se explicar, mas impor-se.

Tinha o armário cheio de homens e mulheres de quem todos os dias se falava nos jornais, em cima da mesa o registro de nascimento de uma pessoa desconhecida, e era como se os tivesse acabado de

⁴ SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989.

colocar nos pratos numa balança, cem neste lado, um no outro, e depois, surpreendido, descobrisse que todos aqueles juntos não pesavam mais do que este, que cem eram iguais a um, que um valia tanto quanto cem. (*TN*, p.38)

Se o verbete e a decisão eram obra do acaso, decisão que ele não tomara mas que o tomara⁵ (o que torna algo fantástica a sua perseguição do objetivo final), também será aleatória e ação do acaso a descoberta de que o verbete da mulher já não se encontrava no ficheiro dos vivos e que, portanto, ela estava morta. Como também ainda lhe virá às mãos – e neste caso só aparentemente por acaso, como mais tarde se concluirá, sem que a narrativa claramente o explicita e tão somente o indicie –, como uma espécie de recompensa pela terrível busca noturna pelos meandros do labirinto dos mortos, o verbete com a morte assinalada da mulher.

Muitos acasos, ações dificilmente justificadas, diálogos imaginários: essa é mesmo uma grande ficção, daquelas que não se escondem, porque não se pretendem verdadeiras, talvez nem mesmo verossímeis, apenas belamente exemplares, onde a palavra *amor*, que custa a se revelar, mas que enfim é nomeada, amor carregado de doce sensualidade, de esperas prolongadas, que valorizam antes o processo que o encontro, acaba por transcender a tentativa de encontro de um homem e de uma mulher para servir de reflexão sobre o amor de um outro passado, aquele que se revela pelos meandros da História. O Sr. José é uma espécie de presente que se ignora mas que sai ao acaso em busca de uma mulher (ou de um passado) que finalmente consegue vislumbrar pelos farrapos de documentos em que toca: verbete, retratos, casa, roupas, perfume, voz. Não a consegue possuir – e esta é certamente a razão por que não ousa dormir em sua cama – porque ela não volta inteiramente, mas ele a apreende nas suas intermitências, e por esses luminosos indícios se transforma: de humilde e obediente às leis, medroso e solitário, presente fragilizado e ignorante de si, esse homem investe numa busca que o desassossega mas lhe permite renascer em

⁵ “Em rigor não tomamos decisões, são as decisões que nos tomam a nós”. SARAMAGO, 1997, p.42.

plenitude. O narrador advertirá: “essa vida passou a ser outra vida, e outra pessoa essa pessoa” (TN, p.31) ou ainda, nas palavras do próprio personagem seguido do comentário do narrador: “Este não pareço eu, pensou, e provavelmente nunca o havia sido tanto”(TN, p.112). Toma posse da sua vida, revê os valores em que cria, conhece outra forma de viver e de estar no mundo.

Parou um momento a olhar a secretária do chefe, nimbada pela luz esquálida que descia do alto, sim, era o que devia fazer, ir sentar-se naquela cadeira, a partir de hoje seria ele o verdadeiro senhor dos arquivos, só ele podia, se quisesse, tendo de passar aqui os dias por obrigação, viver por vontade sua também as noites, o sol e a lua a girarem sem descanso à volta da Conservatória Geral do Registro Civil, mundo e centro do mundo. Para se anunciar o começo de algo, fala-se sempre do dia primeiro, quando a primeira noite é que deveria contar, ela é que é a condição do dia, a noite seria eterna se não houvesse noite. (...) Nenhum dos colegas se apercebeu de quem havia chegado, responderam como de costume à saudação, disseram Bons dias, Sr.José, e não sabiam com quem estavam a falar. (TN, p.29)

Não é retórica a discussão sobre a metáfora dos dias e das noites, nem mera tentativa de descongelar estruturas internalizadas da língua ou do inconsciente coletivo. Aqui o jogo verbal vai além de si próprio e se compromete em profundidade com o projeto ideológico do romance. Porque, de certo modo, é da noite dos tempos que se pode iluminar o dia presente. Também, em falando da História, “a noite seria eterna se não houvesse noite”. Afinal, sem noite não há dia, do mesmo modo que sem passado não há presente. A própria ordem cósmica no-lo indica: “o sol e a lua a girarem sem descanso à volta da conservatória”. Sóis e luas a dormirem abraçados é metáfora antiga da perfeição, já o sabíamos há muito em palavras antigas do mesmo autor.⁶ Sem lua, o sol não nasceria ou talvez simplesmente brilhasse num existir sem origem. Estaríamos descobrindo aí o ensaio que se escreve pelas linhas de um romance? Falar por parábolas já o faziam Antonio Mau-tempo, Sigismundo Canastro

⁶ “Dormiram nessa noite os sóis e as luas abraçados, enquanto as estrelas giravam devagar no céu, Lua onde estás, Sol aonde vais”. SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho, 1982, p.90.

e Manuel Milho:⁷ contavam estórias de caçadores, de lebres curiosas, de rainhas e de ermitães que lançavam muito além o sentido de suas estórias. E agora é a vez deste Sr. José que vive e narra a sua própria história de amor, sem saber que funciona em dois níveis – o da experiência pessoal e o da especulação sobre o sentido da História – como se fosse a fonte ou a experiência de onde se deduz a tese. Da praxis ingênua partem as reflexões e as ações, não num trânsito de mão única em que o intelectual se limitasse a observar para concluir e o homem simples só fizesse obrar inconscientemente. Na verdade há aqui um jogo mais sutil de mentores e aprendizes, onde quem aprende também ensina e quem reflete também age.

O Sr. José caminha, experimenta, ousa até, mas por artes de um acaso ou de uma falta que lhe resulta em melancolia. Por isso precisa de mentores, como uma espécie de jovem Jesus que precisa do seu pastor⁸ – e ele aqui comparece, também diabolicamente verdadeiro, a apontar que as categorias, as classificações, as hierarquias não são naturais mas culturais e, por isso mesmo, passíveis de transformação, não alterando o andamento do universo e podendo, portanto, ser revertidas e contestadas. Grande lição de História! Deus e Diabo novamente na mesma barca.⁹

Vivendo sozinho, o Sr. José é um solitário, o que dificulta imenso a possibilidade da existência de diálogo vivido ou narrado. Não tem amigos ou parentes, e os colegas de trabalho não chegam a formar uma comunidade. Estrategicamente, portanto, o narrador só teria a seu dispor duas técnicas mais comuns na arte de narrar. A primeira delas seria a da fala exterior da instância narrante, que não seria viável porque a estrutura do aprendizado a indeferiria por ilógica, posto que não há um saber que se revele como anterior ao da experiência ou ao do relato da experiência que, como se deduzirá, será a forma de acesso ao conhecimento ao gerar a reflexão e, conseqüentemente, a transformação estrutural do sistema da autoridade.

⁷ cf. SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 1980.

⁸ cf. SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Caminho, 1991.

⁹ cf. SARAMAGO, 1991.

Outra, mais sofisticada, seria a do discurso indireto livre ou do fluxo da consciência, o que preservaria a voz do personagem, sem entretanto deixar de obrigá-la a passar pelo discurso do narrador a quem, em última análise, cabe filtrar o discurso do outro. Sem abrir mão dessas duas opções discursivas, o romance optará ainda por outra, só possível na dimensão do fantástico que por vezes o habita, ou, se quisermos, tão somente radicalizadora de um hábito antigo de recuperar sagazmente expressões populares da língua. É o que acontece quando o romance se dispõe a realizar, na experiência da escrita, a metáfora de “conversar com as paredes”. A parede, neste caso, será o teto, aquele que está em cima, que tudo vê e que acompanha o personagem principal no minúsculo espaço em que vive. É o diálogo, que seria impossível no nível real, ganha uma verossimilhança interna, ao reverter a metáfora – espaço de linguagem – em vida – dimensão referencial. É então que o personagem conversa com o teto, experto interlocutor a quem é dado o acrescentamento do dado da sabedoria. Como outro mentor em ação, caberá ao teto incitar o personagem a continuar quando lhe desfalece o ânimo, provocar-lhe os brios quando a covardia o ameaça, sugerir-lhe saídas onde não é capaz de vê-las ou ainda fazer-lhe reflexões algo filosóficas sobre a vida. Não se trata simplesmente de um desdobramento de personalidade, porque o sujeito não está dividido entre duas verdades que conhece sem ser capaz de escolher, mas, ao contrário, ouve do teto-interlocutor um saber que desconhece, e é a estrutura socrática do discurso com o outro – que possui uma experiência que não é a sua – que conduz o personagem a agir ou a modificar sua forma de agir.

Em outros casos são abstrações que ganham peso semelhante e uma concretização alegórica, e aí se enquadra, por exemplo, a cena de um pensamento que uma pergunta avassaladora invade de modo a constituir com ele um debate conceitual que caracteriza bem a dramática dialética do personagem: pensamento e pergunta viram pólos em tensão de um eu dividido entre as leis coerentes de uma vida ordenada e medíocre e as inquietações quase insanas que ele é incapaz de controlar.¹⁰

¹⁰ cf. SARAMAGO, 1997, p.80-83.

Para além dessas conversas que ganham concretude na vida real, há os diálogos virtuais, que se estruturam no condicional, no nível do que poderia ter acontecido, e que logo se revelam como gozo da enunciação. Situam-se eles na esfera do discurso, como artifícios de um narrador que só aparentemente recupera a estrutura da maiêutica socrática, quando, na verdade, a função desses diálogos é sobretudo a de ratificar algumas informações de um modo outro que não o do simples relato na terceira pessoa feito pela instância narrante. Diante da dificuldade de recuperar a apresentação dramática dos fatos pela ausência de vida gregária de um personagem eminentemente solitário, o narrador dá a conhecer diálogos imaginários que encenam idéias já apresentadas, esclarecem pormenores do relato – que, porventura, perderiam em dialética se apresentados no registro onisciente –, ou ainda põem em ação, para gozo da construção narrativa, clichês lingüísticos como, por exemplo, “mesmo uma criança poderia fatalmente concluir” (TN, p.57), fazendo intervir uma criança imaginária nos diálogos com o personagem. São grandes cenas que se iniciam por proposições freqüentemente no condicional: “ouçamos a explicação que *daria*” (TN, 42), ou que claramente já se anunciam dentro dos parâmetros da ficção: “o Sr. José (...) *inventou na sua cabeça a fantasia* deste novo diálogo, do qual, (...) saiu facilmente vencedor, como uma leitura, mais atenta, poderá comprovar” (TN, p.45). Não seria demasiado apontar esse gosto (que em língua portuguesa pode ter perfeitamente o epíteto “machadiano”) de convocar o leitor a uma leitura mais atenta de um texto já apresentado, o que evidentemente insiste no caráter eminentemente textual das ações, que se deslocam, assim, do referencial para o discursivo. São ações em linguagem e tão somente isso, pois *a priori* aí é que se constituem. E quando a orgia metafórica encaminha a narrativa para desfechos excessivamente fantásticos, a narrativa não tolhe o processo mas o retifica, por vezes apenas no capítulo a seguir, como acontece na descrição da invasão da escola e da difícil escalada a que se vê constrangido o Sr. José. Depois da invocação “fosse o que Deus quisesse” (TN, p.89), presente no discurso indireto livre do personagem, o discurso se embrenha pela divagação das ajudas divinas ao mesmo tempo que fornece os próximos passos do personagem que, afinal, consegue cumprir o seu

intento: “conseguii içar-se, alçar uma perna, depois outra, enfim cair do outro lado, como uma folha que se tivesse desprendido da árvore” (TN, p.91), espécie de fecho triunfal que não deixa de lembrar a ajuda das vontades de Baltasar e Blimunda a uma certa passarola abandonada pelo sol poente e em perigo de destruir-se contra o solo em caída abrupta. Aqui, entretanto, o fantástico, como já dissemos, não é grandioso, fica mais como emblema da enunciação do que como referência do enunciado, e no capítulo seguinte impõe-se a garantia do verossímil:

O respeito pela realidade dos factos e a simples obrigação moral de não ofender a credulidade de quem se tenha disposto a aceitar como plausíveis e coerentes as peripécias de tão inaudita busca reclamam o imediato esclarecimento de que o Sr. José não tombou suavemente do peitoril da janela, como uma folha que se tivesse soltado do ramo. Pelo contrário, o que lhe aconteceu foi cair desamparado, como cairia a árvore inteira, quando tão fácil teria sido escorregar pouco a pouco do seu momentâneo assento até tocar com os pés no chão. (TN, p.93)

Falamos de mentores e entre eles situamos já o chefe da Conservatória, o teto e o pastor de ovelhas, com a variante de o primeiro pertencer mais evidentemente, não apenas à categoria dos que ensinam, mas à dos que aprendem, podendo, ainda, sistematizar e deduzir, a partir da estória a que assiste, como se ela fosse a ilustração de uma parábola. A esses mentores se acrescentaria, entretanto, a sabedoria de quem já passou dos setenta, de uma certa velha do rés-do-chão direito, solitária e carente como o próprio Sr. José, mas que lhe pode guiar os passos, incutir-lhe o ânimo e orientar sua busca porque a idade a tornara ironicamente sábia, de uma sabedoria que não lhe há de valer, diz ela ironicamente, acentuando-se como uma das máscaras do autor na sua reflexão sobre a inexorabilidade do tempo. De mentores em mentores, poderíamos então perguntar, em quantos duplos o autor se faz presente diante desse outro José a quem é dado o direito de conhecer o amor da mulher e dos homens? Em tempos de fim da história, como dizem os incautos, em que só o presente parece ter força para se constituir, há que se recuperar o passado e não deixá-lo morto em arquivos abandonados, única forma de ainda se tornar possível a construção de uma utopia num futuro que carece de sentido.

O amor do Sr. José pela mulher desconhecida e morta antes que ele a conhecesse é, nesse sentido, uma metáfora do amor pelo passado também a conhecer e a preservar, do mesmo modo que a reconstrução física e ideológica da Conservatória Geral do Registro Civil é uma metáfora da revalorização dos mortos ou, em outras palavras, do passado que fundou em sentido o presente. Dissemos anteriormente que esse é um romance que explode no fim e o repetimos, porque está nas suas últimas páginas e no conselho especial daquele conservador, aprendiz e mentor da estória, a chave para a recuperação do passado, através da proposta de destruição da certidão de óbito da mulher desconhecida, como grande metáfora concreta da preservação da vida na morte.

Sabe o que eu faria se estivesse no seu lugar, perguntou, Não senhor, Sabe qual é a única conclusão lógica de tudo o que sucedeu até este momento, Não senhor, Fazer para esta mulher um verbete novo, igual ao antigo, com todos os dados certos, mas sem a data do falecimento, E depois, Depois colocá-lo no ficheiro dos vivos, como se ela não tivesse morrido, Seria uma fraude, Sim, seria uma fraude, mas nada do que temos feito e dito, o senhor e eu, teria sentido se não a cometêssemos. (...) Há ainda uma última questão a resolver, Qual, senhor, No processo da mulher desconhecida falta o certificado de óbito, Não consegui descobri-lo, deve ter ficado lá no fundo do arquivo, ou então deixei-o cair pelo caminho, Enquanto não o encontrar essa mulher estará morta, Estará morta mesmo que o encontre, A não ser que o destrua, disse o conservador (*TN*, p.277-8)

A fraude aqui é a trapaça salutar contra a ordem estabelecida, é o logro consciente para reverter o processo oficial de apagamento do que passou. É a única forma, como diz o conservador, de dar sentido às ações, a essa estória-parábola em busca da ilustração de um conceito que é, afinal, o da necessidade de manter vivo o passado. O verbete novo reintegrado ao dos vivos certamente não trará de volta a mulher, mas impedirá que ela seja relegada às prateleiras do fundo labiríntico da Conservatória. Ela funciona, deste modo, como a primeira amostragem do novo projeto de reintegração dos vivos e dos mortos.

E não está mesmo dito que “a metáfora sempre foi a melhor forma de explicar as coisas” (*TN*, p.267)? A presença do passado, sua

ação revitalizadora do presente, é uma idéia antiga na coerente sintaxe dos romances de José Saramago. Também num certo dia “levantado e principal” alguns mortos se levantaram do chão contra a “cegueira dos homens vivos” que não dão “a conta certa de quantos fizeram o feito, mil vivos e cem mil mortos”,¹¹ assinalando que a revolução agrária vitoriosa em 1975 no Alentejo era devedora àqueles que a construíram e que por ela morreram. Estavam todos lá, nessa ressurreição sem juízo final. Ou ainda é bom lembrar que o “alfabeto da amostra”¹² dos trabalhadores de Mafra, aquele em que se reuniam todos os nomes, um de cada letra “para ficarem todos representados”, era uma espécie de arquivo de uma Conservatória transformada pelas palavras sábias de um chefe que propôs o fim da separação dos arquivos dos vivos e dos mortos, de modo a constituir um único a que se passou a chamar “simplesmente histórico”(TN, 209).

Todos os nomes é mesmo um romance do amor. Amor da mulher desconhecida, amor dos homens desconhecidos.

Misturar vivos e mortos é uma forma de amar, por não esquecer que o presente é uma construção coerente apesar dos estilhaços de que se compõe.

Guardar as fontes é voltar a elas, deitar-lhes luz, reconhecer que a noite é a fundadora do dia.

Das gavetas da memória o passado não surgirá sempre o mesmo, porque a memória é criadora e completa lacunas “com criações de realidade próprias, obviamente espúrias, mas mais ou menos contíguas aos fatos de cujo acontecer só lhe havia ficado uma lembrança, como o que resta da passagem de uma sombra” (TN, p.201).

Respirava já uma sombra ao final de uma outra reflexão sobre o conceito de história em *História do cerco de Lisboa*. Respira hoje

¹¹ cf. SARAMAGO, 1980.

¹² “já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias(...)”. SARAMAGO, 1982, p.242.

a Conservatória do Registro Civil certamente um perfume misto de rosa e crisântemo, a anunciar a convivência de todos os homens no presente da história, única forma de rasurar definitivamente a data da morte e de destruir o atestado de óbito que se impõe sem razão aos que só aparentemente deixaram de estar presentes à comunidade dos homens vivos.

Lanzarote: os Cadernos de Saramago

Vera Casa Nova
Universidade Federal de Minas Gerais

“Somos o que tiverem sido os livros que escrevemos. Na existência deles, desejamos que nos reconheçam”.

Saramago

“Quem diz amor, também diria obra ou vida. Escrever sobre o que o outro escreveu é, quase sempre, um acto de amor, e mesmo quando a tinta é, ou parece que seja, a do ódio, provavelmente, se bem procurássemos, encontraríamos lá no fundo uma certa porção de amor que a inveja e o despeito acabaram por aniquilar.”

Saramago

Minha leitura dos *Cadernos de Lanzarote* não tem objetivo maior, nem a vontade de estabelecer teorias. É tão somente curiosidade de leitora, repensando alguns momentos contados do cotidiano desse escritor português. Permitam-me então, fazer um percurso no limite de minhas indagações sobre o texto.

Os *Cadernos de Lanzarote* constituem o que chamarei aqui de diário-histórico de vida, mistura de autobiografia e relato de acontecimentos sublinhados por reflexões variadas.

Memória, tempo e história que se cruzam pelas aventuras literárias. História individual e social pontuada e compartilhada pelos contemporâneos como, por exemplo, Jorge Amado, José Augusto Seabra, Chico Buarque de Holanda, quando o saber é “o das nossas datas, sabemo-lo, desencontradas”. (SARAMAGO, 1997: 52)¹

A memória do cotidiano, nessa narração autobiográfica, que elabora sentidos, inventando imaginários e ordenando o real, se constrói voluntária e conscientemente nesse evento escritural.

O diário resta no limite; ele é ambíguo na sua construção do tempo. Nascimento e morte do acontecimento marcado pelo sujeito que escreve. Le Goff diz que “aquilo que procuro lembrar e lembrar-me é uma memória. Aquilo que me esforço por construir é uma história”. (LE GOFF, 1987: 177)²

A ligação entre tempo e escritura (escritura do tempo – tempo da escritura), definidora da memória, faz do texto *Cadernos...* uma atividade ou uma aventura filosófica e literária. E ainda remete às relações do tempo e do esquecimento. Registra, escreve para não esquecer.

Quem escreve o Caderno é Saramago ou uma ficção dele? O ato de escrever um diário e publicá-lo já não faz dele uma ficção? Existe uma identidade narrativa nos diários? Blanchot teria pensado nisso ao dizer sobre o diário:

“Uma vez que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si, acontecimentos importantes ou insignificantes, tudo aí cabe, conforme a ordem ou a desordem que se queira, está vinculado a uma cláusula, que embora pareça leve, é temível: deve respeitar o calendário.” (BLANCHOT, 1984: 193)³

Como recortes, cada dia dos *Cadernos* é irrepetível. Dos pequenos detalhes vividos à insignificância de acontecimentos, Saramago conta o movimento incessante que acontece em sua vida. Fiel sempre que possível ao acontecimento, ele é verdadeiro. Uma carta para

¹ SARAMAGO, J. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

² LE GOFF, J. et al. *Ensaio de ego-história*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1987.

³ BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'água, 1984.

Jorge Amado, um almoço com Gabriel Garcia Marques e comentários sobre amigos variados, além do “saramaguismo” das intolerâncias sobre seus livros, suas viagens.

Construído por pontos que concentram a historicidade das situações, o acontecimento em Saramago se torna singular; ele fornece ao leitor traços, fatos, gestos, que compõem o acontecimento relatado. Os resíduos da vida cotidiana marcam ontologicamente esse sujeito-escritor. Lendo Cadernos tem-se a dimensão do que se poderia pensar sobre o que seja essa categoria filosófica que é o sujeito. Sujeito que ao escrever sobre eventos de sua vida configura seu processo, sua consistência. É importante notar que sendo marxista, o sujeito consciente, fonte de uma verdade, Saramago, constitui-se no texto como sujeito circunstancial, fiel a uma verdade, qual seja, a da necessidade de construir uma ética. Uma proposta ética apartada da religião, das políticas e economias imperialistas e da ética do intelectual de esquerda sobre a integração européia.

Em seu relato do dia 18 de agosto de 1993 o diarista faz um depoimento sobre Sarajevo:

“A Europa política ensinou aos povos da Europa o refinamento do egoísmo. Compete aos intelectuais europeus, regressando à rua, ao protesto e à ação, escrever ainda uma última linha honrada no epitáfio desta civilização. Deste imenso Sarajevo que somos. (SARAMAGO, 1997: 104)

Os Cadernos nos mostram parte do seu percurso. Percurso marcado por um saber, por verdades como processo real. Fiel a essa verdade subversiva para muitos de seus contemporâneos, Saramago constrói um sujeito finito dessa verdade infinita, que presentifica o processo da escritura de *Ensaio sobre a Cegueira*.

“Escrevi as primeiras linhas do Ensaio sobre a Cegueira”...
(SARAMAGO, 1997: 89)

.....
Decidi que não haverá nomes próprios no Ensaio, ninguém se chamará António ou Maria, Laura ou Francisco... Estou consciente da enorme necessidade que será conduzir uma narração sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela mão essas sombras a que chamamos personagens, inventar-lhes vidas e preparar-lhes

destinos. Prefiro, desta vez, que o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor não saiba nunca de quem se trata, que quando alguém lhe apareça na narrativa, se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se o ego da página cem será ou não o mesmo da página cinquenta, enfim, que entre, de facto, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos. (SARAMAGO, 1997: 101)

Ao sabor do acaso, abolindo-o de quando em vez, mas fundando-o no vir-a-ser de sua trajetória de vida, Saramago configura fragmentos desse acaso como verdades vividas, seu real, lugar onde o que é dito é depositado.

Preenchendo com sua escritura os quadros em branco do vazio da existência, Saramago é sua circunstância. Circunstância de uma verdade, acontecimentos que fazem efeito – entrevistas a jornais, leitura de cartas de leitoras, a intimidade com o cão Pepe, encontros importantes em congressos com amigos, viagens, etc. Obedientes, mas nem tanto ao calendário – o tempo é o da sua subjetividade.

Passa do dia 26 de abril a 28 de abril. O autor escreve sincera e afetivamente:

“Ninguém deve ser mais sincero do que o diarista, e a sinceridade é essa transparência que lhe permite não lançar sombra sobre a existência limitada de cada dia, à qual circunscreve a preocupação de escrever.” (BLANCHOT, 1984: 193)

Nada é extraordinário – só o outro – com suas surpresas, seus escândalos ou caprichos. Ou tudo é extraordinário, na medida em que esse autor está fora da ficção, seu espaço, seu tempo. Contar o “demasiado real” no diário para poder melhor ficcionalizar nos romances, nos contos, no teatro. A luz do diário e não a sombra da ficção.

Caderno: folhas de papel em branco para anotações. Cada acontecimento de vida é anotado para a preservação desse acontecimento. O que será a releitura pelo autor dessas anotações? Revisão. Não esquecimento. Memória em outra dimensão.

Reflexões sobre o útil e o inútil, sobre as insignificâncias que se tornam significâncias.

“O poder, no castelo de Praga não perdeu tempo à procura de símbolos, foi diretamente às raízes de sua natureza: crueldade e

morte...” Sobre uma visita turística ao castelo de Praga vai a Kafka e a Mozart.

Em Saramago não se trata de uma “meditação do zero sobre si próprio” (BLANCHOT, 1984: 195) de que fala Amiel, mas uma ruminação que passa por caminhos variados. A constante recepção de leitura faz de Saramago um fiel leitor de seus leitores. Entre teses de doutoramento e a sempre citada Pilar, além dos textos de leitores de outros países em que sua obra foi traduzida, dão uma boa mostra do que se faz na Europa com textos literários e um pouco da vida de um escritor famoso.

Sobre sua obra muito se dá a conhecer, sobretudo o processo de criação.

“- Modifiquei umas quantas coisas, e o capítulo ficou bastante melhor: a importância que pode ter usar uma palavra em vez de outra, aqui, além, um verbo mais certo, um adjetivo menos visível, parece nada e afinal é quase tudo.” (SARAMAGO, 1997: 173)

“Há que reconhecer, no entanto, que as circunstâncias não me têm ajudado nada a instituir e manter a disciplina sem a qual escrever um romance se torna na mais penosa de todas as tarefas. (SARAMAGO, 1997: 183)

“Há uns poucos dias que eu tenha decidido deixar de lado dois capítulos que se haviam convertido numa daquelas armadilhas... Uma coisa seria querer fazer um romance sem personagens, outra pensar que seria possível fazê-lo sem gente. E esse foi meu grande equívoco quando imaginei o Ensaio sobre a Cegueira. Tão grande ele foi que me custou meses de desesperante impotência. Levei demasiado tempo a perceber que os meus cegos podiam passar sem nome, mas não podiam viver sem humanidade. Resultado, uma boa porção de páginas para o lixo.” (SARAMAGO, 1997: 332)

Sobre a relação Literatura e História, Saramago responde:

“(...) o autor do Memorial do Convento não escreveu um livro de História e não tem a certeza de que a sociedade portuguesa do tempo fosse, realmente, como a retratou, embora até o dia em que estamos e já onze anos completos são passados, nenhum historiador tivesse apontado ao livro graves erros de facto ou de interpretação. Resta saber se é aí que se encontra o problema, se não estaria antes na necessidade de averiguar que parte de ficção entra, visível ou

subterrânea, na substância já de si compósita do que chamamos História, e também, questão não menos sedutora, que sinais profundos a História, como tal, vai deixando, a cada passo, na Literatura em geral e na ficção em particular.” (SARAMAGO, 1997: 186)

Ou ainda sobre reflexões teóricas de Literatura:

“(…) o romance deveria abrir-se , de certa maneira, à sua própria negação, deixando transfundir, para dentro do seu imenso e fatigado corpo, como afluentes revitalizadores, revitalizados por sua vez pela miscigenação conseqüente, o ensaio e a filosofia, o drama, a própria ciência.” (SARAMAGO, 1997: 236)

Esse “produto de diversas circunstâncias” (SARAMAGO, 1997: 236) como o classificou Agostina Bessa Luís, é aquele que se mantém fiel à sua inquietação de homem de fim de século, aquele que ainda reflete sobre o acontecimento. Como o de uma leitura por exemplo:

“depois da leitura do ensaio Iviaggio come metafora della conoscenza nel “Manual de Pintura e Caligrafia”, de Roberto Mulinacci: Toda a viagem é imaginária porque toda a viagem é memória.” (SARAMAGO, 1997: 422)

De reflexão em reflexão, Saramago recomenda a seu leitor que:

“aplique o método no seu dia-a-dia: pegue nas palavras, pese-as, meça-as, veja a maneira como se ligam, o que exprimem, decifre o arzinho velhaco como que dizem uma coisa por outra – e venha-me cá dizer se não se sente melhor depois de as ter esfolado...” (SARAMAGO, 1997: 427)

Reflexão advinda de um texto, uma crônica sua em que comenta a palavra, como potência e ato poético.

O diário de Saramago é o espaço para o traçado material das suas verdades dentro das situações vividas ou da suplementação dos acontecimentos. É assim, por exemplo, nesse fragmento que situa sua participação na assembléia da Academia Universal das culturas:

“Limitar-me-ei a dizer umas quantas palavras daquelas que não disse: quando se pede a um português uma definição breve do seu País as explicações previsíveis, pondo de parte alguma diferença de pormenor, são, invariavelmente, duas: a primeira, ingênua, otimista, proclamará que jamais existiu, debaixo do Sol, outra terra tão notável

e tão admirável gente; a segunda, pelo contrário, corrosiva e pessimista, nega essas sublinhadas excelências e afirma que, últimas entre os últimos no continente europeu desde já quatro séculos, nessa situação – ainda hoje nos comprazemos, mesmo quando protestamos dela querer sair.” (SARAMAGO, 1997: 429)

Ou ainda nessa postura de crítico veemente:

“Acabados de sair duma longa e traumatizante guerra colonial, teria sido desejável que os Portugueses tivessem podido pensar sobre si mesmos, examinando o seu passado e o seu presente, para depois, pelos caminhos de uma consciência criticamente nova, acertarem o passo com a Modernidade...”

O questionamento da Europa a que Saramago se propõe “Numa Europa incapaz de questionar-se a si própria, a postura hoje mais comum é a de uma resignação que tocou fundo.” (SARAMAGO, 1997: 450) justifica-o como sujeito consciente e a ética que o faz preocupar-se com as questões culturais “tanto no plano geral europeu como no nacional e particular” (p.241) resultantes da integração europeia, colocam-no como intelectual crítico e participante das questões de sua época.

A par de tudo e atento criticamente, denunciante de todas as crueldades existentes no mundo, Saramago acusa desde o homem que fecha negócios “uma partida de fetos humanos originários da Rússia, que serão exportados para a Alemanha e para o Japão, onde têm grande necessidade deles as indústrias de cosmética...” (p.452) até o tráfico de órgãos humanos.

É Saramago mesmo que nos diz sobre seu processo de memória. Memória e Literatura juntas na desconstrução de uma ética das verdades absolutas:

“A experiência pessoal e as leituras só valem o que a memória tiver retido delas. Quem tenha lido com atenção os meus livros sabe que, para além das histórias que eles vão contando, o que ali há é um contínuo trabalho sobre os materiais da memória, ou, para dizê-lo com mais precisão, sobre a memória que vou tendo daquilo que, no passado, já foi memória sucessivamente acrescentada e reorganizada, à procura de uma coerência própria em cada momento seu e meu.” (SARAMAGO, 1997: 458)

A obra de Saramago parece estar vinculada à concepção ética que ele vez por outra traça em seu discurso. Nos *Diários* encontramos um escritor que não rejeita o dispositivo ideológico da ética. Pensando na ética do outro, Saramago explicita sua ética da Verdade – envolvendo sinceridade e crítica: “Se a ética não governar a razão, a razão desprezará a ética.” (SARAMAGO, 1997: 585)

Avesso do acontecimento, ou negativo do cotidiano, cada flash-memória recupera seu passado na memória de sua contemporaneidade. Posto em cena, a cada momento contado, transformando experiências vividas em escrita, Saramago traz em seu Diário o mesmo vigor do texto de Edgar Morin “Meus Demônios”. A descrição das singularidades de cada um deles os coloca na expressão de um tempo; “na manifestação de uma idade do pensamento e da investigação históricos”⁴

A atividade intelectual e sua disposição para o debate das idéias mostram-se em CL em pleno vigor, mas é quando o poeta se cola ao memorialista que o texto se torna fulgural:

“Esta abundância só mais tarde virá, por enquanto a chuva é apenas o tranqüilo refresco da noite principiada, e eu posso, com os pés metidos nas folhas que brilham no escuro, sentir o que ainda faltava para começar o outono, o odor quente da terra molhada, esse cheiro vertiginoso que faz vibrar as narinas de todos os animais e que nenhuma palavra foram capazes de explicar até hoje. Diz-se que é a terra a chamar-nos.” (SARAMAGO, 1997: 600)

Ou ainda em digressões como essa de alto teor metafórico/ metonímico:

“No princípio era o Lápis. Havia também a Caneta, um pauzito fino cilíndrico, em geral pintado de cor assalmonada, levando na ponta própria o Aparo...” (SARAMAGO, 1997: 605)

O “Aparo”. Aparar, aguçar, apontar. Apurar, aperfeiçoar, polir (o estilo). Também, por ironia de nossa língua: tolerar, acertar ou ainda: cortar parte, porção das bordas ou pontas. Se prestarmos

⁴ REMOND, R. O contemporâneo do contemporâneo. In: *Ensaio de Ego História*. p.289.

atenção sobre o jogo sinonímico dos signos, veremos alguns dos significados que nos remetem aos sentidos da mão que escreve, dessa extensão da voz, de dicção libertária. Apara a palavra, aguça-a, faz o leitor escutá-la, a fim de melhor apurar os sentidos que ali estão. Polindo o estilo, aperfeiçoando-o ao mesmo tempo que tolerando, aceitando as críticas que fazem a seus textos; assim também cortando parte das bordas, dos limites, racionalmente dispostos.

Em Saramago nesse texto há o que se poderia chamar de “vontade” de verdade, onde as exigências político-ideológicas se dissimulam ou não, e se impõem nesse destino contemporâneo. Destino histórico que a pós-modernidade esqueceu ou recalçou.

A verdade custa caro e Saramago parece saber disso melhor que ninguém; da mesma forma que nos aponta para a grande ilusão da autonomia do discurso da arte libertária. Discurso que anuncia as relações múltiplas de saber e poder (Saramago leitor de Foucault?) e que nos obriga, a nós, leitores, tornarmo-nos conscientes dos efeitos políticos da Verdade.

A emergência do político no trabalho literário de Saramago é aqui nos Cadernos mostrada amplamente através da ética que tentamos apontar em diversos momentos de seu texto.

Enquanto a “ideologia ética” contemporânea se ancora na discussão sobre o Mal, Saramago vê o sujeito além do *Bem* e do *Mal*, em seu desejo de ruptura. Simulacros à parte, e apesar das traições e/ou desastres dos destinos históricos individuais e/ou coletivos, Saramago continua (a partir de sua escritura) a acreditar cada vez mais na literatura, no trabalho de escrever o tempo.

Escreve seu tempo acolhendo a morte do acontecimento e assim ultrapassa-a. A literatura, sua produção, impede a destruição da experiência vivida. Experimenta não o esmagamento, não a decadência da sua historicidade, nem a deterioração da qualidade dialética do vivido, mas a luta contra a reificação, contra o esquecimento, enfim quanto à morte.

Contra a morte, cada linha escrita é a “força rejuvenescedora” (cf. W. Benjamin – tese nº 15 sobre o conceito de história). O tempo é memória. Memória é literatura.

Assim li os *Cadernos de Lanzarote* como diário-histórico: como uma pequena história paralela dos subterrâneos da instituição literária em Portugal e em países outros da Europa e da América; como uma memória pessoal e da inteligência do tempo; como um documento vivo dentro da Literatura; como um escritor/lugar de cultura mostra objetos da vida cotidiana, confissões e testemunha do vivido recente. Um entre-lugar entre Memória e História, onde o literário vai bordando em ponto de cruz os entrelaces da vida e da morte do instante.

O diário de Saramago é assim, um grande ensaio de ego-história, como Jacques Le Goff ou Georges Duby propõem em seu desejo de História. Para terminar, retorno ao texto de Saramago, que recorda um dia de julho de 1993:

“que boas estrelas estarão cobrindo os céus de Lanzarote? A vida, esta vida que, inapelavelmente, pétala a pétala, vai desfolhando o tempo, parece, nestes dias, ter parado no bem-me-quer.”
(SARAMAGO, 1997: 664)

ESTUDOS COMPARADOS

O que separa os amantes? Uma leitura comparativa de “*Eurico, o presbítero*”, de Alexandre Herculano, e “*A barca dos amantes*”, de Antônio Barreto

Cibele Imaculada da Silva
Ciléa Tavares França
Unicentro Newton Paiva

1) Considerações iniciais

As diversas leituras do movimento árcade mineiro geralmente o relacionam à Inconfidência Mineira e vêem no movimento a confluência de duas concepções distintas de sujeito – o herói e o indivíduo burguês – a partir do duplo papel dos participantes desses movimentos. Isso porque, na Inconfidência Mineira, observa-se o cruzamento entre, usando a terminologia de Bakhtin,¹ uma biografia no sentido antigo – relato dos feitos dos homens públicos, ou da dimensão pública da vida de qualquer

¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética - a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.

homem, responsável pela construção do herói – e uma biografia no sentido que se formava naquele momento – o surgimento da concepção de indivíduo e a ênfase nos episódios da vida privada, como amor, paternidade, casamento, etc, centrada na formação do indivíduo. Essa confluência marca também os enredos dos romances cujos temas se relacionam com a Inconfidência e os inconfidentes.

Também nas diversas leituras do movimento romântico e de *Eurico, o presbítero*,² em especial, podemos perceber, embora de modo distinto, essa dupla concepção de sujeito. Em *Eurico, o presbítero*, observa-se a existência de dois heróis: Pelágio e Eurico. Pelágio é, usando a noção de Watt,³ o herói antigo, aquele que expressa e carrega em si os valores positivos do grupo, dificilmente se constituindo como indivíduo, no sentido de ter uma vida privada que se iguale em importância à dimensão pública de sua vida de herói da resistência ibérica. É com Eurico que essa dupla concepção de sujeito se materializa. Ele assume o duplo papel: de herói antigo, enquanto guerreiro, e personagem romântico, enquanto indivíduo contrariado em seu amor. Mas mesmo o papel de Eurico como herói antigo é problematizado: é um guerreiro solitário no momento em que o país só poderá ser salvo através da organização da luta coletiva.

A importância da Idade Média na literatura portuguesa se equipara à importância do Arcadismo e da Inconfidência Mineira na história da literatura brasileira. O professor Antonio Candido, naquilo que de mais polêmico há em *Formação da Literatura Brasileira*,⁴ situa o início da construção da autonomia da literatura brasileira no Arcadismo. Do mesmo modo que a expulsão dos mouros dá origem à nação portuguesa, a Inconfidência Mineira, seus poetas, seus escritos dão origem à literatura brasileira. O aproveitamento da Inconfidência pela República e a transformação de seus participantes

² HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o presbítero*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica S.A., sd.

³ WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno - Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

⁴ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

em heróis nacionais inserem o episódio tanto na série heróico-lendária quanto na série histórica propriamente dita. Tiradentes seria, nessa leitura, o herói antigo similar de Pelágio. Gonzaga seria já o herói individualista, principalmente no que diz respeito à facilidade de exteriorização de episódios da vida íntima, apesar de compartilhar, com Eurico e Tiradentes, alguns traços do herói antigo. As leituras existentes indicam também a formação do romance histórico romântico centrado na Idade Média como uma leitura da origem da nação, o espaço-tempo formador dos estados modernos. Em *Eurico, o presbítero*, essa fundação tem caráter lendário, indicando também a ruptura necessária com o antigo império romano. Ainda não é a formação do estado português, mas a narração dos eventos sobre os quais o estado português se constituirá: contra os mouros.

2) Considerações em torno do romance histórico

Utilizaremos na leitura de *Eurico, o presbítero* e de *A barca dos amantes*⁵ a categoria *cronotopo* da teoria de Bakhtin, tal como formulada em *Formas de tempo e de cronotopo no romance*, ensaio publicado em *Questões de literatura e de estética*. Bakhtin considera-o uma categoria descritivo-analítica capaz de definir os gêneros por exibir o cruzamento e a fusão dos seus indícios específicos. O cronotopo é uma categoria conteudístico-formal que articula o espaço, o tempo e o indivíduo e insere na teoria materialista bakhtiniana do signo e da história: aceita a imagem de indivíduo na literatura sendo determinada pelo espaço-tempo, ou melhor, associada ao cronotopo. Em vez de “personagem”, Bakhtin dirá “imagem cronotópica de indivíduo”.

A literatura assimila e reorganiza os cronotopos reais e históricos de várias e complexas maneiras. Dentre elas destacam-se a assimilação da série histórica pelo enredo com seus jogos de verossimilhança e as determinações da série histórica do escritor e do leitor na obra. O trabalho artístico-literário é responsável pela

⁵ BARRETO, Antônio. *A barca dos amantes*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1991.

fusão dos indícios espaciais e temporais organizadores dos gêneros. O que caracteriza o cronotopo literário é a complexidade: ele nunca é único. O cronotopo dominante de uma obra literária pode ser resultado da fusão de vários deles com, inclusive, outros reais e históricos.

A leitura comparativa entre *Eurico, o presbítero* e *A barca dos amantes* será feita através da explicitação de seus cronotopos e da sua articulação à noção de “romance histórico” nas suas mais diferentes acepções, com a finalidade de teorizar sobre essa noção. A noção genérica de romance histórico apresenta traços como: o acontecimento histórico é sempre excepcional, sempre da ordem da catástrofe – guerra, fome, lutas políticas, disputa pelo poder, etc; e a trajetória do protagonista se funde a acontecimentos históricos “relevantes”, de modo que o peso da história na sua vida determina o destino. Nessa organização, a vida privada do protagonista mistura-se com o espaço público, que entra nas vidas pessoais enquanto catástrofe. Este traço garante, também, no romance histórico, a relevância da personagem feminina, já que, geralmente confinada no espaço privado, permite maior contraste entre público e privado, quando da irrupção da catástrofe. Assim, esse cruzamento específico entre o cronotopo propriamente biográfico, já complexo, com o da História será o cronotopo dominante do romance histórico.

O cronotopo biográfico antigo estudado por Bakhtin apresenta vários traços devido ao caráter diacrônico de seu ensaio, que vai de remotos textos gregos até Rabelais. Além disso, este cronotopo não é simples; mesmo nas biografias antigas já se apresenta complexo e como união de traços temporais e de gêneros distintos. Entretanto, em seu estudo, Bakhtin organiza, desde as biografias mais antigas, o tempo biográfico e os seus cronotopos a partir de uma leitura que tem como categoria dominante a consciência da fratura do homem e do tempo, do exterior e do interior, do privado e do público, tornadas explícitas na modernidade.

A concepção de homem na biografia antiga, cujos modelos são Plutarco, Suetônio e Cícero, dá ênfase à esfera pública. Nessas biografias, o homem não possuía nada de exclusivamente íntimo e pessoal. Tudo é exterior. Nenhuma privacidade. Esses relatos são geralmente as ações dos homens públicos na vida pública. A

existência da vida interior não é negada, mas ela só existe enquanto pura exteriorização. Então os heróis choram, gemem, soluçam, fazem confidências, etc. Toda a vida interior se manifesta do lado de fora, sob forma sonora e audível. Por isso, não há distinção essencial entre público e privado. Além do mais, tais textos não apresentam diferença na abordagem da vida alheia e da vida pessoal e, neles, biografia e heroísmo se confundem. Essas biografias são textos de auto-glorificação e a glória dá a dimensão da total exterioridade da figura de homem na literatura. Ser glorioso é viver exteriormente, é viver para os outros, para a coletividade, para o povo. Por isso o homem é o herói. A perda da dimensão pública da vida e a queda do heroísmo produzirão a grande modificação na literatura: a noção de individualismo.

A concepção de “autoconsciência” ainda não existe nesses textos. Para que tal concepção se firme é necessária a distinção produzida pela dupla imagem: uma pública e uma privada. Em época recente, a vida interior do homem modifica-lhe a imagem. O invisível, o mutismo e a cegueira penetraram-lhe o íntimo. O homem passa a desconhecer-se e sentir-se um mistério. Esse processo trouxe-lhe a consciência da solidão que o leva a perder a unidade e a integridade determinadas pelo princípio da vida pública. A consciência que ele tem de si mesmo não pôde encontrar outro cronotopo tão real e íntegro quanto o da praça pública. Para esse novo homem e sua vida privada surgiram muitas esferas e objetivos, cujas naturezas não eram públicas, por exemplo, a esfera sexual, e das quais apenas se falava na intimidade da alcova e em termos condicionais. Sua imagem se tornou múltipla e composta. O cronotopo do novo indivíduo o mostra cindido entre seu núcleo e seu invólucro, seu exterior e seu interior.

Mesmo na Antiguidade existem formas autobiográficas, tais como cartas, diários, as consolações estoicas, em que já se manifesta a desagregação do aspecto exterior público do homem. Começam aí a aparecer a consciência privada do indivíduo isolado e solitário e a se revelar as esferas privadas de sua vida. É o Romantismo que dá forma definitiva à autoconsciência solitária do indivíduo e concretiza as novas formas de sua relação consigo mesma. Os acontecimentos da vida íntima e pessoal aumentam de importância e passam a

ter um peso enorme sobre a vida do indivíduo, embora tenham um significado ínfimo para os outros e absolutamente quase nenhum sentido político-social. Esta relevância do pessoal começa a modificar o valor dos acontecimentos da vida pública, e terá importância efetiva no surgimento do romance.

Em romances históricos românticos e modernos aparece frequentemente o sonho premonitório, descendente dos “prodígios” das biografias antigas. Os *prodígia*, especificamente nas biografias romanas, funcionavam como um princípio muito importante de concepção e elaboração do material autobiográfico, estando ligados à categoria da felicidade pública. A partir do século XVIII, o significado de felicidade passa para a esfera pessoal. Concernem ao destino, tanto dos casos particulares e das iniciativas dos homens, quanto de toda a sua vida público-estatal. Através dos prodígios, as esferas pública e individual podem se unir e o prodígio ou sonho funcionam tanto como índices do destino da nação quanto do do indivíduo. Inicialmente, os prodígios são índices dos destinos da nação que pressagiam sua felicidade ou desgraça. Passam, em seguida, a agir sobre a personalidade individual, cujo destino está indissolúvelmente ligado ao destino da nação. Tal categoria tem importância extrema no romance histórico, já que ele une exatamente os dois destinos. Dentro da modernidade, caracterizada pela proeminência do individualismo, caberá ao romance histórico, dentre todos os outros gêneros, carregar explicitamente as marcas do público naquilo que ele tem de mais visível – a catástrofe histórica. Em *Eurico, o presbítero*, o sonho é o aviso através do qual Eurico adquire a certeza de que os mouros representam grande perigo para a península e a cristandade. O sonho indica-lhe também seu destino, o que deverá fazer. Os tempos de vigário de Cartéia terminaram, sua vida mudará radicalmente, exatamente como a vida na península. O sonho premonitório da personagem central tem também a função de criar um falso suspense e distinguir o herói, fazer dele o iluminado de Deus.

Outro cronotopo interior ao autobiográfico é o da formação, aquele que segue o esquema platônico do caminho do indivíduo em busca do conhecimento. Está ausente em *Eurico, o presbítero*, já que o sujeito é pleno e a realidade histórica na qual ele se insere serve para a revelação de seu caráter. Além disso, toda a trama histórica

das invasões muçulmanas serve de ambiente para que o caráter traiçoeiro de alguns personagens se revele. Assim, o caráter é revelado e não formado. Mas o cronotopo da formação pode ser detectado na trajetória de Marília em *A barca dos amantes*, que tem a aprendizagem da solidão no monograma de seu destino – tecer, amar, guardar – inscrito no monograma do amado distante: T A G – Tomás Antônio Gonzaga.

3) O cronotopo de *Eurico, o presbítero*

O cronotopo de *Eurico, o presbítero* é o resultado da articulação da construção da personagem romântica enquanto uma individualidade autônoma com o projeto histórico do Romantismo. No projeto romanesco de Herculano, a descrição surge como a principal responsável pela construção da dimensão espacial vital: a Espanha, e com ela a idéia de pátria, como uma geografia habitada por uma raça – os visigodos. Os árabes, como elemento estrangeiro, forneceriam o contraste para o povo da península constituir sua identidade “nacional”. A identificação entre o império visogodo na Península Ibérica e as futuras nações Portugal e Espanha é obtida, inicialmente, pela preocupação com a toponímia, responsável pela construção da continuidade espacial e histórica. Esse projeto também será suportado pela constituição de um tipo de narrador – o narrador-historiador, que apresenta uma série de indícios da época da invasão árabe e que comenta, julga e manipula as personagens, e pela constituição do herói da pátria, na sua dimensão pública. A dimensão heróica articula-se à privada, em que o personagem amoroso é capaz de encarnar uma nova sensibilidade. Como herói, Eurico nunca é parte efetiva de uma vida cotidiana. Até mesmo no amor, esfera privilegiada dessa nova sensibilidade, haverá um simbolismo público que norteará sua vida: a fidelidade aos votos clericais se identificará com o catolicismo da península, que se oporá ao islamismo dos árabes. A duplicação do heroísmo através de Pelágio exhibe a face mais consciente do projeto político-romântico: só se é herói para uma pátria. Nas duas dimensões – a pública e a privada – se inscreve o novo modo de organização das subjetividades inaugurado pelo Romantismo.

A marca do heroísmo de Eurico é a fidelidade. Tal característica determina sua trajetória: não é possível quebrar a palavra, abandonar o sacerdócio para que o amor se realize. A fidelidade enquanto virtude também se liga à impossibilidade de transformação: Eurico não muda, só segue seu destino, que se funde inteiramente ao destino histórico da península diante da invasão árabe. A fidelidade aos povos que antes habitavam a península é também fidelidade ao cristianismo. Nesse sentido, Eurico, ao manter os votos do sacerdócio, repete os votos da península, que se mantém católica durante os 700 anos de dominação muçulmana. É ainda fidelidade política à pátria, opondo-se à traição de alguns guerreiros e sacerdotes godos, responsáveis inclusive pela morte da personagem.

A dupla articulação da personagem Eurico não é harmoniosa, se organiza em oposição. O predomínio do público, seja a luta contra os árabes, sejam os votos clericais, sufoca o indivíduo e dá a dimensão de seu fracasso. Essa será a organização dominante em todo o Romantismo e é o que o afasta dos cronotopos anteriores, que ainda viam possibilidade na articulação positiva entre herói público e indivíduo em sua vida pessoal.

4) O cronotopo de *A barca dos amantes*

Em *A barca dos amantes*, Antônio Barreto apropria-se de elementos da história do Brasil e da biografia de Gonzaga e Maria Dorotéia Joaquina de Seixas para construir a narrativa da viagem de Gonzaga para o exílio e a da solidão de Marília após a condenação do inconfidente.

A narrativa apresenta uma articulação temporal complexa: uma série diacrônica linear, responsável pelo tempo biográfico de Marília e Gonzaga, predominantemente de domínio público, e algumas séries sincrônicas, também biográficas, predominantemente uma criação literária de Barreto, dominadas pelo delírio de Gonzaga durante a viagem para o exílio e pela solidão de Marília. Esses cronotopos biográficos ligam-se a outros históricos e literários. O romance articula os cronotopos complexos ligados à Inconfidência Mineira, já bastante cristalizados, àquele escolhido por Barreto para a

realização e renovação do romance histórico – a lenda da barca dos amantes.

O cronotopo “Inconfidência Mineira” é resultado da articulação de três tipos de cronotopos distintos: o da história, o da biografia e o da literatura, que, juntos, construíram um cronotopo misto, histórico e lendário, bastante específico, que circula tanto na série erudita quanto na popular, em versões que ora se aproximam, ora se separam. A existência de uma certa leitura oficial que transforma os participantes do movimento em heróis nacionais reforça a lenda naquilo que ela tem de mais dramático: a punição. A execução e o esquartejamento de Tiradentes e o degredo seriam as imagens concretas condutoras de uma história, opostas a uma imagem abstrata de liberdade, simbolizada na bandeira de Minas com sua inscrição literária.

A qualidade lendária do episódio foi construída, entre outros, através do modo como a história, especificamente a repressão política – esfera pública que impede o desenvolvimento da vida privada dos personagens –, interferiu nas suas vidas: o suicídio, o esquartejamento, a separação dos amantes e a loucura são a catástrofe da história nos destinos pessoais. Além disso, há a contaminação dessa dupla série histórica pela ficção, considerada como modo de organização discursiva e como invenção iniciada pelo fingimento árcade e pelos textos posteriores sobre o período.

O cronotopo literário mais importante se liga obviamente à Arcádia Mineira. O fingimento poético da escola contaminará as biografias: Gonzaga é às vezes Dirceu, mas Maria Dorotéia é sempre Marília. Em *A barca dos amantes*, esse nome fictício em forma de anagrama – Almíria – servirá para designar, no delírio das personagens, os nomes das barcas do exílio e do encontro. A Arcádia e sua vida bucólica – espaço mítico e literário – se confundirá com o espaço histórico Vila Rica, elevando-o literariamente. A relevância da obra literária do grupo dos inconfidentes alimenta a dupla lenda: a da Arcádia e a da Inconfidência.

O cronotopo literário – a Arcádia – propriamente dito, intimamente ligado ao mitológico, tem dependência forte com o idílio e outras variantes muito antigas. No idílio há uma relação propriamente orgânica entre tempo e espaço, uma ligação estreita entre a vida e

seus acontecimentos com um lugar – o “país de origem”, metafórico ou real, não importa. A vida idílica e os seus eventos são inseparáveis desse cantinho concreto, embora ficcionalmente, situado no espaço. Esse espaço não se liga a outros espaços, mas nele os tempos são interligados. O espaço idílico atenua os limites temporais entre existências individuais separadas, e mesmo entre as várias fases da vida de um indivíduo. O nascimento, o casamento, o túmulo compartilham o mesmo espaço que, por efeito da unidade de lugar, cria o ritmo cíclico de tempo. Essa organização espaço-tempo do idílio árcade, que dominará a primeira parte das líras de Gonzaga, aparece como desejo do poeta na segunda parte, com feição de “Vila Rica”, contrastando com o cronotopo histórico da prisão. Vila Rica não é mais o espaço histórico de Gonzaga, é exclusivamente espaço literário do idílio.

Ora, é bastante comum os críticos chamarem a atenção para a monotonia da lírica amorosa de Gonzaga exatamente no que se liga ao aspecto bucólico de sua obra. A ligação do idílio às realidades básicas da vida – amor, corte, nascimento, casamento, trabalho, as idades – estão presentes exaustivamente em *Marília de Dirceu*, embora representadas de modo elevado, como notou e acentuou Letícia Malard.⁶ Esses acontecimentos quotidianos, que são centrais no idílio, aparecem como banais diante dos acontecimentos históricos vistos como essenciais, excepcionais e irrepetíveis. Vida idílica e história se fazem opostas. Mas neste caso essa oposição tem um agente: a repressão política em Minas. Assim, essa organização forte, toda centrada no cronotopo da natureza, se coloca como oposto ao histórico que vem destruí-lo e exibi-lo enquanto ideal. O tempo histórico que entra para mostrar a inviabilidade real dessa organização metafórica soa como as peripécias dos romances de aventuras: desorganizam um mundo e este fica de cabeça para baixo. Talvez seja o aspecto antitético e a polarização entre vida sonhada e vida vivida que tenha fascinado as sucessivas gerações de leitores das líras.

Na retomada do bucolismo e do idílio, os árcades introduziram um componente superior aos elementos do antigo idílio – natureza,

⁶ MALARD, Letícia. Gonzaga, pastor Apolo. In: *Escritos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Comunicação, 1981.

amor, família, procriação e morte – ao isolá-lo e sublimá-lo em um plano filosófico como forças eternas, grandes e sábias da vida universal, típicas racionalizações neoclássicas. Mas a grande contribuição é que esses elementos são destinados a uma consciência individual isolada e, do ponto de vista dessa consciência, esses valores são como forças que purificam-na, tranquilizam-na, aos quais ela deve se dedicar, se submeter, com os quais ela deve se fundir. Os elementos tradicionais são modificados radicalmente pela sublimação filosófica. O amor torna-se freqüentemente natural, misterioso e fatal aos amantes. O amor desenvolve-se também em seu aspecto interior: aparece contíguo à natureza e à morte. Esse duplo caráter – generalização e particularização dos mesmos elementos – é ressaltado por Antonio Candido em *Natureza e individualismo em Gonzaga*.⁷

Um outro aspecto a ser considerado é que o espaço metafórico da Arcádia se identifica com o espaço sonhado pelos inconfidentes e compartilha do mesmo traço: puras idealizações. Este espaço puramente abstrato vai se opor de forma violenta aos espaços masmorra, presente nas líras, e exílio, presente no romance de Barreto. Embora diluídos e com poucos marcadores específicos, esses dois espaços também entrarão na organização do romance.

Antônio Barreto modifica esse cronotopo idílico-histórico. O tempo e os cenários históricos – Vila Rica, Portugal e Rio de Janeiro – aparecem “atenuados”, abstratos. Não são descritos nem figurados, mas preferencialmente apontados. A ênfase do romance é na interioridade das personagens. O que parece mais obediente à narrativa histórica propriamente dita é a leitura das sentenças e a execução de Tiradentes. É também a parte mais obviamente descritiva no romance. Faremos aqui uma breve descrição da estrutura do romance e da sua organização temática.

A narrativa se divide em quatro partes com títulos. A primeira é “O homem que trazia o mar”, que narra o embarque para o exílio e simultaneamente faz a retrospectiva, ou narra em *flash back*, o passado de Gonzaga em Portugal, a nomeação e viagem para o Brasil,

⁷ CANDIDO, 1981, cap. 3, p.114-127.

até o seu encontro com Tiradentes quando está a caminho de Vila Rica. O significado do título dessa parte, engendrado pela narrativa, revela Gonzaga como um personagem com o potencial de ampliar os horizontes daqueles que ele iria encontrar. Seria também aquele que traria novidades da Europa. Mas há uma outra possibilidade de significação: “O homem que trazia o mar” poderia ser Tiradentes, e o mar trazido por esse homem seria o mar do exílio, atravessado por Gonzaga naquele momento.

A segunda parte, intitulada “O livro das figurações”, traz o cenário da Inconfidência Mineira visto ora pela ótica de Tomás, ora pela de Marília, cujas vozes se alternam na narração. Essa parte, dividida em capítulos, narra desde a chegada de Gonzaga a Vila Rica até o dia de sua prisão, passando pelo noivado com Marília e pelas aventuras de Tomás com outras mulheres, além da relação de amizade que estabelece com os inconfidentes.

A terceira parte, “Os deuses disfarçados”, divide-se em 7 capítulos com títulos – “África”, “Magnor”, “Serpentes e ruminantes”, “Baú de remorsos”, “Névoa”, “Exílio” e “Êxtase”. A narrativa é feita em 3ª pessoa, algumas vezes em discurso indireto livre, quando focaliza Gonzaga, e por Marília, em 1ª pessoa. Apresenta o delírio de Gonzaga a caminho da África, fazendo referência à versão sobre a possível loucura do poeta inconfidente após seu exílio. O delírio de Gonzaga privilegia seus anos de prisão, o desfecho da Inconfidência e termina com a chegada da caravela a Moçambique. Quando a narrativa é feita por Marília, apresenta o início da sua solidão e do seu delírio, em que acompanha a viagem de Gonzaga.

A quarta parte, “Mar de mármore”, em 1ª pessoa – consta de reminiscências de Marília, que apresenta seus anos de solidão, rememorados no dia da chegada de D. Pedro a Vila Rica, para comemorar a Independência. A realização do sonho dos inconfidentes desencadeia as lembranças do passado. A narrativa termina com a reflexão ambígua de Marília de que os sonhos podem trazer destruição para todos e que “o amor de quem fica, transportando o oceano nas mãos, é muito maior que todos os deuses da água e do vento.”⁸

O recurso mais importante de Barreto para a modificação do cronotopo idílico-histórico é a introdução de um mito nórdico –

⁸ BARRETO, 1991, p.184.

chamado de “lenda nórdica” pelo autor –, o da Barca dos Amantes, que dará título à obra. A narrativa é organizada de modo que as personagens históricas, Gonzaga e Maria Dorotéia, se tornem análogas às personagens do mito, Smögen e Magnor. Antonio Barreto reforça o caráter de lenda da Inconfidência através dessa abstração do histórico, não através de sua falsificação, mas da introdução desse elemento literário e da criação de algumas metáforas.

Letícia Malard, em *Gonzaga, pastor Apolo*, defende a idéia de que a “tralha mitológica”, expressão famosa de Antonio Candido para designar a apropriação de Gonzaga da mitologia greco-latina, nas líras, não é tralha: tem função estrutural. Ela permitiria que o poeta estabelecesse comparações, racionalizações e adotasse um modelo de comportamento. O poeta se modelaria conforme Apolo no período do namoro e, de modo mais atenuado, nas líras da prisão, reconhecidamente mais “realistas” ou arrivistas, dependendo opinião do crítico. Esse procedimento é também seguido por Cláudio Manuel da Costa nos *Sonetos*: nas queixas de amor não correspondido, o poeta modela-se pelo texto do mito de Apolo e Dafne, na versão de Ovídio. O texto de Barreto segue esta tradição. É organizado por uma lenda que funciona como modelo de comportamento, ação e sentimento para os personagens em seu período de exílio. Portanto, Barreto mimetiza um procedimento fictício usado por Gonzaga e Cláudio.

A introdução desse mito é o primeiro indício de que Barreto opta pela lenda e não pela reconstituição histórica, tal como ele deixa claro no seu prefácio: ele quer fazer e faz um romance. Outro traço revelador dessa opção é a utilização de um romance espírita como fonte bibliográfica – *Confidências de um inconfidente* – ditado pelo espírito de Tomás Antônio Gonzaga e psicografado pela medium Mariluzza Moreira Vasconcellos. Também são colocadas na narrativa líras ditadas pelo espírito de Gonzaga, presentes na mesma obra. Barreto observa, em notas adiconadas no final do romance, que essas líras são “resumos lítero-pictóricos” de líras de Gonzaga presentes em *Marília de Dirceu*. A opção pelas líras espíritas em vez da utilização das disponíveis na série literária erudita inscreve o romance de Barreto simultaneamente na série propriamente ficcional, pela recusa do documento, e na série popular, em que romances psicografados de pessoas célebres são produtos relevantes.

A barca será a grande metáfora do texto. Funciona como o não-lugar dos exilados. É o único modo de existência para os amantes quando eles são exilados, politicamente, do amor, da existência sonhada e planejada. A barca também será determinante na construção da “imagem de homem” de Gonzaga e na construção da imagem de Marília. A narrativa duplica-se: quando centrada em Gonzaga, inicia-se com o seu embarque para o exílio e termina com sua chegada ao destino: o porto de São Paulo, em Moçambique. A interiorização dessa viagem se dá pelas suas reminiscências e delírios. A saída do delírio na chegada a Moçambique é a ruptura com Marília e com a vida no Brasil: prenúncio daquilo que a história nos diz. Quando centrada em Marília, o final é a dor e o esquecimento. O que resta das duas narrativas paralelas é exatamente “a barca dos amantes” e a imagem de um broche em forma de arraia – pequenos objetos oferecidos por Gonzaga à noiva, nas vésperas da partida, restos de uma história e de um amor truncado, depósito de sonhos não partilhados que têm que acabar. Além de organizadoras da narrativa, tais metáforas têm também a função de explicitar a “idéia” de Barreto sobre seu romance histórico: o que fica depois que o amor e a história acabam? O mito tem função de texto e de metatexto. Dá também a dimensão da ambição do projeto de Barreto: escrever um romance que invente alguns sonhos ainda não partilhados e chamar a esse romance de *A barca dos amantes*, exatamente o lugar dos sonhos irrealizados e secretos.

No último capítulo do romance, Dom Pedro I está em Vila Rica, comemorando a recém-independência do Brasil. O contraste entre a realização da aspiração política dos inconfidentes e a frustração da vida pessoal das personagens será mais um elemento a reforçar o caráter romanesco do episódio histórico, facilitando sua entrada no registro ficcional. O romance histórico apropria-se da história, mas textos ficcionais, como a lenda, parecem ser os elementos organizadores dessas narrativas. Isto é válido também para *Eurico, o presbítero*. Tal fator talvez nem seja estrutural, talvez seja comum a toda a literatura. Na seqüência final de *O homem que matou o facínora*, filme de John Ford, há um diálogo revelador entre o personagem central, que conta sua “verdadeira” história, e um grupo de jornalistas que deseja registrar essa história. Dentro dessa obra

fictícia, os jornalistas, após ouvirem toda a “verdade”, optam por publicar a lenda. O privilégio e superioridade da lenda sobre fatos verídicos se manifesta, e, quando há esta oposição, todos os artistas, porque são artistas e não historiadores, imprimem preferencialmente a lenda. Não por questão de verdades ou mentiras, mas pelas exigências das organizações discursivas.

A história: fonte de fato ou de ficção?

Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Universidade Estadual Paulista - Araraquara

Ninguém sabe que coisa quere,
Ninguém conhece que alma tem
Nem o que é mal nem o que é bem.
(Que ancia distante perto chora?)
Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é inteiro.
O Portugal, hoje és nevoeiro...

Fernando Pessoa

O “estudo de caso” que aqui apresento coloca em paralelo a leitura dos romances *Crónica do Cruzado Osb.*, de Agustina Bessa-Luís, publicado em 1976, e *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, publicado em 1989. A reunião destes dois romances num único estudo, que tem por objetivo amplo contribuir para a discussão em torno das relações entre a história e a ficção, tal como se configuram no texto literário, foi-me sugerida justamente pela remissão que ambos fazem (de forma mais ou menos ostensiva, mais ou menos fundamental para a construção do texto, como teremos a oportunidade de observar) a um documento histórico já famoso: a *Carta do Cruzado Osb.* relatando a história do cerco de Lisboa em 1147. Metodologicamente, então, eu me propus,

de início, a comparar os textos, observando, de maneira mais “positiva”, o aproveitamento discursivo que os romances poderiam ter feito do relato historiográfico, ao qual tive acesso, logicamente já numa tradução para o português do texto original em latim, através de um trabalho publicado em 1938 pela Câmara Municipal de Lisboa, intitulado *O cerco de Lisboa em 1147*, de autoria de um, para mim, até então desconhecido Dr. José Augusto de Oliveira. Este volume traz o subtítulo de *Narrativa do glorioso feito conforme os documentos coevos* e acrescenta à fonte essencialmente “osbérnica” alguns fragmentos dos documentos também contemporâneos ao cerco escritos pelos germânicos Arnulfo e Dodequino. São estas, confessadamente, também as fontes de Raimundo Silva – o protagonista do romance de Saramago – quando resolve enfrentar o problemático – para ele, tanto quanto para nós – NÃO que acabara por inserir na revisão que fazia de uma história do cerco de Lisboa – este o mote, enfim, para que escrevesse a sua (outra) história.

Confesso que a leitura desse volume (o de 1938) foi, para mim, divertidíssima. Não sei se posso tomar esse texto como “modelar” em relação ao modo de se pensar a História na época em que foi escrito – a 2ª metade da década de 30, de tão triste memória – mas certamente é significativo para a discussão que aqui pretendo encetar que ele se proponha a *contar a história que não foi escrita*. Esclareço: os registros das *testemunhas oculares* do cerco – as suas fontes primárias, portanto – trazem uma perspectiva um tanto adversa aos interesses portugueses na documentação e na propagação da conquista: foram escritos por estrangeiros. O documento mais circunstanciado – o de Osb. – tem como autor um cruzado inglês, que, segundo o historiador dos tempos em que Salazar conclamava todos os portugueses a unirem fileiras para a celebração condigna e pomposa, em 1939 e 1940, do “oitavo e terceiro centenários da fundação da nossa nacionalidade e do movimento da nossa restauração”,¹ aquele cruzado inglês, diz o historiador, preocupou-se muito mais com o louvor aos seus conterrâneos que com a

¹ OLIVEIRA, José Augusto. *O cerco de Lisboa em 1147*. Lisboa: Câmara Municipal, 1938. p.210.

imparcialidade que o registro histórico deveria sobrelevar. Também Alexandre Herculano já registrara do atento cruzado, e dos seus companheiros de tarefa, a mesma avaliação: “Di-lo o cruzado inglês, auctor da narrativa que vamos seguindo... . Quando elle ou Arnulfo tractam de desculpar ou glorificar os seus, pouco credito merecem.”²

A ação dos portugueses na conquista de Lisboa, pedra basilar para que se erigisse o monumento da nacionalidade, estava, portanto, muito mal contada. E é a refazer este equívoco histórico que se propõe heroicamente o nosso historiador, tendo como princípio que

Se os excessos da imaginação de forma alguma podiam ser o pedestal seguro em que assentasse triunfante a glória dos nossos antepassados, não era admissível também que se deixasse, apoucado e esquecido, no silêncio escuro dos documentos coetâneos o fulgor vitorioso das armas portuguesas. D. Afonso Henriques e os seus companheiros por tantos anos de batalhas e vitórias não podiam ter sido apenas meros espectadores duma façanha que lhes andava tanto no coração. Mas a verdade é que a história não se faz sem provas e os monumentos da época referentes aos portugueses são de tal modo escassos que mal se pode vislumbrar à luz dêles o quinhão que lhes coube na partilha do triunfo.

Observando, porém, com vagarosa atenção as narrativas estranhas, vim a reparar que havia ali, por ventura, bastas indicações de valor precioso com os quais se poderia reconstituir mais exactamente a participação do braço português nos esforços da empresa e nos perigos da luta. Analisei então essas narrações, confrontei-as entre si e dessa análise e dêsse confronto nasceu o desejo de escrever êste livro.³

Pois este *saneamento* da História não é justamente o que propõe Saramago, pelas vias da ficção? A sua concepção da História como uma malha larga, em cujos vazios se podem entretecer outros fios, não é justamente a demarcação do espaço da ficção?

Por outro lado, e para ser fiel ao que proponho no título do trabalho, a postura do historiador dos anos 30 já problematiza a

² HERCULANO, Alexandre. *História de Portugal*. 9. ed. Lisboa: Bertrand, s.d., p.43.

³ OLIVEIRA, José Augusto. *O cerco de Lisboa em 1147*. Lisboa: Câmara Municipal, 1938. p.7.

História como *fonte de fato*, questionamento que viria convergir maximamente na proposição de Hayden White de que a história é uma ficção, e a ficção, uma história especulativa. Mas, então, na tarefa de reconstituir o que não foi escrito, o método da história é o mesmo da ficção?

Creio que esteja trazendo para esta discussão mais questões que conclusões. E o ponto que cheguei a apontar agora me assusta porque não me sinto minimamente autorizada a avaliar o método da História, nem a discutir versões historiográficas mais ou menos válidas que sobre este acontecimento fundamental para a Nação portuguesa se foram construindo ao longo dos séculos que nos separam dele. O que me surpreende, afinal, é que a *História do cerco de Lisboa* – o romance de Saramago – acabe por se aproximar tanto, em suas motivações, desta velha história, que tem, no entanto, um fator fundamental a diferenciá-la da obra-prima saramaguiana: a ausência da ironia. Por paradoxal que possa parecer, foi esta ausência que me divertiu na leitura. Porque, como leitora acostumada às artimanhas da ironia, surpreendi-me com a convicção do discurso fervoroso do historiador dos tempos de Salazar, com a sua certeza de que estava fazendo história, e a história definitiva:

Está (no trabalho) a minha convicção de que procurei ser útil ao meu país agitando um assunto e propondo a resolução de problemas que, nem por serem velhíssimos, deixam de ter nas nossas almas a frescura garrida e palpitante duma actualidade atraente. A verdade é sempre nova e eu procurei só a verdade.⁴

A *verdade* buscada pelo historiador acaba por se traduzir numa minúcia exagerada, numa justificativa dos procedimentos da pesquisa e da discussão das informações contidas nos documentos medievais até enervante, em certa altura, para o leitor, ainda que o motivo, condescendentemente, a curiosidade, por exemplo, de saber até onde se adiantava o estuário do Tejo no século XII, ou que ele, o leitor, se disponha de boa vontade a convencer-se das posições ocupadas pelos diferentes exércitos que cercavam Lisboa. Este *método* do historiador, enfim, levou-me novamente à *História do*

⁴ OLIVEIRA, p.210.

Cerco de Lisboa – o romance de Saramago – justamente por nele encontrar-se textualizada a *desconfiança* para com as fontes, quaisquer que sejam elas; a implausibilidade da *verdade*, qualquer que seja a perspectiva de onde se afirma; a ambigüidade da história, enfim, sempre matizada pela sombra do que poderia ter sido:

Porém, o mal das fontes, ainda que verazes de intenção, está na imprecisão dos dados, na propagação alucinada das notícias, agora nos referíamos a uma espécie de faculdade interna de germinação contraditória que opera no interior dos factos ou da versão que deles se oferece, propõe ou vende, e, decorrente desta como que multiplicação de esporos, dá-se a proliferação das próprias fontes segundas e terceiras, as que copiaram, as que o fizeram mal, as que repetiram por ouvir dizer, as que alteraram de boa-fé, as que de má-fé alteraram, as que interpretaram, as que rectificaram, as que tanto lhes fazia, e também as que se proclamaram única, eterna e insubstituível verdade, suspeitas, estas, acima de todas as outras.⁵

Ao configurar-se agora, ele também, como *fonte* que reconta a história do cerco de Lisboa, o romance de Saramago instala assumidamente a dúvida, a desconfiança, a incerteza – tudo aquilo, enfim, que desautoriza o relato histórico “verdadeiro”. É este o seu método, antípoda daquele do historiador, ainda que, enfático, as motivações da escritura possam ser comuns: contar a história que não foi escrita. Mas, quando instrumentalizada pela ironia, esta reescritura recusa a nostalgia do olhar ao passado por permitir o distanciamento crítico exigido para o seu (re)conhecimento; é a ironia, também, que dessacraliza os heróis, marcando a irreverência e a insubmissão do romance face à história; mais ainda (e na expressão precisa de Adorno): “o autor despacha com o gesto irônico, que revoga seu próprio discurso, a exigência de criar algo real, ao qual, porém, nenhuma de suas palavras pode escapar”.⁶ Encontramos aí definida a máxima ambigüização do discurso ficcional: ao recusar-se

⁵ SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989. p.124-5.

⁶ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Os Pensadores (Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas)*. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.272.

submeter-se ao que *de fato* foi, o romance torna possível um outro *fato*, textualmente configurado – uma nova história do cerco de Lisboa, falsa para poder ser outra, outra para poder ser falsa, na expressão contundente de Raimundo Silva.

Mais ainda: vejo neste romance de Saramago uma outra ambigüidade fundamental: o NÃO que Raimundo Silva escreve na História do Cerco de Lisboa que está revisando, e que enseja a sua versão do fato (aquela em que os cruzados não participam da conquista de Lisboa) parece-me, a uma primeira leitura, uma afirmação de poder dos portugueses, que seriam capazes, assim, de tomar a cidade sozinhos. Este juízo, aliás, é confirmado historicamente, se dermos crédito à narrativa do nosso historiador “de fato” (aquele que busca só a Verdade). Diz ele que D. Afonso já estava com tudo preparado para cercar Lisboa quando soube da iminente chegada dos cruzados. Se o seu auxílio era providencial, não era, de fato, indispensável. Não quero, verdadeiramente, fazer com que este controverso dado histórico tome o proscênio da minha discussão; mas se Saramago o toma como mote de seu romance, como o fator decisivo para que o próprio romance exista, então esta exclusão dos cruzados da conquista de Lisboa deve ser relevante para a construção do sentido do texto. Volto à proposição inicial: esta exclusão *afirma* o poder dos portugueses; o romance, neste sentido, poderia remeter-nos à imagem de um “*Portugal-Super-Man*, portador secreto de uma *mensagem* ou possuidor virtual de um Graal futuro”, confirmando o “*apologetismo intrínseco* da excelência ímpar do *ser português*” – imagem que revela, segundo o Eduardo Lourenço de quem acabo de tomar aqui as palavras, um *irrealismo prodigioso*.⁷ Mas o fundamento do discurso irônico é, como vimos, exatamente o seu poder de revogar-se, de virar-se do avesso, e de virar do avesso também as representações que faz.

A hipótese, então, de que esse país poderia ter-se construído sozinho, lançada *do interior* da própria narrativa, é revertida pela *foram* discursiva que a constitui; a ironia aponta para o caráter ilusório

⁷ LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. 5. ed. São Paulo: D. Quixote, 1992, p.35 e 17, respectivamente.

da representação, para a *irrealidade* do texto ficcional, que se assume plenamente como mundo inventado, ao qual se permite, inclusive, brincar com a “verdade”. Mas esta “brincadeira” leva a uma *ambivalência* – e, como tal, insolúvel. O que quero dizer é que, de fato, elogio e ceticismo, afirmação e negação unem-se neste *talvez* intransponível do romance, emblemático do modo como Saramago concebe as relações entre a ficção e a história.

E a *Crônica do Cruzado Osb.*, como entra nesse jogo? Como um “blefe”. Como uma artimanha, indicando, reiteradamente, o estatuto irônico que parece reger a criação do romance português pós-74.

E por que o romance nos engana? Porque nos faz esperar indefinidamente pela *Crônica do Cruzado Osb.* que, afinal, nunca lemos. Pelo menos não na versão que ingenuamente esperávamos ler. E o mais interessante é que a autora joga com as nossas expectativas de leitura justamente explorando as ambigüidades sugeridas pelo próprio título do romance. Examinemos cada um desses “engodos” em potencial.

A primeira questão que se coloca é a da autoria. O título – *Crônica do Cruzado Osb.* – faz-nos supor que leremos algo como um texto escrito por Osb. – narrador-protagonista ou mero observador de circunstâncias que o interessam, cuja vinculação com o Osb. “primitivo” poderia ser mais ou menos assumida. Ou, sabedores das virtudes da intertextualidade, poderíamos supor também que Agustina intentasse reescrever, à sua moda, uma história do cerco de Lisboa, antecessora em mais de uma década daquela de Saramago, narrada por um Osb. sobreposto àquele dos tempos de antanho – afinal, é deste cerco, e só dele, que trata a *Carta do Cruzado Osb.* “original”.

Mas o romance não é nada disso. Assim como a Carta de Osb. não é de Osb., a *Crônica do Cruzado Osb.* não lhe pertence. Esclareço: o nosso atento historiador dos anos 30 apôs logo no início de seu tratado histórico a seguinte e elucidativa nota:

No volume *Conquista de Lisboa aos Mouros...* expus a minha dúvida sobre se seria Osberno o autor da carta ou não seria antes a pessoa a quem ela é dirigida. Tratando-se, ao que parece, de um relatório sob forma epistolar e enviado por um súbdito a um seu superior, inclino-me a crer que das abreviaturas *Osb. de Bald.* e *R.* a última

oculta o nome de quem escreve e, por conseguinte, a carta poderá chamar-se de Osberno só porque foi escrita para ele.⁸

Saramago aceita incontestavelmente esta “retificação autoral”, como se verifica pela expressão paradoxal “providencial fonte osbérnica, porém de Osberno não”⁹ e, principalmente, por identificar como de Frei Rugeiro o sugestivo R. que “assina” a carta e cumpre a função de relatar o cerco.

Pois o autor da Crónica do Cruzado Osb. de Agustina é Josué Silva, e o livro que escreve – assim o ficamos sabendo pelo narrador do romance – era

uma sátira muito viva e espirituosa e também mal intencionada, e que principiava com o pacto de D. Afonso Henriques e os Cruzados para a conquista de Lisboa. No seu capítulo “Vigília do Apóstolo S. Pedro depois de jantar”, estava tão patente a história duma intentona e era descrita de maneira tão astuciosa, que amigos e inimigos se divertiam com aquilo.¹⁰

Só muito espaçadamente Osb. será ouvido no romance, e freqüentemente em discurso indireto. Destituído de legítima voz pela segunda vez – já que a Carta de 1147 não era *de* Osb., mas *para* Osb. – este Osb. de Agustina só encontrará oportunidade de manifestar-se com um discurso alheio, que ele instrumentaliza, como vemos nestes fragmentos do romance: “(Josué) *fazia dizer* ao cronista Osb. no cerco de Lisboa”; “Tal gente somos, fruto das razões que podemos a nosso modo alcançar’ – *escrevia Josué, na voz* do cruzado Osb.”¹¹ (os destaques são meus).

Mas se aquele Osb. era o receptor da carta, analogamente podemos pensar num receptor para esta. E o que constitui este “relato” será fundamental para decifarmos a identidade deste outro Osb.

⁸ OLIVEIRA, 1938, p.17.

⁹ SARAMAGO, 1989, p.137.

¹⁰ BESSA-LUÍS, Agustina. *Crónica do Cruzado Osb.*. Lisboa: Guimarães & Cia. Editores, 1976.

¹¹ BESSA-LUÍS, 1976, p.80 e 203, respectivamente.

E é aí, naquilo que o romance diz, que Agustina explora a segunda ambigüidade contida no título: a que reveste o sentido da *crônica*.

Aplicado ao texto "original" ao qual sugestivamente o romance de Agustina se vincula – a Carta do Cruzado Osb. – o conceito de crônica, tal como primeiramente se pode concebê-lo, é bastante pertinente, pois crônica designa um registro de eventos, arrumados conforme a seqüência linear do tempo. Sem a necessidade de deter-se na interpretação dos fatos ou de buscar relacioná-los segundo o princípio da causalidade, a crônica primitiva talvez possa ser tomada como uma proto-historiografia. Mas este sentido primeiro alterou-se radicalmente, já com Fernão Lopes, e hoje, sabemos, a crônica designa uma manifestação literária híbrida onde o dado inegável é o da "pessoalidade" do registro, que se aproxima, assim, de um comentário *necessariamente interpretativo* lançado por um eu o mais das vezes espectador de acontecimentos mais ou menos relevantes do cotidiano (que a recriação alça ao estatuto de um "acontecimento" estético significativo).

Pois Agustina irá justamente jogar com esta duplicidade de sentido da crônica: se o título associa o romance ao significado primevo do termo, em consonância com o "tempo de Osb.", o que o romance manifesta é, na verdade, um *comentário* interpretativo, ideologicamente muito bem marcado, sobre a Revolução de 74.

Note-se que a publicação do romance data de 1976, o que indica, tomando-se a importância e a intensidade do acontecimento comentado, o caráter quase *imediato* do registro, relativamente ao seu objeto. Esta proximidade temporal da crônica, sujeita a "envelhecer" conforme o acontecimento que a determinou se afasta no tempo, é outra das "potencialidades" do termo aproveitadas pela romancista.

Mas então este romance é uma crônica? Sem desejar que esta minha observação seja tomada hereticamente como um desafio ao cânone das categorias genéricas, penso que talvez seja. Pois Gerald Moser,¹² ao caracterizar a crônica, afirma que ela pode assumir a

¹² MOSER, Gerald. The 'cronica': a new genre in Brazilian Literature? *Studies in Short Fiction*. Newberry (South Carolina - EUA), v. VIII, n. 1, p.224, 1971.

forma de um diálogo entre personagens, reais e/ou imaginárias, e que o gênero se presta, muitas vezes, à expansão dos dotes de contador de histórias do prosador.

Ora, parece-me que a *Crônica do Cruzado Osb.* em muito se assemelha a estas características: o que rege a construção da narrativa é, a meu ver, uma quase excessiva preocupação de “dar conta” da *efervescência discursiva* em torno da Revolução. Agustina coloca em cena três ou quatro famílias da “aristocracia” portuense que, na nova situação pós-revolucionária, têm que rever seu papel social – e esta revisão se faz justamente enredando as (poucas) ações efetivas dos personagens aos comentários (excessivos) que fazem sobre a Revolução e seus desdobramentos mais imediatos.

Mas este comentário é feito, o mais das vezes, pela voz do narrador. E mesmo quando a situação é de diálogo, a voz do narrador, ainda que se manifeste discursivamente como uma onisciência relativizada pela modalização do *talvez*, do *poder ser*, do *parece*, esta voz narrativa é tão aglutinante que relativiza ou até inviabiliza qualquer avaliação de que ali exista uma multiplicidade de pontos de vista. Se existem, é só sob a forma de um artifício retórico que, na verdade, faz reverberar o mesmo discurso, “pessoal”, do narrador. Daí que o romance, nesse sentido, pareça-me aproximar-se da crônica: é um discurso que ostenta sua “personalidade” literária, que mostra o lugar da sua fala. A *Crônica do Cruzado Osb.*, assim, ao passo que afirma o inegável e insubestimável dom de Sherazade de sua autora, registra, na efervescência revolucionária, em meio à convulsão dos acontecimentos imediatamente “pós-74”, um comentário incisivo sobre esses acontecimentos, comentário que supera o perigo da efemeridade, da referencialidade, pelo vigor criativo de Agustina.

Para encerrar, reunindo os dados: no ponto em que se tangenciam, as três narrativas aqui em questão – a *Crônica do Cruzado Osb.*, a *História do Cerco de Lisboa* e *O cerco de Lisboa em 1147* – mostram que o limite entre a história e a ficção pode constituir-se como um fecundo campo de investigação para todo aquele que, sem abrir mão da leitura do texto literário como objeto estético (este, aliás, o inalienável direito de qualquer leitura), quer tomá-lo também como trânsito para a compreensão do mundo à nossa volta e da nossa própria vida – da História, e do homem nela.

Na poeira do romance histórico

Valeria De Marco
Universidade de São Paulo

Em primeiro lugar quero ressaltar que fico satisfeita com o evento. Para explicar tal satisfação aos mais jovens tenho que remeter à história do tema proposto para reflexão.

Creio que até os anos 60 a discussão do romance histórico travava-se no contexto de relações entre literatura e sociedade e inseria-se na perspectiva da sociologia da arte, da literatura. Tínhamos como padrinhos grandes pensadores, como Goldmann e Antonio Cândido. Nesse momento discutir o romance histórico era um ritual que impunha respeito.

Essa perspectiva caiu um pouco em desuso nos anos 70 com a onda formalista e estruturalista. Sem negar a importância de correntes teóricas centradas no texto, temos que reconhecer que a discussão da literatura dava-se em torno de especificidades, de especializações: reuniam-se literatos com literatos, historiadores com historiadores e assim por diante. A sociologia da literatura era uma etiqueta em extinção. Pode-se até dizer que era possível figurar tal diferença como uma diferença de gerações. O espaço dos mais velhos ficou bastante reduzido. Nos anos 80 creio que respiramos ares mais diferenciados, felizmente. Em pauta, as teorias do discurso deram ferramentas para os literatos e assistimos à grande abertura para os estudos de literatura comparada. Na minha experiência esta janela foi extremamente importante. Nesse âmbito, as discussões sobre as relações entre texto

e contexto literário e social foram retomadas. Muito a beber na lingüística, na antropologia e na história das mentalidades. A literatura passou a ser musa de muitos especialistas das áreas nobres, ora de forma mais velada, ora de maneira bastante despuorada. Mas ainda neste contexto, se caíra o veto de falar em pecados, como romance histórico, criados pelos tempos estruturalistas, este tema sofria lá de um certo constrangimento, estava envolto em ares de discussão bizarra da qual se ocupava um que outro acadêmico.

Mas a queda do muro de Berlim fez tremer muitos terrenos, inclusive o nosso. O mapa da Europa mudou integralmente; o neoliberalismo sentou no trono global, tendo à sua direita o todo poderoso Fundo Monetário Internacional; a esquerda ficou acabrunhada e calou-se enquanto a direita sorriu sadicamente e impôs, sem nenhum esforço, uma homogeneização de idéias extensiva ao debate cultural. A grande imprensa deu todo o espaço às vozes dos arautos do fim da história e da pós-modernidade. Nesse clima, falar de romance histórico era uma preocupação anacrônica e ultrapassada. Provavelmente, esta toada constitua, por exemplo, uma das justificativas para o fato de um conjunto de críticos hispano-americanos contemporâneos terem criado a etiqueta “novo romance histórico” para analisarem uma expressiva narrativa produzida na América Latina nos últimos trinta, quarenta anos. Talvez o adjetivo “novo” ajude a evitar que o crítico ou o professor de literatura torçam o nariz ou sejam obrigados a pensar no velho romance histórico e a remexer aquelas antigualhas escritas por Lukács, aqueles adjetivos ultrapassados tais como revolucionário ou conservador. Penso que este vendaval perdeu forças. Ou quero sentir assim. Parece que há um olhar desconfiado e cético a mirar a parafernália da promessa de que a globalização daria em um mundo melhor, mais plural e humano. Nessa esperança ...vou para as antigualhas.

Minha intervenção visa a pontuar os eixos da reflexão de Lukács e a indagar em que medida eles seriam parâmetros para continuarmos a pensar sobre o romance e sobre o vigor, e em certos casos até mesmo a moda, da atual produção de narrativas que se apresentam como históricas. Cabe reiterar que vou tratar a questão do romance histórico a partir dessa perspectiva para a qual a obra literária teima em interpretar seu tempo; para a qual a disputa

ideológica insiste em ser dado constitutivo da sociedade e sentar-se nos clássicos lugares, à esquerda e à direita; para a qual “luta de classes” continua a ser eficaz categoria de análise deste mundo em que, finalmente, o capital não esconde mais que é global e nem tampouco as mercadorias disfarçam sua natureza apátrida, deste mundo em que os historiadores têm que admitir que a contra-revolução, mais cedo ou mais tarde, sempre venceu, seja na França, na União Soviética, na Espanha de 36/37, em Cuba.

Uma sistematização

O âmbito do temário obriga-nos a retomar a obra *La novela histórica*,¹ escrita por Lukács em 36, em primeiro lugar, porque ela apresenta a primeira sistematização complexa sobre o problema. Duas afirmações constituem o ponto de partida do autor: o romance histórico nasce no começo do século XIX e sua especificidade consiste em “extrair da singularidade histórica de sua época o caráter excepcional na atuação de cada personagem” (p.15). Pode-se ler a obra como elaboração e apresentação de extensos e densos argumentos que justificam e ampliam essas duas assertivas.

Lukács detém-se longamente em analisar as condições histórico-sociais que justificam sua tese de que o romance histórico nasce no começo do XIX, concomitantemente à queda de Napoleão. Para ele, a Revolução Francesa e as guerras napoleônicas constituem parâmetros do processo social no qual foi gestada a sensibilidade histórica que se expressa no romance histórico cujo surgimento teria sido propiciado, nesse contexto, por três pilares básicos. O primeiro seria a historiografia da Ilustração que, entendida como ideário preparatório da Revolução Francesa, ter-lhe-ia oferecido a base ideológica. O segundo pilar seria o romance social inglês que, tendo chamado a atenção sobre o significado concreto, vale dizer, histórico,

¹ As indicações das citações referem-se à edição em espanhol. A tradução para o português das mesmas é minha. Ver: LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. 2. ed. México: Ediciones Era, 1971.

de tempo e lugar, criando os meios literários realistas para dar forma a esta peculiaridade espacio-temporal dos homens e das circunstâncias, ter-lhe-ia oferecido uma forma de expressão. O terceiro pilar seria a Revolução Francesa que, convertendo a História em uma experiência de massas ao deflagrar a luta revolucionária que se estenderia até a queda de Napoleão, ter-lhe-ia oferecido uma nova sensibilidade histórica, caracterizada pelo fato de que cada homem se vê e se sente partícipe da história presente.

Lukács entende ser Walter Scott o pai fundador do romance histórico e, analisando a composição de suas obras, propõe uma tipologia que, creio eu, por ter sido freqüentemente tomada de modo isolado do contexto geral da reflexão do crítico, foi cristalizada e reduzida a um modelo pobre e rígido. Para desenvolver seu estudo de Scott, Lukács recupera a avaliação de Balzac. Para este romancista, Scott teria introduzido na literatura épica a extensa descrição dos costumes e das circunstâncias que rodeiam os acontecimentos, o caráter dramático da ação e, em estreita relação com este último aspecto, o novo e importante papel do diálogo no romance. Lukács detém-se então a analisar o processo de construção da personagem, elemento este que, apesar de escapar à arguta observação de Balzac, na verdade, está estreitamente vinculado a todos os elementos por ele ressaltados.

À diferença de muitas obras do romantismo, o romance de Scott tem sempre como figura central o “herói mediano e prosaico”. Depois de enfatizar a importância deste dado de construção da obra de Scott, Lukács vai a Hegel para retomar a concepção de herói da epopéia formulada por este filósofo e contrapô-la ao perfil do herói do romance histórico. Enquanto naquela o herói compreende em si o que geralmente encontra-se disseminado no caráter nacional e por isso ele ocupa o centro do texto e vincula sua individualidade aos seus principais acontecimentos, no romance histórico, os protagonistas adquirem representatividade por seus caracteres tipicamente nacionais, não no sentido de eminências compreensivas mas sim por representarem a média. Na epopéia, estão os “heróis nacionais da concepção poética da vida”; no romance histórico, estão os “heróis prosaicos” (p.36). Lukács entende que, em Scott, “a grande figura histórica é apenas representante de uma importante e significativa corrente que abrange amplas camadas da população.”

(p.38). Outro fator fundamental da construção desse herói decorre da estruturação do enredo que, ao condensar a dramaticidade dos fatos que sintetizam uma crise social na qual se movem todas as personagens, leva o leitor a acompanhar a gênese histórica do herói. Nessa arquitetura tudo é atravessado pela crise social, pois ela intervém nas mais íntimas relações humanas e impede a caracterização simplificadora de homens integralmente bons ou maus, dado significativo e constante no romance romântico que toma a história como caminho para o particular ou exótico.

A partir dessas observações sobre a obra de Scott, Lukács amplia sua definição apresentada na abertura do livro e propõe: “o romance deve ser a revificação do passado convertendo-o em pré-história do presente, na revificação poética das forças históricas, sociais e humanas que em um período longo de desenvolvimento deram forma à nossa vida. (p.58).

Depois de formular a concepção do romance histórico analisando a obra de Scott, Lukács retoma textos fundamentais do século XIX, consagrados como exemplares dessa tendência, para apontar a necessidade de considerar a diferença entre a ficção que toma a História por tema e aquela que é capaz de configurar a complexidade do fluir do processo histórico-social. No caso de Vigny (*Cinq-Mars*), tratar da História serviria para descobrir erros passados a serem evitados no presente (p.86); Hugo, seguindo os passos de Vigny, transformaria a História em uma série de lições morais para o presente. Quanto a Merimée e Stendhal, Lukács observa que eles teriam em comum a tendência a dar um caráter privado ao curso da História: considerando a trajetória privada de gente mediana, teriam tido a meta de representar com realismo os costumes da época mediante a elaboração de destinos particulares. Nesta perspectiva, o quadro de costumes apresenta as marcas de uma irônica comparação do presente com o passado.

Essas considerações constituem o fundamento crítico da avaliação superlativa de Balzac. A força e a grandeza deste escritor decorreriam de sua concepção de retomar o passado a partir da perspectiva dada pelo caráter imperativo de proceder à elaboração do presente como História. Na pena de Balzac encontraríamos o romance histórico dirigido para historicizar a representação do presente.

Pode-se dizer que algumas dessas teses e, em especial, as avaliações referentes aos romancistas franceses tornaram-se bastante conhecidas na formulação mais breve e, talvez, mais dogmática, com a qual apresentam-se em outros ensaios do teórico, particularmente em alguns, como “Narrar ou descrever”, “Arte e verdade objetiva”, que estão reunidos no livro *Problemas del realismo*.² Nesse sentido, cabe considerar que a circulação das teses do autor através desses ensaios, prejudicou a apreciação da complexidade que têm elas nas argutas e minuciosas análises dos textos literários apresentadas em *La novela histórica*, contribuindo, assim, para que se firmasse um certo perfil dogmático, e até mesmo preconceituoso, de Lukács. A este quadro, para compreender uma certa desatenção a este grande livro, deve-se somar o fato de Lukács encaminhar sua reflexão sobre o romance histórico com o objetivo de ressaltar a possível intervenção revolucionária desta forma, segundo seu ponto de vista, na luta ideológica travada entre a classe operária e a burguesia. Certamente é este um dado fundamental na avaliação de sua época que o leva a convocar os escritores a relerem o romance histórico clássico (Scott) e a negarem a configuração dada à forma por certos românticos, por alguns realistas, pela maioria dos naturalistas e por quase todos os narradores dos primeiros trinta anos do século XX. Este contexto, talvez não justifique, mas certamente explica algumas de suas formulações mais dogmáticas como, por exemplo, esta: “a grande missão do romance histórico consiste justamente na invenção poética de figuras do povo que personalizem com vitalidade sua vida íntima, as principais correntes que nelas fluem.” (p.398). Ou ainda quando, considerando que “a historiografia burguesa” quase sempre negligenciou a história da vida popular, afirma: “O romance histórico, poderosa arma artística de defesa do progresso humano, tem precisamente aqui uma tarefa magna a cumprir: a de restabelecer em sua realidade estes autênticos motores da história humana e despertá-la para o presente.” (p.398).

² LUKÁCS, Georg. “Arte y verdad objetiva” / “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo.” In: *Problemas del realismo* Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p.11-54/ p.171-216.

As seis décadas que nos separam da obra talvez possam nos dar distanciamento e a possibilidade de uma outra avaliação, uma apreciação que dela extraia perspectivas profícuas para considerar as relações entre romance e História. Nesse sentido, cabe em primeiro lugar ressaltar que este livro de Lukács está inserido em um contexto demarcado pela idéia de revolução. E vale observar que nesse contexto a idéia nada tem de abstrata, como para os mortais dos nossos dias; nada tem de uma utopia a ser conquistada, como para os cidadãos do mundo de 68. Em sua obra, a Revolução Francesa é a referência inaugural de sua reflexão e esta se desenvolve a partir do olhar que pôde seguir a Revolução Russa e que avidamente acompanhava a revolução espanhola, que, apesar de ser por muitos interpretada apenas como guerra civil, catalizava as atenções do ocidente. Vale lembrar que o teórico terminou, como diz ele, sua monografia em setembro de 37, quando Madri e Barcelona resistiam ainda com esperança de vencer Franco. É certamente essa lente que lhe permite ver a Revolução Francesa como processo que converteu a história em “experiência de massa”. E basta ver os “cahiers de doléance” ou um pouco do material produzido na Espanha pelos comunistas e, especialmente, pelos anarquistas para compreender como em tais momentos – breves momentos de vigência das práticas revolucionárias – é impossível ser expectador e manter distanciamento crítico; é fácil imaginar como todo e qualquer trabalho humano transcende a esfera individual e é visto como arma contra ou a favor da revolução.

Lamento que ler pacientemente Lukács, procurando discernir sua retórica doutrinária de sua proposta de um sistema coerente e explicativo para descrever uma dinâmica entre ficção e História custe-me o caro preço de viver nestes tempos em que se esfumam a hierarquia e as relações de poder escamoteadas pelos divertimentos sexuais da Casa Branca, a brilhantina de Menen, as virtudes políglotas de FHC, as cambaleantes aparições de Yeltisin, o diz-que-diz-que diplomático sobre o general Pinochet, etc... A internet – temporariamente sinônimo de rede de intrigas – alimenta a ilusão de estarmos perto de tudo e oferece-nos um mosaico do mundo, para traduzir em linguagem suave e civilizada a realidade selvagem do picadinho.

Como não temos acesso à epifania produzida pelos momentos revolucionários em que, parece, a anarquia instala-se e desnuda a

ordem ou a totalidade que arrebatou o pensamento de Lukács – não aquela da comunhão entre homens e deuses mas sim a da dinâmica do processo social – vamos recuperar suas advertências relativas a certos pontos a serem problematizados na leitura de romances que se apresentam como históricos.

Uma primeira advertência seria a de que, para julgar o acerto do romance, não cabe utilizar como critério o grau de fidelidade histórica, o pseudo-historicismo. Critério é o texto compreender e representar o progresso como processo contraditório. Apagar ou elidir as contradições indicaria construir a História como evolução plena e retilínea, sendo este um caminho possível para elaborar uma “modernização” – conceito de Lukács – da História, vale dizer, tirá-lhe o caráter singular e concreto, fundamental para a revelação do processo.

Essa concepção evolucionista da História, na medida em que nela se perdem as contradições, poderia redundar em dois traços importantes para a composição do romance. Um deles seria a possibilidade de transformar a História em uma coleção de anedotas exóticas. Outro traço seria a tendência a converter personagens, por serem arrancados de seu contexto histórico, em mitos. Cabe indagar-nos se estas advertências não são importantes para refletir sobre grande parte da ficção romântica (nosso caro Alencar) e de certa tendência da narrativa do nosso século, como Camus, por exemplo?

Ao considerar a exploração do exótico, Lukács chama a atenção para o fato de essa tendência poder redundar na monumentalidade da História que, freqüentemente, se apoiaria também na linguagem exótica, arcaizante, para criar a ilusão da fidelidade histórica, do parentesco com o documento. O culto do exotismo poderia ainda derivar no fato de a obra transformar a História em assunto privado, íntimo, subjetivo. Essas observações não seriam relevantes para pensar Afonso Arinos, Euclides da Cunha e seus monumentos, ou aquele mundo privado de Macabea de Clarice Lispector ou de tantos personagens de Camilo José Cela, para citar um espanhol? A questão da História como assunto subjetivo não seria importante para considerarmos a tendência da narrativa biográfica ou auto-biográfica bem como a memorialista?

Adverte Lukács também que muitas narrativas, a partir do naturalismo, revelam um tipo de autor amargo e ressentido pelo fracasso das revoluções burguesas que leva a literatura a reduzir-se à óptica centrada nas elites. Com o processo histórico, alguns escritores começam a representar o herói separado da vida popular; a vida cotidiana do povo aparece então como prosa banal desvinculada de um estatuto histórico. Cabe considerar a importância destas observações para avaliar o vigor da narrativa memorialista.

Finalmente, vale recuperar a mais relevante advertência de natureza teórica feita por Lukács. Para ele, quando começa a surgir a tipologia do romance histórico explicita-se o desvio conceitual, pois, segundo seu ponto de vista, não pode haver separação entre romance e romance histórico. E pergunto eu em que medida nossos seminários de História e literatura não reproduzem tal desvio? Parece que depois das barricadas de 68 a etiqueta sociologia da arte ou sociologia da literatura caiu de moda. Mas, não estamos sempre a falar nos nossos encontros das relações entre o texto e o contexto social?

Como não tem sido frequente a possibilidade de desfrutar da epifania dos momentos revolucionários e como de fato a sociedade se torna cada vez mais complexa, com a transparência do capital global e a opacidade das globais tensões entre as diferentes classes, há que ter paciência para esperar que se formem os pares de autores e críticos para continuarmos a ver que os grandes textos literários dão conta de revelar, a partir de um traço básico de composição, a totalidade do processo social. Posso citar aqui dois clássicos consagrados Antonio Cândido e Roberto Schwarz.

Creio que outra necessidade é ler ensaios críticos. Eles oferecem uma aprendizagem. E cabe frisar que esta avaliação aplica-se a nosso contexto brasileiro, o qual além da sorte de grandes mestres, caracteriza-se por uma crítica “universitária ou acadêmica” de excelente nível. E digo isso com tranquilidade, pois, como professora de literatura espanhola que sou, tenho que acompanhar outra tradição crítica.

Penso também que temos sempre que tentar considerar que a produção do conhecimento é datada e isto significa um esforço de compreensão do contexto da referência teórica e não a facilidade de

estabelecer que um conjunto de teses do pensamento humano tem prazo de validade como qualquer mercadoria. E significa também o esforço de compreender o momento no qual estamos vivendo, lendo e querendo exercitar trabalho crítico.

Um exercício de olhar o presente

Penso por exemplo como as teses gerais de Lukács podem ajudar a descrever a grandeza do filme "Central do Brasil" ou aquela interjeição da gente ao sair do cinema: Isto é mesmo o Brasil!!! Creio que a força do filme está no fato de reconhecermos ali uma narrativa histórica. Pouco entendo da linguagem cinematográfica. Mas creio que vemos planos gerais entremeados de forma moderada com a imagem de interiores e de rostos. Fica-nos um pouco da casa de Dora, um pouco da dos irmãos de Josué e quase nada da casa da amiga de Dora (Marília Pera) e da casa receptora de menores. Predomina o espaço aberto, público. É a estação, o bar, o vagão do trem, os caminhos. Não há espaço de marcas individuais, não há ambiente para a introspecção. Note-se ainda que, quando a câmera põe na tela os rostos, com frequência, eles não chamam a nossa atenção para o indivíduo. Lembremos aqui as várias faces que vão ditando as cartas ou as que estão no trem, no caminhão para Bom Jesus do Norte, na praça da cidade, na sala dos milagres. Rápidas sucessões de rostos comuns que mostram não a singularidade mas sim o padrão. Uma vasta população em partes diferentes do país. Um país de analfabetos, de excluídos da cidadania. A tela apresenta uma multidão de desarraigados que esperam que as cartas possam reconstruir os elos da história da vida de cada um. Neste mundo da brutalidade está Dora que nos mostra, na sua circulação, as leis que regem as relações sociais nessa fronteira entre o terreno da suposta ordem regulada pelo estado e a do terreno das margens. Por saber escrever e saber trapacear, selecionando as cartas que merecem correio, ela ganha a vida e arbitra, como um tribunal de pequenas causas, os reencontros que podem ou não patrocinar felicidade. Para se manter em uma moradia de beira de linha de trem, ela trabalha o dia todo na estação, paga pedágio para o segurança e ganha um dinheiro extra para uma

nova televisão, vendendo Josué. Talvez a operação de comércio exterior com órgãos humanos fosse o seu limite ético. Talvez... Pois aí está uma qualidade do filme: expressar que o tecido social produzido pelas mãos das elites estende-se a todas as classes. A história se desenvolve sem cair na simplificação ou na tentação de que o mundo é uma luta entre o bem e o mal. A discussão ética está posta nos termos do comportamento do capital global: quem tem competência se estabelece e ninguém pergunta como. E muito menos darão voz ao coro dos contrários a gritar que competências individuais são produtos socialmente fabricados.

Assim mostra-se a cara do Brasil. Nessa história conduzida por Dora, sem dúvida uma personagem mediana como entende Lukács. A menina órfã de mãe, pai trabalhador bêbado, prostitui-se sexualmente aos quinze anos e de outras formas agora. Outros traços importantes seriam:

- 1) a biografia enxuta de todas as personagens constrói-se no diálogo cortante e na ação. O caminhoneiro está na estrada, o segurança recebe a gorjeta diária, cochicha ou atira quando necessário. Nada de seqüências de rememoração ou uso de diminutivo para falar com Josué;
- 2) A economia dos detalhes e a capacidade que cada um deles tem para carregar significados da história. Um exemplo: o pião de Josué. Ele contém a vida do pai; a agressividade do menino, quando este com o jeito bruto martela a mesa de Dora; o pião é o motivo da distração e morte da mãe e, no final, o novo pião, feito por ele mesmo e pelo irmão, marca o reencontro;
- 3) Esse modo de construção das personagens – construção na ação e nos detalhes significativos – garante a singularidade de cada um, intensifica-lhes o poder de representação, evita a configuração de tipos, tão facilitadores da obra panfletariamente didática, e não permite que a história seja tratada como vida privada, como a de um indivíduo que teve pouca sorte.

Pontuando estas questões creio ser possível reconhecer nesta obra uma narrativa histórica, pois com os recursos apontados aqui, temos uma pauta para afirmar que o filme consegue narrar o presente

como necessário desdobramento do passado das personagens; ele dá concretude ao processo histórico. “Central do Brasil” e Brasil central. Fácil jogo de palavras mas uma forma de nos referirmos aqui a algo mais sério que um jogo.

Gostaria de fazer agora um outro exercício: comentar uma pauta de nosso tempo tomando uma tese de Lukács como um contraponto, pelo avesso.

Nos últimas décadas vários críticos se referem a um certo movimento de tradições literárias de diversos países a uma certa voga da prosa memorialista, a um gosto por autobiografias..

Alfredo Bosi³ comentando as relações entre história e ficção pondera que

- 1) Durante séculos, desde Aristóteles até Jakobson sempre pensamos a ficção (a obra de arte em geral) com um conceito de representação que supõe mediações. Existe uma construção de uma interpretação da experiência, uma construção simbólica que difere da comunicação imediata, prática de discurso que sempre servira para marcar a singularidade da História;
- 2) estas fronteiras estão em pauta na crítica, na teoria e na prática, remetendo às discussões teóricas e a certas práticas artísticas em que o artista expõe literalmente seu sangue;
- 3) Julga que vivemos nesse tempo de convivência com os extremos: o da preocupação em determinar as mediações (os intertextos) e o da voracidade pela realidade direta;
- 4) Vai a Sartre e recupera a concepção deste pensador para quem solidez de fronteiras surge como um marco do “idealismo da consciência burguesa” – entendida como vigorosa do séc. XII ao XX;
- 5) Refere-se Bosi à voga das memórias e aponta para que este tremor de fronteiras tanto do pensamento teórico como da produção da arte talvez esteja pondo em pauta essa consciência burguesa. O tempo dirá.

³ BOSI, Alfredo. “A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*”. In: *Estudos avançados*. v. 23, jan-abr/95, p.309-323

Neste contexto das produções literárias que tendem a elidir mediações e procuram apresentar-se, talvez aparentemente, como comunicação imediata da experiência há um grande leque de tons que parecem estar hoje agrupados em torno de um conceito – um grande guarda chuva – o testemunho ou a literatura de testemunho.

Creio que cabe pensar em que medida estas narrativas não seriam uma transformação, uma nova forma de romance histórico.

Vamos a uma breve história do problema: a primeira formulação que consigo localizar é a discussão da Casa das Américas. O prêmio de 69 de romance reuniu um júri de grandes figuras. Entre eles estavam Angel Rama⁴ e Noé Jitrik. Lendo todo o material mandado, eles estavam perplexos: não havia um texto que fosse um grande romance, mas o conjunto fazia um grande relato sobre o momento histórico da América Latina. A discussão do júri que tenta definir o que é esta obra é muito interessante e foi publicada na revista da Casa em 95. Desde 70, a Casa criou um prêmio para a narrativa de testemunho. Nesse contexto o conceito está associado ao processo histórico de maneira umbilical.

Água para esse moinho de reflexão pode ser encontrada na obra de Georges Gusdorff, *Les écritures du moi*.⁵ Ele esclarece no prólogo que começou a pensar sobre as escritas do eu a partir dos textos em primeira pessoa depois da II guerra mundial a ela vinculados. Sua obra não usa o conceito de testemunho como tipologia, mas ajuda a pensar esse desejo do nosso tempo de os indivíduos que viveram uma experiência histórica dilacerante quererem registrá-la.

Na minha leitura da literatura espanhola posterior aos anos trinta, essa categoria é interessante instrumento de análise. A II República, a Guerra Civil, a ditadura de Franco e o “destape” têm a concretude cotidiana em várias narrativas que não podem ser consideradas dentro do cânon do romance, pois são, assim, frouxas.

⁴ RAMA, Angel. Et alli. “Conversación en torno al testimonio”. In: *Casa de las Américas*. Año XXXVI. n. 200, La Havana, jul-sept/1995, p.122-125.

⁵ GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1991.

Há nesses textos reelaborações de formas narrativas clássicas, como cartas, diários, confissões ou mesmo as mais em voga como memórias e autobiografias. Há problemas para o literato estudar, pois todas estas formas são retomadas com face nova. E há uma enorme variedade: desde os diários que registram as experiências de nova educação das professoras da II República espanhola ao livro publicado em 95 por Semprún *La escritura o la vida*, em que o autor narra sua vivência em um campo de concentração alemão, enlaçada com sua vida clandestina na Espanha de Franco e a resistência francesa.

No caso brasileiro há também textos desafiadores nesse filão. Acaba de sair *Rabo de foguete*, de Ferreira Gullar. Mas já temos tradição. Penso, como exemplos, em *Memórias do cárcere*, explorando em um brilhante ensaio recente de Alfredo Bosi, e em outro, mais próximo deste jovem auditório, *O que é isso companheiro?*, de Gabeira, sobre o qual já há o excelente ensaio de Davi Arrigucci.⁶ Este não podemos tratar, simplesmente, como romance, pois não se sustenta como tal. No entanto, é impossível não reconhecer que ali está uma narrativa cuja força nasce da intensidade da experiência narrada ou da narração da experiência. Ali tudo vem de fatos, tudo tem credibilidade de verdade. Mas não podemos deixar de reconhecer que tem uma elaboração da experiência, um balanço ou uma interpretação da história presente. O edifício dos fatos construído parece ser maior que o da casinha do eu, diferença importante em relação a outros textos de perfil autobiográfico, como *Anarquistas graças a Deus* de Zélia Gattai em que o eu tem o mesmo tamanho do mundo.

Creio que estamos assistindo a uma produção literária significativa tanto do ponto de vista quantitativo quanto qualitativo de múltiplos testemunhos, de retomada de clássicas formas de falar intimamente da subjetividade para falar publicamente da perplexidade do eu na roda viva do mundo. Pluralidade de formas que dão registro e interpretação das barbáries do nosso tempo.

⁶ ARRIGUCCI JR, Davi. "Gabeira em dois tempos". In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.119-139.

Talvez um leitor apressado de Lukács diria que esses relatos de histórias individuais incorreriam naquele equívoco de privatizar a história, representar o processo histórico como trajetórias de vidas privadas.

No entanto, pelo avesso, ao alertar para o risco, Lukács ajuda-nos a distinguir que em *Anarquistas...*, por exemplo, de fato a história privada tem peso, enquanto que em *O que é isso companheiro?* o que importa não é exatamente a vida ou o sofrimento ou as façanhas e tristezas de Gabeira. Importa a dinâmica daquele momento que ele recupera: a direita mobilizando o terror da classe média para que ela defendesse seu quinhão, o isolamento da esquerda naquele contexto, seus recursos de guerrilheiro improvisado, a improvisação bem mais eficiente das forças repressivas, as perigosas ligações internacionais.

Assim, parece haver um movimento multinacional da literatura em que as histórias do eu interpretam a história do mundo; dão maior grau de transparência, com o minguado olhar da primeira pessoa, aos opacos liames destes tempos modernos e velozes.

Ficção e história em Herculano e Saramago

Vander da Conceição Madeira
Universidade Federal de Minas Gerais

J entaremos identificar a forma como a História é tratada em dois romances históricos portugueses de épocas diferentes, a saber: *O Bobo*¹ de Alexandre Herculano, da primeira metade do século XIX e *História do Cerco de Lisboa*² de José Saramago, de 1989. O texto de Saramago, dito pós-moderno, será confrontado com o texto de Herculano, verificando-se como, em cada obra, a ficção articula-se com o fato histórico. O texto de um nasce da negação de um fato historicamente registrado, o texto do outro reafirma a história. Nas duas obras, a grande História é feita não apenas pelos grandes personagens históricos, mas também pelo bufão, no primeiro, e pelo soldado sem patente, no segundo, elementos jamais encontrados em livros de História, pelo menos como protagonistas. Esses personagens sem “status” aproximam as duas obras, mas, ao mesmo tempo servem para demonstrar como a história é utilizada de forma muito diferente pelos dois autores.

¹ HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

² SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Os dois romances em exame tomam como elemento de seus enredos fatos da história de Portugal passados no século XII. *História do Cerco de Lisboa* relata a tomada do condado aos mouros em 1147. *O Bobo* tem como elemento histórico a luta pelo poder entre Dona Teresa e seu filho Afonso Henriques, que culminou com a vitória deste e sua ascensão ao trono português. Na obra de Herculano, a História é um luxuoso pano de fundo para a ficção; na de Saramago, ela é muito mais do que isso, aliás ela deixa de ser o que era, pronta e acabada, para se tornar um objeto em construção.

Embora ambos sejam o que se denomina Romance Histórico, gênero criado pelo escritor escocês Walter Scott, a obra de Herculano se aproxima do relato histórico com ficção, enquanto Saramago utiliza vários recursos para não deixar dúvidas de que seu texto é ficção apropriando-se da História. Em *O Bobo*, os personagens históricos como o *Lidador* ganham destaque no enredo, apesar da importância dada a Dom Bibas, o bobo do título. Em *História do Cerco*, o personagem ficcional, Mogueime, concentra todo o foco, sobrando muito pouco para os grandes personagens da História de Portugal (isso na parte histórica da obra, sem nos esquecermos de Raimundo Silva). Acrescente-se a isso o fato de que a *História do Cerco de Lisboa* é (re)contada não por um historiador qualificado, mas por um simples revisor, que ainda por cima também é ficcional.

Otto Maria Carpeaux em sua *História da Literatura Ocidental*, referindo-se ao romance histórico, distingue as variedades do gênero:

Já é possível agora distinguir variedades diferentes do gênero que Walter Scott criara: uma variedade que aprecia só ou principalmente o aspecto pitoresco do passado; outra que, por vários motivos, prefere o passado ao presente; mais outra que se serve do passado para construir uma árvore genealógica da nobreza, para gente nova; uma quarta variedade que pretende renovar moralmente e espiritualmente a nacionalidade, lembrando-lhe as grandezas do passado; e enfim a última, parecida, que pretende dar exemplos do passado para incentivar as lutas patrióticas atuais.³

³ CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959. Cap. 2, p.1736.

A distinção feita por Carpeaux é bastante adequada para o romance de Herculano, sobretudo as duas últimas variedades, principalmente se observarmos um dos parágrafos finais do primeiro capítulo:

Pobres, fracos, humilhados, depois dos tão formosos dias de poderio e de renome, que nos resta senão o passado? Lá temos os tesouros dos nossos afetos e contentamentos. Sejam as memórias da pátria, que tivemos, o anjo de Deus que nos revoque à energia social e aos santos afetos da nacionalidade. Que todos aqueles a quem o engenho e estudo habilitam para os graves e profundos trabalhos da história se dediquem a ela. No meio de uma nação decadente, mas rica de tradições, o mister de recordar o passado é uma espécie de magistratura moral, é uma espécie de sacerdócio. Exercitem-no os que podem e sabem; porque não o fazer é um crime.⁴

O fragmento anterior, além de servir sob medida nas distinções de Carpeaux, apresenta um outro dado, a importância que Herculano dá ao papel do historiador e da transmissão da História: elementos formadores da nacionalidade e mantenedores das tradições da pátria. O historiador é comparável ao sacerdote. Na verdade, todo o primeiro capítulo de *O Bobo* poderia fazer parte de qualquer bom livro de História, isto é, o que se chamaria de “História real” em oposição à ficção ou literatura. O primeiro capítulo já denuncia o Herculano historiador que “(...) *mesmo percorrendo outros domínios fora do campo da História, continuava a ser historiador, porque era esta a faculdade dominante de sua condição literária*”,⁵ como diz Josué Montello no prefácio da edição tomada como base para este trabalho.

A mão do historiador está presente em muitas outras passagens, a contextualização e a descrição históricas são feitas com absoluta segurança e riqueza de detalhes.

O Castelo de Guimarães, qual existia nos princípios do século XII, diferenciava-se dos outros, que cobriam quase todas as eminências das honras e préstamos de Portugal e Galiza, por sua fortaleza, vastidão e elegância. A maior parte dos edifícios desta espécie eram

⁴ HERCULANO, s.d., p.15.

⁵ MONTELLO, Josué, In HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

apenas então um agregado de vigas, travadas entre si, e formando uma série de torres irregulares, cujas paredes, muitas vezes feitas de cantaria e cimento, mal resistiam aos golpes dos aríetes (...) ⁶

É preciso deixar claro, no entanto, que *O Bobo* não se confunde com um livro de História, os elementos ficcionais estão ali claramente expostos; entre outras coisas porque a trama principal não é a História de Portugal, mas a disputa pelo amor de Dulce, que se estabelece entre Garcia Bermudes e Egas Muniz. Além disso deve-se destacar o papel histórico atribuído a Dom Bibas, do que se falará mais adiante.

Se as definições de Carpeaux a respeito do romance histórico podem facilmente ser encontradas em *O Bobo*, não se pode dizer que ocorra a mesma facilidade com relação a *História do Cerco de Lisboa*. O romance de Saramago também se reporta à Idade Média, estando, neste aspecto, de acordo com a visão tradicional de romance histórico, (visão do Século XIX na qual a obra de Herculano se insere), mas se afasta dessa mesma tradição na utilização diferenciada dos elementos históricos. Saramago, através de seu personagem Raimundo Silva, reescreve a História conhecida do Cerco de Lisboa. A História não é simplesmente revivida, mas reconstruída de forma diferente. O revisor Raimundo Silva, ao corrigir as provas de um livro de História, insere, deliberadamente, um “não” onde se dizia que os cruzados ajudaram os portugueses a conquistar Lisboa. Esse ato subversivo provoca as situações fundamentais no romance: faz com que Raimundo Silva conheça a nova chefe dos revisores, Dra. Maria Sara; que por sua vez desafia o revisor a reescrever a História do cerco de Lisboa reafirmando o seu “não”. Desafio aceito depois de algumas hesitações.

As atitudes do revisor (inserir o *não* e reescrever a História) provocam uma reflexão sobre o texto Histórico, já que uma simples palavra acrescentada ou retirada pode modificar aspectos importantes da História de um povo. É o mote para que o narrador faça reflexões sobre aquilo que chamamos História real e sobre o ato de escrever.

Em *História do Cerco de Lisboa* em nenhum momento ficção se confunde com História, apesar do rigor com que o autor faz suas

⁶ HERCULANO, s.d., p.15.

descrições e reconstituições, rigor semelhante ao dos historiadores. É esse rigor que autoriza o questionamento do texto histórico, visto usualmente como expressão da verdade. É uma visão bastante diferente da que encontramos em Herculano.

Outro aspecto característico da ficção de Saramago é atribuir a um soldado ignorante do século XII pensamentos e reflexões sofisticados até para um homem letrado do século XX.

Helena Kaufman utiliza o termo “metaficção historiográfica”, criado por Linda Hutcheon, para classificar alguns romances contemporâneos como *História do Cerco de Lisboa*. Esses romances têm algumas características diferentes das encontradas, tradicionalmente, nos romances históricos:

(...) auto-referencialidade, ou seja, o constante referir-se à situação discursiva, e ao seu caráter reflexivo na abordagem da temática histórica, o qual implica o distanciamento crítico e não o simples reviver sentimental ou pitoresco de certos momentos da História.⁷

No diálogo entre o revisor e o autor da obra que ele está revisando existe um questionamento sobre a tradição dos gêneros que diferencia história de literatura:

O meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo classificação tradicional dos gêneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender.⁸

Em *História do Cerco de Lisboa*, ao contrário do que ocorre em *O Bobo*, a História não é um mero pano de fundo para as tramas românticas, ela é problematizada, questionada, juntamente com a construção da narrativa. O narrador refere-se todo o tempo ao processo de construção do texto, tanto ficcional quanto histórico, demonstrando que, neste aspecto, os dois de fato não são muito diferentes. Ambos estão sujeitos à subjetividade, e algumas vezes ao anacronismo, do qual, nem sempre, os historiadores conseguem escapar.

⁷ KAUFMAN, Helena. A análise meta-historiográfica das obras de José Saramago. *Colóquio Letras*, n. 120, p.124-136, Lisboa, abril-junho de 1991.

⁸ SARAMAGO, 1989, p.15.

No segundo capítulo de *O Bobo*, o personagem que dá nome ao livro é introduzido. Dom Bibas é apresentado logo depois de uma detalhada descrição do castelo de Guimarães e do seu entorno, o Mosteiro de D. Mumada e a Catedral. Também é feita uma descrição da maneira como viviam os nobres em torno da rainha D. Teresa. Nesse capítulo, o narrador chama a atenção do leitor para a separação entre história e ficção, isto depois de afirmar ser o bobo um dos motivos da permanência dos nobres no paço.

Este motivo era uma bruxaria, um feitiço inexplicável, uma fascinação irresistível, que em todos aqueles espíritos um único homem produzia. Coisa incrível, por certo, mas verdadeira como a própria verdade. Palavra de Romancista!⁹

O que significa a expressão “*palavra de romancista*”? Que compromisso o romancista tem com a “verdade verdadeira”? É o mesmo do historiador? Provavelmente não, pelo menos, é o que se depreende da ênfase dada à expressão. O que é verdade histórica é palavra de historiador, jamais de romancista. Há ainda uma outra questão: que verdade ou que verdades são essas?

A História presente no romance de Saramago é menos verdade por ser ele romancista? Pode-se perguntar ainda se ele realmente acredita nessa verdade, primeiramente, tomando-se como referência a epígrafe da *História do Cerco de Lisboa*

Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la.
Porém, se não a corrigires, não a alcançarás. Entretanto não te
resignes.

*Do Livro dos Conselhos*¹⁰

Em seguida, observemos a ordem do Arcebispo de Braga ao Frei Rogeiro, que registrou o debate dos representantes portugueses com o representante dos mouros.

No silêncio ouviu-se a voz do arcebispo de Braga, uma ordem dada ao escrivão, Frei Rogeiro, não fareis constância do que disse esse mouro, foram palavras lançadas ao vento e nós já não estávamos

⁹ HERCULANO, s.d, p.18.

¹⁰ SARAMAGO, 1989, p.9.

aqui, íamos descendo a encosta de Santo André, a caminho do real onde el-rei nos espera, ele verá, sacando nós as espadas e fazendo-as brilhar ao sol, que é começada a batalha, isto sim, podeis escrever.¹¹

O que se pode concluir, pelo primeiro trecho, é que, se essa verdade existir, ela nunca está definitivamente pronta, mas em constante questionamento e construção. É o que acontece com a verdade histórica modificada por Raimundo Silva. O segundo trecho coloca em dúvida a isenção dos relatos históricos, o seu valor como verdade.

O fato histórico da conquista de Lisboa é inquestionável, confirmado pela realidade da Lisboa contemporânea ao personagem escritor, mas os antecedentes desse fato, e como ele se deu, ou poderia ter se dado, são reconstruídos pelo revisor.

Em *O Bobo*, a História não sofre modificação, ela é confirmada, apesar dos acréscimos de personagens como Dom Bibas, do qual se falará a seguir. Também se falará de Mogueime, o herói sem patente, mas com muito caráter, de Saramago.

Tanto em *História do Cerco de Lisboa* quanto em *O Bobo*, os grandes personagens históricos têm pouco relevo, isto é, aparecem mas não são cuidadosamente caracterizados pelos autores, não são personagens principais. Essa é uma boa lição aprendida de Walter Scott.

O romance histórico não comporta heróis que tivessem existência histórica, com destaque singular, sob pena de impossibilitar a representação social múltipla e vária que necessariamente há de compor o quadro histórico em que se insere a acção imaginada.¹²

Se os “grandes vultos” não podem ocupar o lugar central, abre-se o espaço para os que vivem no mundo das sombras da História, é isso que fazem os dois autores portugueses.

O bufão Dom Bibas proporciona divertimento aos nobres do castelo de Guimarães e, na sua insignificância, circula pelos vários ambientes da fortaleza, muitas vezes, sem ser percebido. Leva o epíteto de “O Bobo”, mas isso não significa que ele não compreenda

¹¹ SARAMAGO, 1989, p.207.

¹² CHAVES, Castelo Branco. *O romance histórico no romantismo português*. Venda Nova, Bertrand, 1980.

o mundo que o circunda, o grande jogo político que está em andamento. Não toma partido, é um insignificante, o que poderia fazer? É ignorado como o povo. O grande lance ficcional de Herculano é colocar Dom Bibas como elemento chave no grande jogo político (não se esquecendo dos vários pontos de vista em que os fatos são narrados), ele é o peso que faz baixar o prato com a sorte de D. Teresa e do Conde Trava. “Dom Bibas não era bobo; era o diabo” (Herculano). Depois de escarnecer do Conde Trava e de Garcia Bermudes, o bobo é açoitado; movido pelo ódio, decide vingar-se dos poderosos, usando para isso todos os meios disponíveis, inclusive os não menos poderosos adversários do conde.

O narrador, que antes dissera ser inexpugnável o Castelo de Guimarães, explica como os inimigos entraram e saíram do castelo à revelia dos partidários de D. Teresa, a explicação é o Bobo. Como já foi dito, Herculano não modifica a História, ele introduz um elemento de ficção que a explica e reafirma.

Dom Bibas ensina as passagens secretas do castelo ao lidador e substitui, na masmorra, o apaixonado Egas Muniz; lembramos que o artifício da substituição de presos também foi utilizado por Victor Hugo. O desfecho das duas tramas, a política e a amorosa, passam pelos atos do Bobo. Por um lado, Gonçalo Mendes, o Lidador, consegue se juntar a D. Afonso Henriques e seus partidários, que invadirão o castelo; por outro, Egas Muniz, fora das masmorras, enfrenta e mata Garcia Bermudes. O desfecho da trama amorosa é típico do Romantismo: o amor não se consuma, há as mortes, os conventos e mosteiros onde os infelizes podem se recolher.

Como já foi dito, Egas matou Bermudes, Dulce morreu de desgosto ao defrontar-se com a dura realidade e o desvario do homem que amava. Egas toma o hábito, mas aparece morto sobre o túmulo de Dulce. A trama histórica não sofre reparo. D. Afonso derrota os partidários de sua mãe e toma o poder. Ela, juntamente com o Conde Trava, vai para a Galiza. O Bobo, por sua vez, volta à sua condição de mero bufão e serve ao novo rei.

Em *História do Cerco de Lisboa*, o soldado Mogueime faz parte das tropas do Rei D. Afonso Henriques; é um soldado qualquer, exceto pela fluência no falar.

Alguns desses nomeados acenaram com a cabeça confirmando, sem dúvida teriam os seus próprios feitos para contar, mas sendo dos que a quem as palavras faltam sempre, primeiro por não serem em número bastante, segundo porque não acodem quando se lhes pede, deixaram-se ficar como estavam, calados na roda, ouvindo aquele mais loquaz na principiada arte de falar português, (...) ¹³

Diz ele, Mogueime, que teve papel fundamental na conquista de Santarém aos mouros, tendo subido nos ombros do famoso Mem Ramirez para prender a escada que deu início à invasão da cidade.

A afirmação do personagem é logo desqualificada pelo narrador, como se o personagem falasse por si mesmo, sem intermediação de quem está escrevendo a história.

(...) Mogueime é indiscutivelmente mentiroso, tanto pelo que resulta da lógica das situações hierárquicas, ele soldado, o outro capitão, quanto pela autoridade particular de que se investe, como texto anterior que é, a *Crônica dos Cinco Reis*. ¹⁴

Mais do que das habilidades discursivas ou militares de Mogueime, a história escrita por Raimundo Silva fala do seu amor por uma mulher, Ouroana, concubina de um cruzado alemão de nome Henrique.

Em *História do Cerco de Lisboa*, nem o herói nem a sua amada são belos nobres como Dulce e seus dois pretendentes em *O Bobo*. Ela é concubina de um nobre que a seqüestrou para utilizá-la sexualmente; quando ele morre, ela tem de ganhar a vida como lavadeira.

Ao contrário do final trágico do trio romântico do livro de Herculano, nessa história o final é feliz, tanto para Mogueime, que conquista Ouroana, quanto para os portugueses, que conquistam Lisboa. O alemão Henrique morre, mas isso não tem importância, afinal ele não é personagem principal.

Mogueime circula pelo acampamento português como a câmara do narrador, atravessa o rio, transporta mortos, segue Ouroana. O

¹³ SARAMAGO, 1989, p.188.

¹⁴ SARAMAGO, 1989, p.192.

narrador utiliza o personagem como desculpa para fazer suas reflexões sobre a guerra, o amor, a religião, a escrita, a ética e a História. Ao contrário do Bobo, decisivo no desfecho da história de Herculano, Mogueime não teve maior peso na tomada de Lisboa que qualquer outro soldado. Mogueime é decisivo no desfecho da sua própria história.

Pela análise comparativa de *História do Cerco de Lisboa* e de *O Bobo*, pode-se concluir que os dois autores apresentam duas visões diferentes a respeito da História.

Herculano, pela própria profissão de historiador, coloca em dois planos distintos o relato histórico e o relato literário (ficcional). Ele atribui credibilidade apenas ao primeiro, isto é, faz crer que o relato histórico tem de fato compromisso com a verdade. De certa forma, o relato literário (ficcional) é colocado em posição de inferioridade, por mais cuidadosa que seja a sua construção. Pode-se dizer que a trama romântica em *O Bobo* serve, de certo modo, para enfeitar o relato histórico edificante, que deve ser sempre recordado, principalmente, em épocas difíceis. Já em *História do Cerco de Lisboa*, encontramos um outro ponto de vista, que questiona, claramente, o papel da História e do historiador. Encontramos na obra uma reflexão sobre a construção desses relatos e sobre a sua função. Reflete-se sobre a narrativa histórica, demonstrando que sua construção não difere da construção do relato ficcional.

Tanto Raimundo Silva quanto Mogueime pensam sobre valores humanos como ética, religião, amor enquanto constroem a História, um escrevendo o texto, o outro lutando nas batalhas. Silva não é superior a Mogueime, do mesmo modo a ficção não é inferior à História.

Ana em Veneza – Morte em Veneza: uma análise intertextual

Vera Lúcia de Souza Borges
Universidade Federal do Ceará

Veneza, a cidade ilha cercada pelas águas e pela fantasia, é o porto de partida desta viagem literária. É lá que um romance brasileiro de 1994 vai encontrar uma novela alemã de 1913. Mencionar *Ana em Veneza*,¹ de João Silvério Trevisan, é nos remeter a *Morte em Veneza*,² de Thomas Mann. Tal aproximação expressa já no título, confirma-se ao longo da obra de Trevisan, que se revela uma colcha de retalhos intertextuais.

O romance *Ana em Veneza* é uma construção intertextual por excelência, que estabelece intertextos com obras de inúmeros autores brasileiros e estrangeiros, dentre os quais Mário de Andrade, Caetano Veloso e Charles Baudelaire. Contudo, é com a obra de Thomas Mann que *Ana em Veneza* mantém um diálogo mais amplo e profundo, instigando nosso interesse em mergulhar nesse encontro literário, buscando analisar alguns elementos pertinentes a essa relação.

¹ TREVISAN, J. S. *Ana em Veneza*. São Paulo: Best Seller, 1994.

² MANN, T. *Morte em Veneza*. Trad. Sara Seruya. Lisboa: Publicações Europa-América, s.d.

O trabalho intertextual de *Ana em Veneza* com a obra de Mann não se limita apenas a uma de suas obras, mas abrange toda uma temática desenvolvida pelo escritor alemão, que diz respeito à relação conflituosa do artista com seu mundo circundante. Nossa análise, porém, se deterá à relação intertextual de *Ana em Veneza* com a novela *Morte em Veneza* e tem por objetivo demonstrar que Trevisan, ao recriar *Morte em Veneza*, toma esta, tanto como ponto de referência literária quanto histórica, dentro do desenvolvimento de sua narrativa que visa ser, segundo seu narrador, “uma desinteressada digressão sobre o fim de uma época e de certo representante seu”.³ Resta ao leitor curioso buscar descobrir a qual época e a qual representante ele se reporta.

Unindo ficção e fatos reais, *Ana em Veneza* se caracteriza como narrativa histórica, que ao apresentar estrutura polifônica e elementos de carnavalização, dialogismo, paródia, heteroglosia, releitura da história, caráter cíclico do tempo e intertextualidade, se afasta do romance histórico tradicional para identificar-se com o “novo romance histórico”.⁴

Veneza é o ponto de encontro do músico erudito cearense Alberto Nepomuceno, de Júlia Mann, mãe dos escritores alemães Heinrich e Thomas Mann e da ex-escrava Ana, mucama de Júlia. Estas três figuras históricas, que viveram na segunda metade do século passado encontram-se no mundo ficcional de Trevisan, recheado de informações documentais, retiradas de diários e cartas. Para a nossa análise destacamos Alberto Nepomuceno, que, segundo o narrador, é o representante da época retratada na narrativa. Demais, é através de sua figura que a intertextualidade do romance se concretiza de maneira mais significativa com a obra de Thomas Mann. Esta relação intertextual se confirma nas palavras do próprio Nepomuceno, que, refletindo sobre sua pessoa, afirmou: “Acho que fui me tornar um personagem de Thomas Mann.”⁵ E mais à frente: “...esse perso-

³ TREVISAN, 1994, p.9.

⁴ MENTON, S. *La nueva novela histórica de latino américa: 1949-1992*. México: FCE, 1992.

⁵ MENTON, 1992, p.40.

nagem do artista que nada espera da vida e serve-se dela apenas como instrumento para sua criação. Ele só tem direito de viver para sua arte. Que imenso território de renúncias torna-se então a vida!”⁶

Dentre o universo ficcional manniano, identificamos vários pontos de identificação do personagem Nepomuceno com Gustav von Aschenbach, o protagonista de *Morte em Veneza*. É importante salientar que esta aproximação se dá através tanto de suas semelhanças quanto de suas diferenças, pois é enganoso pensar que a adequação de Nepomuceno ao paradigma manniano é tranqüila e incontestada. Um dos recursos intertextuais utilizados pelo Autor de *Ana em Veneza* é a presença de trechos quase literais da novela alemã na terceira parte do romance, intitulada “Encontro em Veneza”, fazendo com que Nepomuceno vivencie experiências semelhantes as de Aschenbach. Como exemplificação, temos que, quando da chegada de Nepomuceno a Veneza, ele teve uma mórbida impressão ao deparar-se com uma gôndola, que pareceu-lhe “um ataúde de luxo.”⁷ Na opinião de Aschenbach em *Morte em Veneza*, a embarcação veneziana “lembra ainda mais a própria morte, o ataúde, rituais sombrios e a última viagem silenciosa.”⁸ Essa impressão mórbida sentida pelos dois personagens é bastante significativa, pois o tema da morte é outro elemento de aproximação entre eles. A opressão da morte paira no ar que respiram Aschenbach e Nepomuceno, com a diferença que enquanto este angustiava-se e fugia da ameaça, o primeiro entregava-se lentamente, numa clara renúncia à vida. Outro trecho em comum é durante um passeio de gôndola durante o qual, tanto Nepomuceno como Aschenbach foram abordados por músicos num barco ao lado e deram-lhes gorjetas. São inúmeras as passagens semelhantes entre as duas obras, no entanto passaremos a reforçar essa aproximação a partir do perfil dos dois protagonistas.

Em Mann, a procura intermitente do artista em busca da perfeição estética o debilita, abalando seriamente sua saúde física, tornando-o um ser deslocado no mundo, resultando que, a gênese

⁶ MENTON, 1992, p.41.

⁷ MENTON, 1992, p.313.

⁸ MANN, s.d., p.36.

artística é produto da decadência biológica do artista. Esse postulado permeia quase toda obra manniana e realiza-se com toda força em *Morte em Veneza*. Gustav von Aschenbach, seu protagonista era um escritor de fama reconhecida internacionalmente, que desde jovem apresentava saúde debilitada e vivia recluso, isolado do mundo em busca de dedicar-se exclusivamente a sua arte. O personagem Nepomuceno identifica-se claramente com esse modelo, construído a partir da relação criação artística e doença do artista. Reforça essa referência intertextual o fato de que ele, segundo dados biográficos do músico cearense, manifestou desde jovem problemas cardíacos.

Essa relação agonística entre criação e morte remonta a Baudelaire, a quem o artista pagava um alto preço, por ser ele o único ser capaz de captar as contradições da vida moderna. Tal preço era sua vulnerabilidade física e psicológica resultante do grande esforço exigido pela criação artística. Devido a essa obra hercúlea, Baudelaire reconhecia na figura do artista o autêntico representante do herói da modernidade.⁹

Retomando *Ana em Veneza*, Nepomuceno, numa autocrítica, acusou-se de se ter concentrado muito no Eu, o que o impediu de criar uma obra revolucionária, sendo ele somente um diluidor de formas. Também Aschenbach em *Morte em Veneza*, apresenta essa mesma postura de introspecção e distanciamento do mundo, vivendo exclusivamente para sua arte, que para ele não se realizava enquanto elemento de comunhão com o mundo, mas justamente de seu distanciamento. O maior compromisso da arte para Aschenbach era com a perfeição artística, a representação do Belo e não necessariamente com nenhum caráter inovador e transformador. Esse mergulho no Eu, que caracteriza os dois personagens, levando à profunda subjetividade, é uma das marcas do espírito moderno que na busca de fugir às grades cerceadoras do homem enquanto ser social, acreditava na "idéia do sujeito como princípio central de resistência ao poder autoritário."¹⁰ A subjetividade da vida espiritual e

⁹ BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Tempos Modernos. In: *Obras Escolhidas*. Ed. Brasiliense, V. I e II, São Paulo, 1986 e 1989.

¹⁰ TOURAINE, A. *Crítica da modernidade*. 3. ed. Trad. Elia F. Edel. Petrópolis: Vozes, 1997. p.228.

a objetividade da vida prática tornaram-se um dos maiores embates da modernidade e apresentam-se em *Ana em Veneza* como um dos problemas que mais angustiam Nepomuceno. Isto principalmente porque, sendo Nepomuceno de origem humilde, a necessidade de ganhar seu sustento por meio de sua arte se impunha de maneira imperativa, gerando um conflito interior presente em sua consciência artística, que não se entendia enquanto criadora de mercadoria.

Situando-se ora no Rio de Janeiro, ora em Veneza, ora em Berlim, na passagem do século XIX para o XX, Nepomuceno vivenciou a *Belle époque*, o crescimento acentuado das cidades e a consolidação do estilo de vida urbano. Ele conviveu com as vanguardas artísticas e se identificou com o movimento que conclamava a nacionalização das expressões de nossa cultura, sendo o primeiro compositor brasileiro a introduzir a língua portuguesa no universo da música erudita.

Na última parte de *Ana em Veneza*, Nepomuceno lança digressões sobre diversos temas, refletindo sobre arte, religião, política e ciência, apontando para a superação de uma concepção de mundo e o florescer de uma nova época. O processo de formação de uma nova concepção do homem e do mundo é acentuado a partir de uma grande mudança em todos os âmbitos da narrativa. Esta própria se transforma, passando da narração em 3ª pessoa para a forma de entrevista e, por fim, num fluxo de pensamento, Nepomuceno finaliza o romance com a posse da palavra. Decisivo é o recurso utilizado de um avanço no tempo, no qual Alberto Nepomuceno que dava uma entrevista numa estação de trem em Berlim no ano de 1891, após uma vertigem, é transladado ao aeroporto Tegel daquela mesma cidade no ano de 1991. Passa ele a lançar luz a muitos fatos e acontecimentos que marcaram esse século de história, que ele fantásticamente pode presenciar. Ele dá seu testemunho e é neste que marca definitivamente sua diferença em relação ao universo de Mann.

Nepomuceno evoca então a capacidade do homem de duvidar, de fugir à necessidade de verdades absolutas, de aceitar o dionisíaco lado a lado do apolíneo. Ele vê no Caos a possibilidade de um recomeço, é a esperança reagindo à visão pessimista do mundo, é o misticismo reagindo ao poder absoluto da razão. Ele põe em xeque a ciência, desafiando-a a vencer o minúsculo vírus HIV, que é a peste emblemática do século XX, o qual ele considera o mais cruel

da História. Contra todos os exclusivismos ele conclama o ecletismo, a convivência das diferenças em oposição a um padrão castrador e autoritário. Sua palavra de ordem é a pluralidade em todos os âmbitos da vida, por permitir ao homem maiores possibilidades de conhecimento do outro e de auto-conhecimento.

De acordo com Antônio Cândido,¹¹ os tipos ideais de homem invocados numa obra, implícita ou explicitamente, dão-nos quase sempre a chave para compreender a correlação entre a literatura e o momento ideológico e histórico. Nessa linha de raciocínio, buscamos identificar Nepomuceno com um determinado período histórico, ratificando o narrador de *Ana em Veneza*, que o instituiu representante de sua época. Assim, são reveladoras as palavras de Alberto Nepomuceno: "Talvez se trate mesmo do fim da modernidade."¹² Ao longo de toda a narrativa, Nepomuceno se caracteriza como representante do homem moderno e reforça essa posição ao identificar-se como um personagem de Thomas Mann, que tão bem sintetiza o espírito em conflito da época. Mas, como já salientamos anteriormente, ele não se ajusta perfeitamente àquele perfil e ao não se ajustar ele questiona esse modelo. Ao afirmar: "Não, não quero ser um personagem de Thomas Mann. Quero morrer sem desolação, lançando ao mundo um último olhar de encantamento, talvez de paixão",¹³ Nepomuceno está rejeitando a velha concepção moderna, que ele também vivenciou e se abre a uma nova visão de mundo que presente.

Oitenta e um anos separam o aparecimento das obras *Ana em Veneza* e *Morte em Veneza*. Nesse período (1913-1994), o mundo passou por duas guerras mundiais, surpreendeu-se com a vitória da revolução bolchevique e depois com a derrocada do muro de Berlim, sobreviveu à guerra fria e suas ameaças de um ataque nuclear, assistiu à conquista da lua pela televisão e presenciou ainda a própria televisão substituir o rádio, criando um novo enfoque para o mundo.

¹¹ CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins Editora, s/d., p.60.

¹² CANDIDO, s/d., p.535.

¹³ TREVISAN, 1994, p.43.

Ana em Veneza mergulha neste século de história que assinou profundas transformações para a humanidade, mas que também apresenta semelhanças espantosas entre o passado e o presente. Trevisan afirmou que ao escrever o livro não pensava em escrever um romance histórico, considerando que ele julgava estar falando da atualidade, sendo o passado apenas uma referência para a reflexão sobre a problemática contemporânea.¹⁴

Ana em Veneza faz um resgate da evolução humana em um século e toma como um ponto de referência no passado a novela de Mann. Embora *Morte em Veneza* não se caracterize como uma novela histórica esse resgate histórico é possível, porque todos textos literários valem, "... com todo o seu potencial simbólico, como testemunhos subjetivos de uma época, contribuindo assim para iluminar o trajeto histórico do homem a partir de uma esfera bastante peculiar: a da invenção."¹⁵

É numa perspectiva dialética que Trevisan constrói o mundo de sua ficção, um mundo onde há dor, mas há alegria; há morte, mas há vida. Ao contrário da novela de Mann, onde predomina a melancolia e o desencanto. É a outra metade dessa laranja, que Trevisan oferece em seu romance.

¹⁴ J. S. Trevisan em entrevista concedida a Vera Lúcia de Souza Borges em 03/10/1998.

¹⁵ MILTON, H. C. Alguns aspectos de uma relação solidária: a literatura de ficção e a história. *Revista de la APEESP*, julho-diciembre, 1992. p.43-48. (Literatura e História).

INTER-RELAÇÕES
HISTÓRIA-FICÇÃO

A correspondência de Fradique Mendes: entre a biografia e a ficção

Edgard Pereira

Universidade Federal de Minas Gerais

Mesmo não sendo um romance histórico ortodoxo, *A correspondência de Fradique Mendes* (1900), de Eça de Queiroz, possibilita entrever, seja na técnica narrativa próxima do relato biográfico, seja na atenção do narrador à vida política e cultural da época, alguns fortes traços daquele subgênero narrativo, ao qual se dedica o Autor de forma mais elaborada em *A ilustre casa de Ramires* (1900), cedendo ao “latente e culpado apetite pelo romance histórico”. Não constitui novidade que em Fradique se configuram inúmeros traços da experiência da juventude partilhada pelos seus inventores.

O romance *A correspondência de Fradique Mendes*¹ (1885) corresponde à segunda aparição dessa personagem na literatura portuguesa. É sabido que Fradique Mendes é uma invenção conjunta de Eça de Queiroz, Antero de Quental, Batalha Reis e Ramalho Ortigão,

¹ QUEIROZ, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Porto: Lello & Irmão,s/d.

responsáveis pelos poemas a ele atribuídos, além da sua apresentação com os breves dados biográficos e supostas tendências estéticas e ideológicas. Seus principais traços psicológicos – o dandismo, o exotismo e a tendência satânica – foram-se fixando a partir das várias alusões que acabou recebendo de seus criadores em várias circunstâncias, algumas fortemente atravessadas por exageros e mistificações. Na primeira aparição Fradique Mendes surge como o suposto autor da coletânea *Poemas de madacam*, produção poética que *trabalhava um outro filão poético que me seduzia – o da Modernidade*, segundo palavras de Eça:

a notação fina e sóbria das graças e dos horrores da Vida, da Vida ambiente e costumada, tal como a podemos testemunhar ou pressentir nas ruas que todos trilhamos, nas moradas vizinhas das nossas, nos humildes destinos deslizando em torno de nós por penumbras humildes.²

Dessa coletânea, o jornal *A revolução de setembro*, de 29 de agosto de 1869, publicou quatro poemas, tendo o jornal *O primeiro de janeiro*, de 5 de dezembro do mesmo ano, publicado mais quatro.³ No ano seguinte (1870), Fradique ainda nessa primeira aparição, seria personagem canibal e tenebroso do folhetim *O mistério da estrada de Sintra*, cujos autores eram Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz.

Sua reaparição em 1888, como personagem central de um romance, se faz anteceder por várias alusões feitas por Eça a seu respeito em cartas ao historiador Oliveira Martins. Em pelo menos três cartas, das muitas que escreveu ao autor de *Portugal contemporâneo*, Eça discorre sobre Fradique Mendes, interessado não apenas em divulgar o seu projeto, mas também em testar as conseqüências da inusitada empresa. A primeira carta (de 10 de junho de 1885) determina para o amigo (e para si próprio) a importância e a estrutura do livro:

² QUEIROZ, s.d., p.6.

³ Há uma edição organizada e anotada por Pedro da Silveira dos versos atribuídos a Fradique Mendes: Carlos Fradique Mendes, *Versos*. Pesquisa e notas de Pedro da Silveira. Lisboa: Edições 70, 1973.

O que eu pensei foi – uma série de cartas sobre toda sorte e assuntos, desde a imortalidade da alma até ao preço do carvão, escrita por um certo grande homem que viveu aqui há tempos depois do cerco de Tróia, e antes do de Paris, e que se chamava Fradique Mendes! Não te lembras dele? Pergunta ao Antero. Ele conheceu-o. Homem distinto, poeta, viajante, filósofo nas horas vagas, diletante e voluptuoso, este *gentleman*, nosso amigo, morreu. E eu, que o apreciei e tratei em vida e que pude julgar da pitoresca originalidade daquele espírito, tive idéia de recolher a sua correspondência – como ser fez para Balzac, Mme. de Sévigné, Proudhon, Abélard, Voltaire e outros imortais – e publico ou desejo publicá-la na *Província*. Escreve a poetas como Baudelaire, a homens de estado como Beaconsfield, a filósofos como Sto. Antero, (...) e a personagens que não são nada disto, como o Fontes. Além disso, tem amantes, e discute com elas a metafísica da voluptuosidade.(...)

Hem! que assunto! e com este título modesto – *Correspondência de Fradique Mendes*. Precedida está claro, por um estudo sobre a vida e opiniões desse lamentado *gentleman*. Estas cartas devem ser publicadas sem ordem, a não ser de datas, – e portanto uma aqui outra além.⁴

Nesta carta, Eça faz inúmeros apelos a efeitos de real, seja convocando o testemunho de amigos literatos (“viveu aqui...” “Pergunta ao Antero. Ele conheceu-o...” , “tratei com ele em vida”), seja mencionando personalidades envolvidas na referida correspondência (“Baudelaire, Fontes de Melo”), no objetivo de convencer Oliveira Martins da existência do “certo grande homem ”. Menciona ainda a natureza biográfica do material – “o estudo sobre a vida e opiniões” do tal senhor, realçando a importância do material – “tive idéia de recolher a sua correspondência”. Noutra carta, insiste em persuadir o amigo sobre a existência fascinante da personagem de que se tem ocupado:

Trata-se, como desde logo deduzes, de fazer para Fradique (não sei se te lembras deste velho amigo) o que está na moda a todos os grandes homens que morrem – publicar-lhe as cartas particulares.

⁴ QUEIROZ, Eça de. *Correspondência: J. M. Eça de Queiroz, J. P. Oliveira Martins*. Introd. de Paulo Franchetti, fixação de texto e comentários de Beatriz Berrini. Campinas: Ed. Unicamp, 1995, p.61.

Fradique foi um grande homem – inédito. Eu revelo-o aos seus concidadãos, publicando-lhe a correspondência. Sem bem te recordas dele, Fradique, no nosso tempo, era um pouco cômico. Este novo Fradique que eu revelo é diferente – verdadeiro grande homem, pensador original, temperamento inclinado às ações fortes, alma requintada e sensível...⁵

A personagem vai sendo reconstruída também na carta – “o novo Fradique” na certa virá despojado das tendências exóticas e do esnobismo que haviam caracterizado sua primeira exposição ao público. Nas sequências desta carta argumenta ainda que não se pode publicar a tal correspondência sem a preceder de um estudo sobre a vida de seu remetente, não num registro literário, mas num estudo crítico. A ambiguidade entre realidade e fantasia, entretanto, não se desfaz. Após várias alusões à suposta verdadeira existência de Fradique, observa-se a intenção de apagar os traços de ficcionalidade que pudessem estar ligados ao projeto, solicitando que a publicação seja feita no corpo do jornal e não em local destinado a folhetins: “nem eu quero que o estudo crítico sobre um tão grande homem apareça nesses baixos do jornal, destinados à imaginação e à novela.”⁶

Numa terceira carta, entretanto, ante a aparente incompreensão de Oliveira Martins, Eça retorna ao projeto, de uma forma já desencantada, caracterizando-o como uma ficção especial, entre aspas, talvez numa rotulação inconformada diante do desmoronamento do que talvez constituísse um projeto heteronímico, de maior alcance e proporções:

A introdução a “Cartas que nunca foram escritas por um homem que nunca existiu”, não podia deixar de ser uma composição em que se tentasse dar a esse homem, primeiramente, realidade, corpo, movimento, vida. Não se pode decentemente publicar a *Correspondência de uma abstração*. De sorte que o tal estudo crítico é de fato uma *novela* – novela de feito especial, didática e não dramática, mas enfim, novela, com uma narração, uma ação, episódios, uns curtos bocadinhos de diálogo, e até – paisagens!⁷

⁵ QUEIROZ, 1995, p.69.

⁶ QUEIROZ, 1995, p.70.

⁷ QUEIROZ, 1995, p.72.

Releve-se o fato de que para o editor Oliveira Martins a proposta inicial de Eça de Queiroz carecia de fundamentação empírica e oscilava entre os limites de realidade (que se buscava insinuar) e de ficção (que se buscava esconder).

Teria sido Fradique um projeto heterônimo não resolvido? O crítico português e especialista na obra de Eça de Queiroz – Carlos Reis – acredita que sim, articulando a possibilidade heteronímica ao contexto da modernidade, que se avizinha. Após enunciar os três fatores decisivos para a criação de um heterônimo – a saber: a escolha de um outro nome que “aponta para outra identidade”, a autonomia dessa identidade, “suscetível de sustentar uma poética própria” e, finalmente, a configuração de um discurso específico – Carlos Reis salienta a estreita conexão da obra tardia de Eça com a derrocada dos valores positivistas e da pretensa coerência e unidade do sujeito:

...dos esboços de alteridade discursiva enunciados nas cantigas de amigo medievais ao poeta imaginário João Mínimo, concebido por Garrett no quadro de uma evolução poética relativamente agitada; de João Mínimo a Fradique Mendes e deste a Alberto Caeiro ou Ricardo Reis vão diferenças consideráveis, intimamente conexas com o cenário histórico-cultural e estético-ideológico que enquadra cada uma das experiências e entidades mencionadas. É pela via dessas diferenças que poderemos discernir o que é simples artifício primordial e inconsequente (como ocorre com o exemplo citado das cantigas de amigo) do que constitui a projeção, no plano das estratégias literárias, de fundas transformações e de indisfarçáveis sintomas de uma crise que, na charneira do século XIX para o século XX, nos revela um sujeito afetado por fraturas e dúvidas, nos planos ontológico e gneoseológico.⁸

O motivo pelo qual Fradique é uma tentativa mal sucedida de heterônimo facilmente se depreende quando se percebe que, no terreno genericamente estilístico, ele pouco se distancia do autor d'Os *Maias*. Falta, obviamente, a configuração de um discurso específico, capaz de articular esteticamente os dois outros fatores existentes

⁸ REIS, Carlos. Fradique Mendes: origem e modernidade de um projeto heteronímico. *Cadernos de literatura*, Coimbra, n. 18, p.45-60, 1984. Centro de Literatura Portuguesa.

– o nome diferente e a autonomia de uma outra identidade, possível matriz de uma nova poética. O que não impede a possibilidade de se creditar a Eça de Queiroz o pioneirismo nesse terreno escorregadio das projeções de identidade, ainda mais quando essa opção se dá em prosa, pois, como afirma Fernando Pessoa, especialista insuspeito nas questões de heteronímia – “em prosa é mais difícil de se outrar”.⁹

Um aspecto esquecido no ensaio de Carlos Reis, talvez decisivo, a meu ver, para que o esse projeto heteronímico não tenha vingado de todo liga-se, a meu ver, ao fato de ter surgido tardiamente na evolução da obra de Eça de Queiroz. Os outros aspectos, concernentes à sua clara adesão ao contexto e postulados estéticos e ideológicos do Naturalismo – a idéia de arte como engajamento social, a denúncia de instituições deterioradas, a opção pelo romance de costumes como veículo de denúncia social – teriam sido contornados ou canalizados para uma intervenção heteronímica, desde que plenamente alcançada. O Fradique configurado no romance reaparece num horizonte estético posterior à moldura naturalista, com um perfil tendente à modernidade, descrito de forma extremamente hábil numa narrativa dialógica, que coloca sob suspeição a postura dogmática e autoritária do Naturalismo.

Bastante esclarecedoras do perfil cético, do temperamento vago da personagem e de suas suspeições a respeito da propriedade literária, são as passagens em que o narrador salienta que Fradique não tinha pretensões literárias e que não tencionar ser um autor:

Ramalho Ortigão, ao contrário, inclina a crer que os papéis de Fradique contêm *Memórias* – porque só a *Memórias* se pode coerentemente impor a condição de permanecerem secretas.

Eu por mim, dum melhor e mais contínuo conhecimento de Fradique, concludo que ele não deixou um livro de Psicologia, nem uma Epopéia arqueológica (que certamente pareceria a Fradique uma culpada e vã ostentação de saber pitoresco e fácil), nem *Memórias* – inexplicáveis num homem todo de idéia e de abstração, que escondia a sua vida com tão altivo recato. E afirmo afoitamente

⁹ PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Org., introd. e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p.86.

que nesse cofre de ferro, perdido num velho solar russo, não existe uma *obra* – porque Fradique nunca foi verdadeiramente um *autor*. (...)

Desconfiança de si como pensador, cujas conclusões, renovando a filosofia e a ciência, pudessem imprimir ao espírito humano um movimento inesperado; desconfiança de si como escritor e criador duma Prosa, que só por si própria, e separada do valor do pensamento, exercesse sobre as almas a ação infável do absolutamente belo – eis as duas influências negativas que retiveram Fradique para sempre inétdo e mudo.¹⁰

Todo esse arazoado desconstrói o mito do autor, uma vez que as tentativas de criação acabaram abortadas ou apenas ensaiadas, ainda que reafirme a crença num esteticismo radical (“a ação infável do absolutamente belo”), pois afinal Fradique é apresentado como amigo de Théophile Gautier.

Embora seja um heterônimo provisório, Fradique cumpre seu papel na cena literária, ao possibilitar ao seu criador a escrita de um grande romance, de redobrado interesse pela atualidade de seus recursos e pela ênfase ao discurso da conversação. Mistura de biografia e ficção, seu legado consiste numa feliz ruptura de seu autor com o Naturalismo e num providencial encontro (seu, enquanto personagem-síntese de um novo tempo, e de seu autor, de quem é o porta voz) com a Modernidade, para cujo limiar os números favorecem – 1888, o ano em que nasce Fernando Pessoa, bem como o ano das cartas a Oliveira Martins e da publicação em livro do romance *A correspondência de Fradique Mendes* (1990).

¹⁰ QUEIROZ, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Porto: Lello & Irmão, s/d, p.102-103.

Machado de Assis: narrativa e fundação

Marli Fantini Scarpelli
Universidade Federal de Minas Gerais

Instinto de nacionalidade

Um dos mais recorrentes postulados da extensa produção literária e crítica machadiana é precisamente a necessidade de mudanças estéticas, filosóficas e políticas para o Brasil. No ensaio crítico “Passado, presente e futuro da literatura”, de 1858, o escritor reclama que, não obstante o “grito do Ipiranga”, o Brasil ainda se mostra estagnado pela escravidão não apenas política, mas também literária: “Uma revolução literária e política fazia-se necessária. O país não podia continuar a viver debaixo daquela dupla escravidão que o podia aniquilar”.¹ Ele, entretanto, alerta que a emancipação não se irá concretizar somente com um grito. Se a transição da “servidão para a liberdade” encontraria fortes resistências tanto aqui quanto em Portugal, a dependência cultural e literária em relação à tradição ultramarina seria mais tenaz, e sua mudança mais lenta.

¹ MACHADO DE ASSIS, J.M. *Crônicas. Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992. História de 15 dias. 3v, p.786.

Mas após o *Fiat* político, devia vir o *Fiat* literário, a emancipação do mundo intelectual, vacilante sob a visão influente de uma literatura ultramarina. Mas como? é mais fácil regenerar uma nação, que uma literatura. Para esta não há gritos de Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado.²

Em “Instinto de nacionalidade”, ensaio de 1873, Machado investiga a literatura brasileira do oitocentos e reconhece-lhe “certo instinto de nacionalidade”. Feito um longo exame da tradição literária brasileira, o escritor verifica-lhe a preocupação em “vestir-se com as cores do país” e vê nisso um “sintoma de vitalidade e abono de futuro”. Malgrado a constatação de que poetas e prosadores brasileiros se inspiraram na vida do país com a preocupação de dar “feição própria ao pensamento nacional”, ele se dá conta de que a independência de nosso pensamento será uma construção lenta, gradual e duradoura, sendo obra para uma ou duas gerações.³

Reconhecido o instinto de nacionalidade em obras de literatura brasileira, que datam do Arcadismo à sua atualidade, Machado questiona a existência de condições e motivos históricos geradores desse “instinto”, tendo em vista a criação de uma “literatura mais independente”, uma literatura nascente que, de acordo com a intuição dele, deveria alimentar-se principalmente dos assuntos que lhe oferecesse sua região. Alertando, contudo, que essa proposta de nacionalidade literária não poderia estar circunscrita a doutrinas tão absolutas que lhe provocassem a redução ou o empobrecimento, ele sugere algumas soluções estéticas, muitas das quais efetivadas em sua obra ficcional. Trata-se de propostas que abrem, desde então, reflexões sobre o tensionamento entre o local e o universal, o autêntico e o inautêntico, originalidade e influência, semelhança e diferença.

O que se deve exigir de um escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson,

² MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 789.

³ MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 801-02.

com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre de tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra de cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um scotticismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial.⁴

A grande novidade que se pode surpreender nesse ensaio machadiano consiste, sobretudo, na fundação da consciência de que a literatura brasileira deve constituir-se enquanto um “sistema” capaz de gerar as condições de independência cultural e política do Brasil. Essa consciência, entretanto, somente irá assumir maior sistematização e consistência teórica, um século mais tarde, na obra de Antonio Candido, *A formação da Literatura brasileira: momentos decisivos*,⁵ conforme já previra o próprio Machado de Assis, no ensaio crítico de 1873.

A mescla verdade e ficção

Postulando que, sendo um modo de pensamento, a ficção é capaz de absorver filosofias e recondicioná-las a uma intenção diferente com que elas se expressam nos discursos de origem, Benedito Nunes sugere que as posições filosóficas assumidas pelos narradores machadianos devem ser interpretadas conjuntamente com o pensamento ficcional constituinte do objeto hermenêutico privilegiado pelo escritor. Nas palavras dele, “a concepção de mundo ou a filosofia de Machado de Assis é inseparável da forma narrativa de seu discurso, de que conto e romance foram as expressões privilegiadas”.⁶

Ao balizar a ampla esfera hermenêutica que conjuga a ficção machadiana e a filosofia, Nunes propõe que, posto não ter sido fi-

⁴ MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 804.

⁵ CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. Esquema de Machado de Assis.

⁶ NUNES, Benedito. *No tempo do Nihilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993. Machado de Assis e a filosofia, p. 131-32.

lósofo, o Bruxo do Cosme soube alvejar a filosofia com riso zombeteiro ou irônico no conto, no romance e até na crônica, o que se exemplifica, de forma corrosiva, no episódio da morte do filósofo Quincas Borba, personagem do romance homônimo. Malgrado ter domínio filosófico sobre a vida e a morte, ao filósofo do “Humanitismo”, quando desenganado pelo médico, pouco ou nada valerá esse saber, visto que, segundo a irônica afirmativa do narrador do romance, “Filosofia é uma coisa, e morrer de verdade é outra”.⁷

Machado de Assis submete a visão historiográfica do oitocentos ao mesmo procedimento desconstrutor com que demole as certezas filosóficas. Tanto seus escritos literários, quanto as crônicas ou os ensaios críticos deixam vaziar a aguda consciência de que, ao formular-se enquanto uma enunciação narrativa do que teria acontecido, a história recebe a inevitável interferência da interpretação e da fantasia, cujo papel seria o de suplementar as lacunas decorrentes do *déficit* que os limites da recolha do material pesquisado irão naturalmente gerar.

De fato, vários segmentos da história contemporânea reconhecem a necessidade de recursos tropológicos para efetuar a seqüência, a coesão, a narratividade dos “acontecimentos históricos”. Georges Duby, um dos mais expressivos representantes da Nova História, discorre sobre a interferência da “enunciação” no discurso histórico: “fomos progressivamente descobrindo que a objetividade do conhecimento histórico é um mito, que toda a história é escrita por um homem e que quando esse homem é um bom historiador põe na sua escrita muito de si próprio”.⁸ Isso lhe permite concluir que um acontecimento é “qualquer coisa que só existe porque se fala dela”.⁹ Mas, como se fala daquilo que se deseja, não se pode perder de vista que a seleção e a elaboração do material histórico “é sempre feita de uma forma subjetiva”.¹⁰

⁷ NUNES, 1993, p. 133.

⁸ DUBY, Georges. O historiador hoje. In: ARIÈS; DUBY; LE GOFF. *História e nova história*. Trad. Carlos da Veiga Ferreira. Lisboa: Teorema, s.d., p. 9.

⁹ DUBY, s.d., p. 14.

¹⁰ DUBY, s.d. p. 10.

A despeito de sua crença em representar os acontecimentos passados com a mesma exatidão e fidedignidade que serviu de suporte ao modelo epistemológico das ciências exatas, a historiografia do século XIX se nos afigura hoje com um conjunto de narrativas cons-truídas sob a perspectiva de um enunciador. Nesse sentido, essas narrativas assumem formas singulares e verossímeis de enunciação cujo parentesco com a representação ficcional as distancia da preten-sa transposição fiel da “realidade” passada.

A hipótese de que, para a construção das teorias da “história”, haveria tantas “estratégias explicativas” quantas fossem as prefigurações lingüísticas – determinadas por variações na forma pessoal de percepção mental do *corpus* documental a ser historicizado – legitima a conclusão de White, segundo o qual não se pode identificar apenas uma, mas várias histórias no oitocentos.¹¹ Trata-se, como ele demonstra, de historiadores e filósofos da história que, norteados pela visão de mundo cientificista e mecanicista, tentam munir-se de instrumentais epistemológicos tão rigorosos quanto os da matemática e da lógica. Eles próprios, no entanto, acabaram por perceber que a pluralidade de estratégias explicativas exigidas para a formalização dos “dados históricos” exigia a interferência de atos lingüísticos que são tropológicos por natureza.¹² Em vista da necessidade de pôr em “enredo” os dados documentais recolhidos, tornou-se-lhes inevitável recorrer ao uso de tropos como a metáfora, a metonímia, a sinédoque, a ironia.

A teoria dos tropos proporciona um meio de caracterizar os modos dominantes de reflexão histórica no século XIX. E, como base para uma teoria geral da linguagem poética, permite-me descrever a estrutura profunda da imaginação histórica daquele período considerado como produto de um ciclo acabado. Pois cada um dos modos pode ser visto como uma fase, ou momento, dentro de uma tradição do discurso que evolui das formas de percepção metafórica, metonímica e sinédóquica do mundo histórico para uma apreensão irônica do irreduzível relativismo de todo o conhecimento.¹³

¹¹ WHITE, Hayden. *Meta-História*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992, p. 436-437.

¹² WHITE, 1992, p. 436-437.

¹³ WHITE, 1992, p. 52.

Sintomaticamente intitulada “A poética da História” – irônica recorrência à *Poética* de Aristóteles –, a introdução da *Meta-História*, de White, anuncia o projeto de demonstrar que, “consideradas exclusivamente como estruturas verbais e formais, as histórias produzidas pelos historiadores mestres do século XIX exibem concepções radicalmente diferentes daquilo em que *deveria* consistir a obra histórica”.¹⁴ Trata-se, portanto, de concepções que, no século XX, irão provocar sérias dúvidas sobre o valor de uma consciência especificamente “histórica” no oitocentos. Essa questão vai ser posta na pauta de pensadores europeus – de Heidegger e Valéry a Sartre, Lévi-Strauss e Michel Foucault (Apud. White, 1992) – que “sublinharam o caráter fictício das reconstruções históricas e contestaram as pretensões da história a um lugar entre as ciências”.¹⁵

Malgrado a contemporaneidade de todas essas discussões e guardadas certas diferenças de abordagem, pode-se dizer que elas sempre existiram. Nesse sentido, é curioso o fato de Aristóteles, um dos mais antigos antecessores da historiografia moderna, ter incluído sua concepção de história na *Poética*, obra emblemática para a classificação de gêneros não historiográficos, mas literários. Ao comparar o historiador ao poeta, Aristóteles estabelece algumas distinções entre os campos de atuação de um e outro. O relato do historiador, que narra acontecimentos dados no passado, pautar-se-ia pelo resgate da “verdade”. Diferentemente, o poeta narra, não o que aconteceu, “mas sim o que poderia ter acontecido, segundo a verossimilhança ou a necessidade”.¹⁶ Nesse aspecto, o vetor da história apontaria para o passado e, de certa forma, para a fixidez; enquanto o da “poesia”, voltado para o presente e para o futuro, estaria afinado com o vir-a-ser.

Considerando a irrepetível singularidade de fatos e personagens históricos, Aristóteles, divergindo da perspectiva platônica, estabelece que a universalidade decorreria não da história, mas da

¹⁴ WHITE, 1992, p. 20.

¹⁵ WHITE, 1992, p. 17.

¹⁶ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p. 252.

poesia: “Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a História, porque a poesia permanece no universal e a História estuda apenas o particular”.¹⁷ Tendo ainda em vista a crueza muitas vezes inassimilável de fatos concretos da história, Aristóteles privilegia a criação em detrimento da verdade: “É preferível o impossível verossímil ao possível incrível”.¹⁸ De fato, quando a história traz, sob sua forma de enunciação, um novo arranjo de interpretações dadas, acena-se para a possibilidade de mudar sua agenda. O filósofo grego reconhece os limites do historiador, mas, ainda assim, ao compará-lo ao poeta, estabelece fronteiras entre os campos de ação de um e outro: “Um escreve o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido”.¹⁹ Dessa forma, a narrativa do historiador estaria para o território da «verdade», enquanto a do poeta, para o da «verossimilhança».

Recontar a história

Ao diluir as fronteiras entre esses dois territórios, Machado de Assis demonstra que a ficção teria a potência de interferir na história, uma vez que os procedimentos de uma e outra não diferem. Em “História de 15 dias”, o Machado cronista defende que “narrar o que se passou é só inventar”. Conquanto o tom desta crônica seja lúdico e até zombeteiro, ainda sobra uma séria reflexão sobre os limites da “verdade” histórica.

Um contador de histórias é justamente o contrário de historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais que um contador de histórias. Por que essa diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, que nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que se passou é só fantasiar.²⁰

¹⁷ ARISTÓTELES, s.d., p. 252.

¹⁸ ARISTÓTELES, s.d., p. 281.

¹⁹ ARISTÓTELES, s.d., p. 252.

²⁰ MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 361.

A dissolução de limites entre história e ficção é representada no romance *Dom Casmurro*,²¹ de 1899. Quando adota a versão satânica da *Sagrada Escritura* como modelo operatório para a construção de sua autobiografia, o sujeito da memória justifica que nela encontrou explicações para sua própria vida; trata-se de uma forma transgressora de tradução, a mais adequada a quem, como ele, pretende refazer a origem e, para tanto, precisa escrever, com nova pena e outros matizes, a história fixa que o aprisiona a uma origem indesejada. “Verossimilhança é muita vez toda a verdade” é a transgressiva fórmula por ele adotada para justificar sua adesão à tradução satânica de “verdade” e de “origem”.²²

Ora, verossimilhança não é verdade, nem se trata do que de fato aconteceu. Trata-se antes daquilo que é convincente e que poderia, do ponto de vista da plausibilidade, ter acontecido. No entanto, não aconteceu. A “meia verdade” – a verdade filtrada pelo desejo ou pela conveniência do narrador Dom Casmurro – fornece-lhe, portanto, o instrumental com que ele irá reescrever a própria história. Assim, o vivido, o imaginado e o ficcionalizado acabam mesclando-se na “construção” das memórias do narrador. Malgrado pouco fidedignas, trata-se de memórias plausíveis e convenientes ao bem-estar de Bento Santiago, o sujeito da história que se achava estrangeiro e, portanto, inadaptado a origem, nome de batismo e tradição familiar a ele arbitrariamente impostos.

Um novo engenho

O sujeito da memória de *Dom Casmurro*, romance machadiano de 1899, apresenta-se como um advogado sexagenário, isolado do resto do mundo em um simulacro da antiga casa materna, a partir de cuja restauração ele experimentara o engenho de preservar o

²¹ MACHADO DE ASSIS, J.M. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. *Dom Casmurro*. *Memorial de Aires*. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *Esau e Jacó*. *Quincas Borba*, 1959.

²² MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 738.

status quo de sua aristocrática família, e, por contigüidade, o regime estamental de que ele é o último representante. A luta narrativa do narrador do romance decorre de sua inadaptação ao tempo presente frente à qual ele se impõe a tarefa de restaurar o espaço-tempo perdido. A expectativa de Dom Casmurro, – apelido atribuído por um vizinho ao ranzinza Bento Santiago, e por este ironicamente adotado – é fazer emergir o antigo corpo a partir do projeto restaurador em que ele passa a investir.

O fim evidente do narrador é se revigorar, ou, nas palavras dele, “atar as duas pontas de vida, e restaurar a velhice na adolescência”.²³ Para tanto, ele se lança à procura do tempo perdido, realizada concomitantemente com a reconstrução do antigo espaço onde viveu. Posto restauração perfeita da antiga fortaleza familiar, a nova casa é apenas um *décor*, sem força para representar: “Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente”.²⁴ Trata-se, na verdade, de um estranho deslocamento: ignorando a lógica da diferença, o sujeito da enunciação espera que a casa, como um útero acolhedor, traga-lhe à luz a mesma vida dos começos. Depois de “tentar” repetir o mesmo, ele acaba por constatar que o novo espaço não mais lhe confere as sensações advindas do anterior, e que, no simulacro do lugar de origem, o que mais falta é, paradoxalmente, o si mesmo: “Se me faltassem os outros, vá; um homem se consola mais ou menos das pessoas que perde; mais falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo”.²⁵

Atópico onde habita, vicário no corpo que ocupa, anacrônico ao tempo da enunciação, o narrador – cujo nascimento resultou de uma promessa da mãe²⁶ – precisa descosturar para depois religar seu cordão umbilical ao mundo que lhe é estranho. A partir da cla-

²³ MACHADO DE ASSIS, 1959, p.730.

²⁴ MACHADO DE ASSIS, 1959, p.738.

²⁵ MACHADO DE ASSIS, 1959, p.738.

²⁶ “Tendo-lhe nascido morto o primeiro filho, minha mãe pegou-se com Deus para que o segundo vingasse, prometendo, se fosse varão, metê-lo na Igreja.” MACHADO DE ASSIS, 1959, p.739.

ve. “Comecei por não ter nascido”,²⁷ Dom Casmurro, depois de fracassar em sua “recherche”, toma a decisão de iniciar uma escrita sobre si mesmo. Reedição a suplementar a escritura da origem; ou do “menos da origem”,²⁸ essa escrita passa a ser muito mais o suporte metonímico para a composição do corpo que falta do que da restauração do espaço-tempo perdido, como mais tarde irá constatar o próprio sujeito da memória: “Eu confessarei tudo o que importar à minha história (...) Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo”.²⁹ Procedimento que, no limite extremo, evidencia o propósito de todo escritor: “ser original, ser sua própria origem”.³⁰

Tendo-lhe morrido no ventre o primeiro filho, D. Glória, a mãe de Bento Santiago, faz a promessa de que, nascendo-lhe vivo um outro filho, o fará padre. Dessa forma, o narrador, porque sem suficiente potência para quebrar a dívida contraída em seu nome (dele) pela mãe, vê-se comprometido, mesmo antes do nascimento, com dogmas sagrados que o condenam a uma dívida cujas letras ele não deseja saldar. Habitado a comércios simbólicos que, por vício de origem, nunca irá cumprir, Bento Santiago³¹ imagina uma “moeda”

²⁷ MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 737.

²⁸ A expressão “menos da origem” é mencionada por Bhabha, quando este trata de questões relativas a nacionalismo e nação. No dizer dele, a consciência da falta de origem, do “menos da origem” é um agenciadores da gênese do desejo nacional. BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 40-6.

²⁹ MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 802.

³⁰ SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Trad. Luiz Fernando P.N. Franco. Campinas: Ed. Unicamp, 1990, p. 346.

³¹ É importante observar que o nome de batismo do ex-seminarista e ex-legista é Bento Santiago. ‘Bento’ se liga etimologicamente a ‘Benedito’, do latim ‘Benedictus’: *o abençoado, o bendito*. O primeiro nome do sujeito do enunciado relaciona-se diretamente à promessa feita por D. Glória, e reafirma que ele tem a bênção de Deus e, por isso, o seu nome é (bem)dito. Não obstante, o sobrenome Santiago – o nome herdado do pai – é um nome (mal)dito. ‘Santiago’, origina-se de *Santo Iago (Sant’Iago)* In: GUÉRIOS, Rosário F. M. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Editora Ave Maria, 1981. A fusão de bem e mal se inscreve nesse nome coextensivamente atravessado pelo Santo e pelo Iago (personagem demoníaca que leva Desdêmona à morte, no drama *Otelo*, de Shakespeare, e que é reconhecido pela inveja e traição).

que o sancione do pacto realizado pela mãe com a esfera do sagrado: “Quisera um modo de pagar a dívida contraída, outra moeda, que valesse tanto ou mais, e não achava nenhuma”.³²

A incapacidade de enfrentamento à autoridade materna ganha expressão em fugas, ilusões e devaneios do frágil Bentinho. Malgrado execrar a idéia de ir para o seminário, por incapaz de manifestá-lo, ele rasura o próprio desejo: “Estou por tudo o que ela quiser; mamãe sabe que eu faço tudo o que ela manda; estou pronto a ser o que for de seu agrado”.³³ Sem coragem para o confronto, deseja a morte da mãe como razão necessária, mas não suficiente para livrar-se do terrível “legado” que o torna um eterno endividado: “Mamãe morta, acaba o seminário”.³⁴ Como D. Glória não morre, reinventa-se a promessa, e um rapaz pobre substitui Bentinho no Seminário.

Cenários desdobráveis

Assim, à medida que os fantasmas do narrador vão sendo recosturados ao corpo textual, a história perdida começa, pelo viés da encenação, a religar-se ao presente, por uma especularizante metáfora teatral – uma “máquina do mundo” onde todas as histórias – desde a *gênese* – são remexidas e mudadas, através do novo e regenerante engenho deste *Deus ex-machina*:

Tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabeças, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. A vida é uma ópera... dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, de tal maneira que me faz crer nela.³⁵

Instituindo a vida como representação, Dom Casmurro a compara a uma *ópera*, uma versão demoníaca da *Sagrada Escritura*, que

³² MACHADO DE ASSIS, 1959, p.775.

³³ MACHADO DE ASSIS, 1959, p.751.

³⁴ MACHADO DE ASSIS, 1959, p.801.

³⁵ MACHADO DE ASSIS, 1959, p.736.

lhe foi contada por Marcollini, um tenor que perdeu a voz. Satanás, depois de expulso do paraíso, compõe uma partitura que acrescenta ao manuscrito sagrado, com o óbvio propósito de afrontar o Pai, tornando-se, assim, co-autor da criação divina. O resultado do “pacto” é uma versão satânica que o usurpador tenta, inutilmente, encenar às vistas do “Padre Eterno”. Este consente que a ópera seja representada, contanto que fora do céu. A Terra é o palco criado para a encenação e, segundo explica o autor da nova versão, esse descuido divino foi o responsável pelo “desconcerto do mundo”. Não obstante os adeptos do Todo-Poderoso, afetados pela angústia da influência, execrarem a adulteração do original, os parceiros de Satanás elogiam-lhe a tarefa tradutória, cujo grande mérito estaria na relativização da “verdade” e na obtenção de uma estética muito mais próxima da língua sagrada que a do original. Ao discutir original e tradução, fidelidade e traição, repetição e diferença, o entorno gerado pelo texto satânico prenuncia o tema borgiano da originalidade e a influência.

(Estes) Juram que o libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra e, posto seja bonita em alguns lugares, e trabalhada com arte em outros, é absolutamente diversa e até contrária ao drama. O grotesco, por exemplo, não está no texto do poeta; é uma excrescência para imitar as *Mulheres patúscas* de Windsor. Este ponto é contestado pelos satanistas com alguma aparência de razão. Dizem eles que ao mesmo tempo em que o jovem Satanás compôs a grande ópera, nem essa farsa nem Shakespeare eram nascidos. Chegam a afirmar que o poeta inglês não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição: mas, evidentemente, é um plagiário.³⁶

Ainda que Dom Casmurro afirme que o objetivo de sua escrita autobiográfica seja o revivescimento de antigas sensações, a forma alegorizante assumida por sua escritura revela a mesma intenção que a escrita satânica: co-autoria, criação paralela, traição à Sagrada Escritura, o que põe em crise noções positivistas como “origem” e “verdade”. Prova disso é que, à medida que o sujeito da enunciação passa a escrever-se a si mesmo e à sua própria versão da história, a escrita da memória viola, transgride e adultera o original, rompendo-se,

³⁶ MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 738.

assim, a relação de fidelidade com o projeto inicialmente proposto. Dessa forma, o narrador do romance não apenas aceita, mas ainda adota a teoria da vida enquanto uma versão satânica da *Sagrada Escritura*. Primeiro, pela analogia desta com sua própria vida; segundo, por se tratar de uma forma transgressora de tradução, precisamente a que lhe servirá de modelo operatório capaz de instituir a versão parricida da própria história. Ao entrecruzar a versão transcrita da sua própria origem com a *Sagrada Escritura*, construir sua ópera dentro de outra ópera, criando homologia entre sua existência trágica e a de “Otelo”, de Shakespeare, o narrador Dom Casmurro forja máscaras, artes e artimanhas – meta-estratégias a encobrir e descobrir memórias traçadas a contrapelo da identidade forjada pela tradição familiar.

Subúrbios da história

É possível investigar, nessa travessia do narrador Dom Casmurro, um mapa de linguagem que fosse cartografando, com recursos ao paradoxo e à ironia, uma nação emergente sempre tensionada ao modelo estatamental em crise. O espaço físico, encenado no campo discursivo, mostra-se sempre aberto a ampliações – do familiar para suas margens e assim sucessivamente. Nesse sentido, é sintomático que o memorialista se dispusesse, ao final de sua autobiografia, a esboroar as cerradas e conservadoras fronteiras que, no desconcertado mundo de esfacelos onde ele vive, estabelecem rigorosos limites entre o projecto estatuto estatamental de castas e a nova organização liberal, que emerge junto com a modernidade “ainda que tardia” do país.

Junto com o sujeito da escrita, que vai refazendo sua história à medida que escreve, o tempo histórico se atualiza e caminha para o devir. Assim, ao tempo “ontológico” se superpõe um tempo performático que, por conseqüência, demanda uma espacialidade reciclável e, portanto, móvel. A antiga casa materna ou o tempo do imperador já não mais respondem às necessidades de subjetivação que irrompem com o moderno estatuto liberal. É, portanto, imperativa a construção de um território fronteiriço para abrigar a passagem de um para outro tempo.

“Vamos à História dos subúrbios”,³⁷ frase que encerra o romance, é uma promessa de descentramento do circuito da classe dominante, ou seja, dos limites do umbigo do narrador e de todo *status quo* que ele representa, deixando desterritorializados a ele e a toda uma tradição já agonizante. Em 1899, data da 1ª edição do universo habitado por Dom Casmurro, todos os seus antigos afetos e desafetos já “foram estudar a geologia dos campos santos”,³⁸ levando consigo o século, o *continuum* da história, a metafísica, a “verdade”, o romance tradicional e o tempo perdido. Ao romper com uma história que constrói seus pressupostos a partir da monumentalidade, o narrador machadiano performa uma territorialidade liminar, intersticial, mutante.

O espaço discursivo de Machado de Assis antecipa a desconstrução da centralidade espacio-temporal cuja materialização somente terá uma visibilidade mais plena na segunda metade do século XX. A canonicidade da suposta tradição, de que Dom Casmurro é o último avatar, começa a fractalizar-se em redes. Destituída de seu pedestal de dona do espaço e do tempo, a história já não marcha, em Machado, ao ritmo da sinfonia universal. Esfacelando os paradigmas de monumentalidade, universalismo e unidade, a história ficcional de Machado – na obra que nos serviu de exemplo – termina, como num lance de dados, em uma geografia onde se inicia uma nova história que começa a se fazer a partir dos subúrbios. Nunca conheceremos, entretanto, a fisionomia dessa comunidade local machadiana, uma vez que a “história dos subúrbios” é tão-somente uma promessa, restando no fim do livro como epitáfio de uma velha história já em decomposição.

Entre a campa e o berço

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* aborda-se a mudança de paradigmas da história, sob a perspectiva de Brás Cubas, um defunto autor, que, movido pelo “desdém dos finados”, reingressa na vida pelo viés do discurso. O romance se inicia com a auto-apresentação do sujeito da escrita, que, na verdade, só se institui enquanto

³⁷ MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 870.

³⁸ MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 730.

tal depois que morre: “Não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor para quem a campa foi outro berço”.³⁹ A “campa” e o “berço” são um campo aberto de tensões, visto que o *topos* onde se enterra o defunto é, concomitantemente, o suporte para a emergência de um novo nascimento. Nascer e morrer, dois sistemas a princípio antinômicos, coexistem, portanto, nesse campo discursivo onde realidades ubíquas e extemporâneas irão conviver dialeticamente.

O recurso à musealização se materializa nesse procedimento escritural de Brás Cubas, cujas memórias tentam congelar o corpo pessoal e o histórico, impedindo, dessa forma, seu esvaecimento no tempo. Esse *revival* performa a tentativa de entrar na modernidade com o uso dos mesmos suportes que serviram de túmulo para se enterrar a tradição. Andreas Huyssen chama a atenção para a natureza dialética do museu, assinalando que este “serve tanto como uma câmara mortuária do passado – com tudo que acarreta em termos de decadência, erosão, esquecimento – quanto como um lugar de possíveis ressurreições, embora mediadas e contaminadas pelos olhos do espectador”.⁴⁰ Essa natureza dialética do museu, materializada nas *Memórias póstumas*, institui um espaço fronteiro e pontual que, ao tensionar campa e berço, superpõe performaticamente o efêmero ao permanente, tornando provisória a sobrevida do narrador-autor, que, sendo coextensiva ao ato discursivo, só perderá enquanto durar a narrativa. Finda esta, sabe-se que desaparecerão o narrador e a história que ele ressuscita através da enunciação.

É dessa forma que, à revelia do esforço restaurador empreendido pelo memorialista, sua existência está circunscrita aos limites do campo discursivo. Se o narrador e a narrativa são fundados no mesmo lugar onde morre o escritor juntamente com a história passada, é possível daí supor que a escrita seja alegoricamente fundadora de outras histórias ou, pelo menos, de outras perspectivas que permitam ler o mesmo a contrapelo da História oficial.

³⁹ MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 415.

⁴⁰ HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997, p. 225.

Tendo em vista a perspectiva atualizadora da história representada na direção performática por meio da qual é possível a reedição ficcional do “defunto autor”, importa destacar o capítulo “A um crítico”, onde, provocativa e ironicamente melancólico, o narrador induz à reflexão metalingüística de que sua condição de sujeito autobiográfico se circunscreve aos limites do livro e de que, tão logo termine a narrativa, ele deixará de existir.

Meu caro crítico,

Algumas páginas atrás, dizendo que eu tinha cinquenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias”. Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo o meu atual estado; mas chamo a tua atenção para a subtileza daquele pensamento. O que quero dizer não é que eu esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! é preciso explicar tudo.⁴¹

Brás Cubas, protótipo da classe dominante, tenta reproduzir, em sua “autobiografia póstuma”, o modelo conservador que lhe assegurou ócio e privilégios, não mais possíveis depois da instituição da ordem liberal e da abolição da escravatura. Repetir identicamente um tempo e um estatuto mortos não faz senão evidenciar as repetições da história brasileira como uma perversa farsa onde a reedição do mesmo é o vilão a atrasar o ingresso do país no processo de modernização histórica e política já efetivado em países “centrais”. Na perspectiva do defunto autor, reconduzir o passado ao agora do campo enunciativo é a estratégia museica que poderia devolver-lhe a permanência e o *status quo*.⁴²

⁴¹ MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 519.

⁴² Ver a esse respeito a “teoria das edições humanas” desenvolvida, “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, por Brás Cubas. O que nela sobressalta é o “mesmo” se reatualizando sob o artifício de novas encadernações, ou seja, usa-se a maquiagem para encobrir a repetição farsesca da mesma história, como o elucida esta passagem: “Lembra-vos ainda a minha teoria das edições humanas? Pois sabei que, naquele tempo, estava eu na quarta edição, revista e emendada, mas ainda inçada de descuidos e barbarismos; defeito que, aliás, achava alguma compensação no tipo, que era elegante, e na encadernação, que era luxuosa”. MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 458.

Para os leitores, entretanto, a repetição aparece como a denúncia do mecanismo reprodutor da máquina colonial e, *pari passu*, do estatuto liberal europeu mal digerido pelas nossas elites. Um exemplo dessa questão se encontra na (perversa) leviandade de Brás Cubas, que, durante os oito anos de “estudos” na Europa, somente colheu “a ornamentação, a fraseologia, a casca”; e, se algo aprendeu, foi somente “liberalismo teórico e romantismo prático”. Quando ele, um “acadêmico estroína, superficial, tumultuário e petulante” regressa ao Brasil, sente ímpetos de “acotovelar os outros, de influir, de gozar, de viver, – de prolongar a Universidade pela vida adiante...”⁴³

A formação acadêmica de Brás é uma evidente sátira aos filhos da classe dominante brasileira do XIX, que buscam as novidades teóricas e políticas na Europa, não para adotá-las em seu país de origem, mas para usá-las como instrumento de legitimação e preservação de poder político e prestígio pessoal. Essa situação revela-se uma perfeita tradução das “idéias fora do lugar” que Schwarz identifica na dialética da cultura brasileira contemporânea a Machado. Mal apropriadas do contexto que as gerou, essas “idéias”, além de atrasar o ingresso do Brasil na modernidade, deixa-o preso a uma (con)tradição geradora de uma falsa necessidade: a de preservar valores alheios à constituição da nacionalidade e da efetiva independência do país. Esse mecanismo seria o responsável pela “falta de transparência social, imposta pelo nexos colonial e pela dependência que veio continuá-lo”.⁴⁴ Mecanismo que, no romance, era pôr em evidência as contradições do “político” Brás Cubas: este defende idéias liberais, mas procede como um escravocrata a adotar o fisiologismo e o nepotismo para bular as leis e, assim, beneficiar-se a si e ao cunhado.

Materializados no “desdém dos defuntos” adotado pelo sujeito do discurso póstumo (um modo de ação e de enunciação que dá visibilidade ao descaso da classe dominante em face dos menos favorecidos), tais métodos revelam que a “sede de glória e de nomeada” de Brás Cubas lhe oferecem a justificativa para combater qual-

⁴³ MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 442.

⁴⁴ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.22-4.

quer um que queira ingressar na esfera de poder que ele, nem mesmo após a própria morte, pretende desocupar. Não obstante a empresa restauradora de Brás, seu tiro sai pela culatra e acerta no alvo certo, visto resultar em uma alegoria que, do cruzamento entre a morte da história pessoal e a da história tradicional, permite ler uma forte inclinação para recentes paradigmas teóricos que tratam temas da nação e da história como resultado de sucessivas escritas a contrapelo da memória e dos paradigmas coloniais.

As fronteiras entre vida e arte, tradição e modernidade criam a *interface* por meio da qual Machado de Assis trata, antecipando discussões contemporâneas, as ambigüidades do processo de modernização urbana numa cena brasileira onde prevalece ainda o estatuto colonial de senhores e escravos. Poder-se-ia localizar, nesse cenário, a especificidade do nacional, cujos “funcionamentos anômalos”, na expressão de Schwarz, revelavam “uma luz reveladora sobre as noções metropolitanas e canônicas de civilização, progresso, cultura, liberalismo etc., que aqui conviviam em harmonia meio absurda com o trabalho forçado e uma espécie de «apartheid», contrariando o essencial do que prometiam”. Se o desejo de superação dessas anomalias ficou sem efeito, estas vão encontrar sua forma em obras literárias, que, consciente ou inconscientemente, situam-se com profundidade a respeito do problema, “suspendendo a redoma nacional e sentindo que ali estava em jogo o mundo contemporâneo”.⁴⁵

Esses “funcionamentos anômalos” podem ser identificados em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance onde, segundo Schwarz, ocorre “a correspondência entre o estilo machadiano e as particularidades da sociedade brasileira, escravagista e burguesa ao mesmo tempo”.⁴⁶ No entender do crítico, a “volubilidade”, além de ser o paradigma do comportamento do narrador, afina-se com o princípio formal do livro, o qual, por sua vez, se balizaria na ambivalência ideológica das elites brasileiras. Assim, a correspondência entre forma do romance e comportamento da sociedade burguesa seria respon-

⁴⁵ SCHWARZ, Roberto. “A nota específica”. Caderno Mais. *Folha de São Paulo*, domingo, 22 de março de 1998, p. 06.

⁴⁶ SCHWARZ, 1990, p. 12.

sável pela construção da alegoria política que, de acordo com Schwarz, caracterizaria esse romance.⁴⁷

Xadrez político

Penúltimo romance de Machado de Assis, *Esau e Jacó*, publicado em 1904,⁴⁸ tem como cenário histórico o instável quadro de transição político-econômica do Brasil nas últimas décadas do século XIX. Através da oscilação psicológica, ética, ideológica e amorosa das personagens, o livro expõe satiricamente o clima de indecibilidade que permeia os momentos mais críticos e decisivos da ingresso do Brasil na modernidade: o segundo reinado, a queda da Monarquia, a abolição da escravatura, a Proclamação da República. A oscilação de regimes é tratada, no romance, como um jogo de xadrez político, cujas regras são remanejadas por conchavos, corrupção e clientelismo político-partidários, alheios às reais necessidades do país.

O Rio de Janeiro – espaço ambíguo entre provincialismo e modernidade – é visto sobretudo sob a perspectiva cosmopolita do conselheiro Aires, um *flanêur* – caminhante solitário pelas ruas da “Corte”. Ao palmilhar o centro, as ruas, os becos, os arrabaldes, Aires vai traçando uma espécie de história da vida pública e privada da cidade, cujo comportamento se dá a ver nos lugares, nos costumes, na moda, nos jantares, na frequência aos teatros, na agitação econômica e política. De um lado, o espaço central dos ricos e poderosos, que desfilam em seus coupês e que decidem os destinos políticos e econômicos da cidade; de outro, o espaço periférico dos pobres confinados em morros ou imiscuindo-se entre os ricos, seja para furtá-los, seja para prestar-lhes serviços num estatuto escravagista ou semi-escravagista.

As questões pessoais ou as públicas recebem do Conselheiro e, respectivamente do narrador do romance, um tratamento ambíguo e farsesco. As mudanças históricas ficcionalizadas no romance

⁴⁷ SCHWARZ, 1990, p. 75.

⁴⁸ MACHADO DE ASSIS, 1959.

não são suficientes para livrar o Brasil da estagnação política e econômica, cuja conseqüência mais visível é a preservação do incômodo estatuto semi-escravagista e semi-colonial. Quanto aos cargos políticos, o que prevalece é a reeleição ou a simples indicação dos mesmos políticos profissionais que mamam nas tetas da República com a mesma avidez com que já sugavam as da Monarquia. À medida que só se muda de máscara, tudo termina em nada, da mesma forma que, nos dias de hoje, terminaria “em pizza”.

Temeroso de que, com a mudança da Monarquia para a República, houvesse desordem pública e instabilidade econômica que viessem a comprometer seus negócios, o Barão de Santos pede, a respeito, opinião ao Conselheiro Aires que, cética e ironicamente, assim define a mudança de regime: “Nada se mudaria; o regímen sim, era possível, mas também se muda de roupa sem trocar de pele”.⁴⁹ A farsa que comanda a história é sustentada pela comédia dos sentimentos que, revezando-se com a comédia política, cria um jogo de espelhos em cuja superfície se alternam vários duplos e várias intermináveis duplicações do mesmo.

O narrador, um comentador irônico e onisciente, é o porta-voz do Conselheiro Aires. Este, segundo a “Advertência” do romance, foi o responsável pela anotação dos acontecimentos representados no romance. Temos, desse modo, um jogo ficcional que faz do conselheiro autor e personagem do *Esau e Jacó*, romance a cuja base narrativa se superpõe a versão final escrita pelo “narrador-editor” – autor da “Advertência” e do romance. Essa estratégia narrativa – dois “eus” que se refletem especularmente – é demonstrada na “Advertência” e se reproduz no interior da intriga do romance, procedimento que reproduz especularmente – na estrutura narrativa do romance – a imagem da duplicação que “preside a simbologia deste romance, na figura repetida dos gêmeos. Machado amplia aí a metáfora do sócia, do duplo, na carne igual e dialética dos filhos de Natividade”.⁵⁰ Um

⁴⁹ MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 959.

⁵⁰ EULÁLIO, Alexandre. *Escritos*. São Paulo: Editora da Unicamp; UNESP, 1992. O *Esau e Jacó* na obra de Machado de Assis: as personagens e o autor diante do espelho, p. 362.

jogo de espelhos que metaforicamente transforma os acontecimentos políticos e econômicos, os gêmeos, a estrutura narrativa em desdobramentos de si mesmos e de uns em relação aos outros, como clones de um Brasil cuja história sempre se repete como farsa.

Aposentado do seu ofício e da utopia, o diplomata Aires regressa ao Brasil depois de representá-lo na Venezuela por cerca de trinta anos. E é, pela perspectiva nada inocente do estrangeiro, que ele pode observar, com ceticismo, a lentidão com que se operam as mudanças em seu país de origem. Satírico, Aires compara o advento da República a uma mera fachada – uma troca de tabuletas. Denuncia, ademais, a história do Brasil como um *continuum* vazio, um círculo vicioso, emblematizado pelos sucessivos golpes da política latino-americana. No capítulo “Recuerdos”, a visão farsesca da história surge por meio de um chiste. Estando em Caracas com a amante sevilhana, Aires lhe pergunta sobre o rumor que vem da rua, “um clamor grande, vozes tumultuosas, vibrantes, crescentes...”:

- Que rumor é este, Cármen? perguntou ele entre duas carícias.
- Não se assuste, amigo meu; é o governo que cai.
- Mas ouço aclamações...
- Então é o governo que sobe. Não se assuste. Amanhã é tempo de ir cumprimentá-lo.⁵¹

Para Astrogildo Pereira, *Esau e Jacó* é, dentre os romances de Machado de Assis, “aquele mais cheio de acontecimentos e episódios políticos, onde os lances de ficção se entrelaçam mais freqüentemente a fatos políticos reais”. Desenrolando-se entre os últimos anos da monarquia e os primeiros da república, teria, nos gêmeos Pedro e Paulo, “a representação simbólica dos dois regimes, e nesse sentido pode-se dizer que encarnam o jogo dialético da luta entre o «velho» e o «novo»”.⁵²

⁵¹ MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 926.

⁵² PEREIRA, Astrogildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1991. Pensamento dialético e materialista, p.142.

Orfandade às avessas

Em *Memorial de Aires* (MACHADO DE ASSIS, 1959), romance publicado em 1908, ano da morte de Machado de Assis, a identidade brasileira é também tratada pelo viés alegórico, a partir da perspectiva distanciada e crítica daquele mesmo Conselheiro Aires, que transitava no romance anterior. Estrategicamente caracterizado como fiel monarquista, este – entre pasmo, malicioso e desencantado – aparece agora registrando, nos seus momentos de ócio, a história, a língua, os costumes de sua pátria, a qual, segundo sua aguda percepção, nada mudou durante os trinta anos em que ele esteve servindo o Brasil no exterior.

O diário desse raro exemplar da *intelligentsia* nativa data acontecimentos circunscritos entre 1888 e 1889. Não com pouca frequência, ele registra, com ares e tons de *déjà vu*, a “Batalha entre antigos e modernos” travada, nessa nossa “Sereníssima República”, por monarquistas e republicanos, e registradas no espaço miscigenado entre o público e o privado.

As discussões sobre abolição da escravatura, e, por trás delas, mal encoberta, a dialética do senhor e do escravo, encarnam-se na resistência provinciana dos “barões” nordestinos em relação à nova ordem liberal, cuja adoção no Brasil já estaria ocorrendo com um atraso considerável, tendo em vista mudanças já efetivadas e, portanto, superadas na Europa e nos Estados Unidos. O trecho abaixo condensa, de forma privilegiada, essas questões ironicamente ençadas no *Memorial de Aires*.

19 de abril

Lá se foi o barão com a alforria dos escravos na mala. Talvez tenha ouvido alguma cousa da resolução do governo; dizem que, abertas as câmaras, aparecerá um projeto de lei. Venha, que é tempo. Ainda me lembra do que lia lá fora, a nosso respeito, por ocasião da famosa proclamação de Lincoln: “Eu, Abraão Lincoln, presidente dos Estados Unidos da América...” Mais de um jornal fez alusão nominal ao Brasil, dizendo que restava agora que um povo cristão e último imitasse aquele e acabasse também com os seus escravos. Espero que hoje nos louvem. Ainda que tardiamente, é a liberdade, como queriam a sua os conjurados de Tiradentes.⁵³

⁵³ MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 1048.

Nas notas do diário de Aires, registram-se as nuances do dia-a-dia de um Brasil, que, não obstante a emergência da República, se mostra incapaz de libertar-se do *ancien regime* e que, nostálgico, invoca o protecionismo real. A alegoria se constrói à medida que Fidélia e Tristão – filhos “postiços” do casal Aguiar – partem para a Europa, abandonando de vez os “pais adotivos”. À mercê do desamparo e incapacitado de se aparelhar para um novo *modus vivendi*, o casal de velhos percebe-se melancolicamente entregue àquilo que Aires chama de “orfandade às avessas”.⁵⁴

A imagem é exemplar. Posto que obliquamente, ela emblematiza a impossibilidade de, finda a monarquia, os filhos da terra darem continuidade à própria história. A descolonização, dado histórico nessa série alegórica, corresponde, no registro ficcional, ao desamparo do casal Aguiar. O resultado das duas séries se entremostra na incapacidade de autonomia político/social no âmbito coletivo, ou a afetiva no âmbito pessoal, para cujo exercício tanto os Aguiar quanto os brasileiros em geral se achariam desequipados. Se o tornar-se órfão significa perder de vista a origem e o vínculo simbólico com as raízes, é também certo que, não obstante a perda, essa ruptura abre margens por onde se pode rasurar e, portanto, suplementar a identidade imaginada.

Além de transitar entre o espaço público e o privado, entre o local e o universal, Aires desliza entre a tradição e a modernidade, entre os vivos e os mortos. O tensionamento entre esses espaços desenha-se numa imagem tumular, aparentada com tantas outras que, na fala do Conselheiro, condensam decadência do sistema colonial e emergência de uma modernidade que ainda não se concretizou no Brasil: “Nem era novo para mim este comparar de vozes vivas com vozes defuntas”.⁵⁵

Suspensão de sua sucessividade, o tempo se revela e, enquanto presente contínuo, imobiliza-se em câmera lenta, mostrando sua ação. Dessa forma, o constante trabalho de restauração de ruínas dá a estas o verniz de modernidade, fazendo o finado e o nascente, a

⁵⁴ MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 1130.

⁵⁵ MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 1082.

tradição e a modernidade viver sincronicamente num mesmo espaço-tempo saturado de “agoras”.⁵⁶

Não é feio o nosso jazigo (...) Achei-o novo demais, isso sim. Rita fá-lo lavar todos os meses, e isto impede que envelheça. (...) a impressão que me dava o total do cemitério é a que me deram sempre outros: tudo ali estava parado. O gesto das figuras, anjos e outras, eram diversos, mas imóveis.⁵⁷

As fronteiras entre vida e morte, tradição e modernidade, história e ficção criam a *interface* por meio da qual Machado de Assis trata, antecipando discussões contemporâneas, as ambigüidades do processo de modernização urbana numa cena brasileira onde prevalece ainda o estatuto colonial de senhores e escravos.

Através de suas obras concretas, Machado consegue demonstrar que é preciso desatar o cordão umbilical que enlaça o indivíduo a uma história marcada pela repetição e pela submissão a um modelo esgotado. Dessa forma, a obra machadiana deixa de ser um simples transportador de um conhecimento dogmático e apriorístico, para converter-se no próprio elemento de construção da história.

⁵⁶ “A história [afirma Benjamin] é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. Sobre o conceito da história, p. 229.

⁵⁷ MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 1030.

Maria Cecília Boëchat é professora de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Doutora em Literatura Comparada. Editou, com José Américo Miranda, o *Sermão do mandato*, de Eusébio de Matos (Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1999).

Paulo Motta Oliveira é professor de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFMG, Doutor em Teoria Literária pela UNICAMP, Diretor do Centro de Estudos Portugueses da UFMG. Organizou, com Maria Esther Maciel e Myriam Ávila, o livro *América em movimento* (Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999) e, com Eliana Amarante de Mendonça Mendes e Veronika Benn-Ibler, o livro *Revisitações* (Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1999).

Silvana Pessôa de Oliveira é professora de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFMG, Doutora em Literatura Comparada. Organizou, juntamente com Georg Otte, o livro *Mosaico crítico* (Belo Horizonte: Autêntica, 1999).

Num momento em que a Faculdade de Letras da UFMG se afirma cada vez mais como um centro irradiador de pensamento teórico-crítico sobre literatura, com a escrita e a publicação de um número crescente de obras, as quais se constituirão, num futuro próximo, em compêndios de referência, vale a pena parar e observar os distintos rumos que aqui tomam a crítica e a teoria da literatura. Convido o leitor a passear por esse bosque de silogismos e metáforas críticas. Com certeza ele encontrará boa matéria para meditação.

