

DOS VÍCIOS E VIRTUDES DA HISTÓRIA NA FICÇÃO

TERESA CRISTINA CERDEIRA
(Univ. Federal do Rio de Janeiro)

155

Que sejam equivalentes os processos que conduzem à memória do que aconteceu e à imaginação do que poderia ter acontecido é fato mais ou menos inelutável, mesmo para o mais rigoroso dos historiadores contemporâneos, que já não vêem essa mútua iluminação como falência epistemológica ou débito estrutural. O que se relembra não é o que foi, mas o que está a ser ressignificado no ato da leitura, do mesmo modo que o que se inventa só passa a existir quando transformado em ato de linguagem que o institui como passível de existência.

O que, no entanto, parece salutar é a manutenção daquela diferença irreduzível entre os domínios da literatura e da história, o que permite atentar para as estratégias diferenciadas de que cada uma dessas áreas do saber se vale para garantir, em meio ao saudável deslizamento das fronteiras entre ficção e verdade, uma estrutura epistemológica própria. Porque, afinal, seria profundamente temerário reunir tudo numa espécie de sopa de letrinhas indiferenciadas que se arriscaria a um lamentável reducionismo.

Ao escolher três escritores portugueses contemporâneos para com eles refletir sobre as relações entre ficção e história – José Saramago, Mário Cláudio, Helder Macedo – interessa-me, sobretudo, comparar as estratégias de desierarquização que o literário elege para imaginar, *à son gré*, a memória histórica numa outra esfera da linguagem – a ficção – e num contexto diverso daquele que deu à luz o acontecimento, em outras palavras, a partir de um tempo-espço do leitor desse discurso histórico, que, neste caso, é ainda um outro produtor textual.

Utiliza-se muitas vezes a nomenclatura de “novo romance histórico”. O termo – glossado, criticado, ou exaltado – pode e tem que exigir, de qualquer modo, algumas balizas que o possam definir no novo contexto cultural e filosófico – sobretudo no que concerne à filosofia da história e à historiografia – que agora o suporta e sustenta. O século XX está longe de poder acreditar numa história positivista, pois a crença na razão totalizadora e no ideal de um sujeito uno e estruturado soçobraram, há muito tempo, na crise de um clima *fin-de-siècle* que desinstalou definitivamente essas certezas humanistas. Da neutralização desses discursos omnicompreensivos, como os chamaria mais tarde Lyotard, da desconfiança na similitude entre o acontecido e o discurso historiográfico que o fixava em linguagem, da intuição de que o discurso da história era tão-somente um recorte voluntariamente selecionado do real, revelava-se para os historiadores a possibilidade e mesmo a necessidade da existência de uma história

marginal, atenta também às “massas dormentes”¹, menos factual e compromissada com os grandes feitos, e que encontraria seu espaço de emergência na França dos anos 30, com o grupo da *Ecole des Annales*.

A partir dos anos 60, a *Nova História*, herdeira de Marc Bloch e dos *Anais*, aprofundou essas questões seguindo de perto o movimento mais amplo de desinstalação das certezas no discurso das ciências humanas. Duvidar não significava, no entanto, abdicar de. Ao contrário, a dúvida – não o cansam de repetir os filósofos – é estruturalmente criativa e fundadora, e se propõe, antes, a alterar os rumos da investigação, dirigindo o olhar sobre outro tipo de documento, enfim, a fazer e refazer sempre as perguntas. Porque já então o documento – em que se sustinham a objetividade e as certezas da tradição cientificista da história – deixara de ser uma comprovação da verdade, seu atributo de valor, e estava ele próprio sob a mira da dúvida. Na sua voluntária radicalidade argumentativa o historiador Jacques Le Goff afirmava então que “todo documento é monumento”, em outras palavras, que é o documento que monumentaliza o feito e não as suas dimensões intrínsecas, porque o elege e o superestima a partir do olhar de quem o fabrica. Punha-se em xeque o senso comum do famoso – “vale o que está escrito” e, por que não, aquela frase emblemática, “quod scripsi, scripsi”, com que o poder tenta em geral cunhar a sua marca de verdade. O que estava escrito, ao contrário, era agora passível de erro, de engano, de distorção, o que podia gerar ao lado de uma incômoda sensação de abalo estrutural, um saudável reinvestimento na avaliação do consensualmente verdadeiro. Nessa medida, o salto argumentativo mais ousado ainda estava por vir nas palavras do próprio Le Goff, que afirma então: “todo documento é falso e cabe ao historiador não fazer papel de ingênuo”².

Inaugurava-se aí uma nova era para a historiografia, condizente com a crise da autoridade dos valores absolutos sobre a verdade do sujeito e da sua história, e o discurso histórico, que antes sonhava em acordar *o que foi*, começava a reconhecer os seus possíveis limites de se assentar tão-somente em cima *do que já não é*. O passado mais propriamente não se recupera, não se resgata, mas representa-se – naquele sentido do jogo teatral – isto é, torna-se outra vez presente pelas artimanhas da linguagem, e não pelo poder intrínseco de permanência do feito ou por sua capacidade – certamente discutível – de uma reapresentação que vislumbresse uma repetição fora da diferença. Conscientes disso, da utopia do resgate de uma concepção realista da história, os historiadores contemporâneos ousam então dizer: “a História é antes de tudo uma arte, uma arte essencialmente literária”³.

Se tal reviravolta se efetuara nos domínios antes seguros da historiografia – lembremos que na etimologia indo-européia de história está *wid, weid*, que significa ver, e que o historiador, em grego *histor*, quer dizer *testemunha*, no sentido de *aquele que vê, aquele que sabe* – o romance, que a tradição relegara ao domínio menos austero da imaginação, com menores barreiras epistemológicas se põe também a explorar a falência do absoluto da história, inscrevendo uma outra falência mais ampla e radical que ele iria, no entanto, reverter em seu próprio benefício: a falência de toda linguagem no resgate do referente. Abria-se então um veio importante em que a ficção se constituiria – na fenda, na falha, na falência – também como um instrumento de reinvenção do passado. Nunca a memória postulou tão claramente o esquecimento constitutivo de sua própria existência, nunca Mnemósine foi tão devedora de Lethes, nunca a história assumiu tão rigorosamente sua densidade subjetiva. Nunca, portanto, ela foi

¹ Georges Duby, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1980.

² Jacques Le Goff, “Documento / Monumento”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1 (Memória / História).

³ Georges Duby, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1980, p. 50: “Je juge que l’histoire est d’abord un art, un art essentiellement littéraire.”

mais rica na possibilidade de reinvenção, mas também de reavaliação dos documentos do passado sob lentes novíssimas. A ficção não estava mais nos antípodas da história. Colaborava com ela. Com seus meios, e em prol de um novo objeto.

Resta responder de que estratégias ela se utiliza para baldar a verdade, para instituí-la na ambigüidade, sem deixar, por isso, de ser uma via de interlocução com a realidade, sem deixar de ser um espaço de reflexão sobre o mundo referencial. Os três autores portugueses que serão agora convocados – José Saramago, Mário Cláudio e Helder Macedo – têm certamente em comum essa consciência de habitar o espaço de uma ambígua historicidade através dos variados pactos que a sua produção ficcional é capaz de criar. Optam de modo diferenciado, mas guardam em comum o voluntário deslocamento da especularidade de um realismo redutor, de modo a não deixarem que se perca a necessária volúpia do desregramento de que a literatura se serve para “baldar” a autoridade conceptual dos discursos.

Sobre Fourier, dissera Barthes: «ele enunciou indiretamente o desejo da História e foi assim que ele se tornou ao mesmo tempo historiador e moderno: historiador do desejo». As palavras que quero surpreender neste comentário, para além de outras aparentemente mais importantes como *história* e *historiador*, são o advérbio “indiretamente” e, é claro, o nome de concentração máxima: “desejo”. É nesse desejo indireto da história que se concentra o modo novo, ou *moderno*, diria Barthes, de pensar nesses três escritores portugueses os limites saudáveis de dois gêneros narrativos – a ficção e a história. E desejar indiretamente tem a ver com deslocar do centro, desinstalar modelos, fissurar o próprio paradigma do romance histórico.

Seria demasiado pretensioso pretender analisar, nos limites deste ensaio, os três autores a que aludi. Faço, portanto, tão-somente três recortes pontuais que quero pôr lado a lado para poder apontar algumas conclusões sobre os modos diferenciados com que cada um deles institui a história no logro da história, ou ao menos no logro do que o senso comum ainda acredita ser a história.

O primeiro texto é de José Saramago, no *Memorial do Convento*, e diz assim:

«[...] e tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, com três ou dez mais pequenas e faria do mesmo modo a varanda, apenas não teríamos o orgulho de poder dizer a sua majestade, É só uma pedra, e aos visitantes, antes de passarem à outra sala, É uma pedra só, por via destes e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com o perdão da anacrónica voz.» (MC, p. 257).

O segundo é de Mário Cláudio, tirado da *Peregrinação de Barnabé das Índias*, romance em cujas fontes quinhentistas estão evidentemente presentes os ecos de *Os Lusíadas*, da *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto* e da *História Trágico-Marítima*:

«Entrou o vagabundo, e apercebeu-se o almirante de que a lama de cima a baixo o cobria, e de que se patenteavam os lábios revestidos de delicados empastes que, ao encetar ele a sua arenga, progressivamente se iam descolando. E afoitou-se a perguntar ao nómada o que não conseguira entender como lhe houvesse ocorrido, e que surpreendentemente assim formulava, “tu, amigo meu, que andaste e desandaste, e repaste aos mastros, e desceste aos porões, e desembarcaste

das naus para a elas voltar, e te agitaste de febre, e vomitaste as tripas, e cheiraste as plantas, e observaste as chagas, e te atreveste numa canoa, e te retraíste à frente de uma lança, em definitivo me informarás sobre o que nunca, nunca eu determinei, e nisto consiste que te espantará, mas a mim mais do que a qualquer um assombra, ‘quem descobriu afinal essas Índias?’ [...] Só então assestou nele a vista Vasco da Gama e, tendo-lhe pedido que o libertasse da bota que o inchaço do pé esquerdo lhe comprimia, eis que, amochando o de Ucanha para satisfazer o seu amo, um brando toque senti nos cabelos encanecidos, e a roufenha voz que estas coisas lhe murmurava, “Deus te abençoe, meu rapaz, que foste tu, foste tu, e mais ninguém, quem essas Índias na verdade descobriu”.» (PBI, p. 278).

O terceiro segmento é retirado do último romance de Helder Macedo, *Vícios e Virtudes*, em que se cruzam as histórias de duas Joanas: a mulher do presente, que um narrador, que não oculta suas marcas autobiográficas, vem realmente a conhecer; e uma Joana do passado, irmã de Felipe II da Espanha e mãe do rei D. Sebastião:

«Vocês já sabem que a minha ideia inicial girava à volta da personalidade e das circunstâncias da Joana de Áustria, inscientemente trazida para a mesa do Pêbe com anacrônicos temperos alentejanos pelo Francisco de Sá naquela noite de copos há uns meses. A intenção teria sido portanto contar a outra história da História, a que tivesse tão pouco a ver com o filho como essa Joana pouco teve, trazê-la para um ambíguo tempo nosso em que a vida tivesse continuado a despeito do filho, como continuou. E quanto ao nunca assaz defunto Dom Sebastião de fantasmática memória, que ficasse a ser identidade nacional onde pertence, “o meu filho morreu ontem”, na morte anunciada a meio de uma foda, não entraria mais na história onde deixou de entrar mesmo quando as suas congênicas impotências foram e continuam a ser recicladas nas de tantos poetas e romancistas e ensaístas, até cineastas, mesmo os que se lhe dizem avessos e continuam a perpetuá-lo na própria negação [...]» (VV, p. 106).

Estarei certamente a falar por metonímia, com todos os riscos que tal estratégia teórica pode conter, mas o deslocamento da autoridade – de D. João V para os trabalhadores de Mafra, de Vasco da Gama para o grumete Barnabé, de D. Sebastião para a mãe que o abandonou depois de nascer – corresponde, de um modo ou de outro, a uma mesma opção dos três autores e que é, na sua base, claramente política. Mas em tonalidade diversas.

Para José Saramago, a eleição dos verdadeiros autores da construção do Convento de Mafra, como o fora antes a da família Mau-Tempo diante da dinastia os Bertos em *Levantado do Chão*, é de caráter genuinamente épico, e foi precedida por outra cena memorável do romance, em que o narrador reconhece com clareza a sua função de narrar – «só para isso escrevemos, torná-los imortais» –, depois de recitar em ladainha os nomes dos novos heróis, aqueles que, por não terem deixado registro nos documentos oficiais, só podem ser alegoricamente lembrados a partir de um alfabeto de amostra em que a cada letra pertencerá o nome de um trabalhador: «Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel [...]». A corrosão do discurso oficial dos *compêndios e histórias* que disseminam o *ludíbrio geral* desloca do centro os “barões assinalados” e aponta a aura do herói popular e coletivo em que as vicissitudes estão longe de empanar a utopia heróica do discurso épico.

Para Mário Cláudio a questão do deslocamento da autoria do feito pode parecer semelhante e, no entanto, se funda em estratégias diversas. Penso aqui *especialmente*

no *Barnabé das Índias* mas também no seu romance mais recente, que é quase o complemento dessa história, e que se chama *Oríon*. A questão fundamental – «quem descobriu afinal essas Índias?» – nunca deixará, afinal, de ser política, mas na revisitação que faz da história, Mário Cláudio privilegia menos as ações que o ato de recontá-las ou de reescrevê-las, como o fará Barnabé a Vasco da Gama em modo de reconhecimento, ou ainda o Abel de Penedono que, na extrema carência que lhe impõem as suas condições de exílio de menino judeu nas ilhas perdidas de São Tomé e Príncipe, inscreve a sua história nas folhas sagradas da Tora, que vai raspando, qual palimpsesto, sem medo do ato sacrílego, porque mais sagrado é afinal – e sempre – narrar: «E prosseguimos na travessia a que nos condenaram, e bendizemos o fado que nos calhou. E quando descem as trevas sobre a nossa miséria, se não dispusermos de pena, nem de graveto, nem de tinta, nem de água, ainda assim escreveremos a história, riscando com o indicador o ar que respiramos.» (O, p. 169). É, portanto, menos épica e mais lírica, ou de refinado gosto estetizante, como já o disse Maria Alzira Seixo, a aposta de intervenção na história – coletiva ou individual (e penso poder incluir facilmente neste conjunto também a *Trilogia da Mão*) – que Mário Cláudio propõe ao seu leitor.

Chego, enfim, ao terceiro membro desta minha própria trilogia, que é Helder Macedo, e à sua Joana de Áustria e seu obliterado filho D. Sebastião. Outro ato de intervenção política? Outro *pronunciamento*? Pode ser. A questão é, no entanto, sempre a mesma: com que meios? Os meios de baldar, ou de trair, ou de deslocar a história como monumento obedecem aqui a algumas opções mais ou menos constantes que o autor elege para o tratamento da linguagem ficcional, e dão conta do seu investimento no desejo da história: a economia da elipse, a estrutura de montagem, a postulação da dúvida, da ambigüidade das certezas ou ainda, e sobretudo, da possível complementaridade dos opostos. Em suas próprias palavras, um regime do “talvez”, que duvida dos antagonismos e prefere optar por uma escrita no condicional.

A primeira traição deste romance é a de que ele cada vez menos se parece com um romance histórico. Não que as coincidências entre as duas Joanas não seduzam seu narrador, mas é que, a partir de um dado momento de confrontação do passado com o presente ele percebe claramente que só poderia configurar o seu fascínio pela história através de uma ficção que ultrapassasse os antagonismos de falso e verdadeiro – critérios de uma história positivista –, de modo a se deixar atrair pela possibilidade do que *poderia vir a ser* ou do que *poderia ter sido*, em outras palavras, pelas possibilidades futuras e pelas plausibilidades passadas. Daí que, com todas as referências históricas situadas em tempos sebásticos, a narrativa ouse centrar a ação na mãe de D. Sebastião, deslocando o rei mítico para um plano absolutamente secundário, absolutamente sem voz, e só existindo como tecido discursivo que sobre ele se tece, como uma eterna terceira pessoa do discurso. Desacredita-se com ele, de um só golpe, o mito e a identidade nacional, sempre referida de modo cáustico por esse discurso que prefere *desconcertar o histórico* a fim de poder – ainda que indiretamente – assumir o seu *desejo da História*. Por isso é que, com ele, o modelo do romance histórico soçobra inapelavelmente: nem o narrador continua a acreditar no seu primeiro investimento de recuperação em metáfora da Joana do passado; nem os documentos de que se serve e que lhe são fornecidos pela própria Joana são, afinal, dignos de crédito, já que ela mesma o adverte: «Já fica a saber, eu minto muito. Aviso sempre mas nunca ninguém acredita» (VV, p. 75). Mas se o romance de Helder Macedo se recusa, enfim, a ler a história, ensina por outro lado, de modo muito salutar, a desconfiar da história, ao ensinar a ler de modo menos ingênuo seus vícios e virtudes.

Enfim, alguns julgarão possivelmente que o grande vício deste meu texto terá sido o de tentar encontrar, em tão breve espaço, dominantes de leitura para cada *um*

desses três grandes escritores contemporâneos portugueses. O que de virtude se puder aí adivinhar exigiria certamente mais tempo para decantar, mas, do meu ponto de vista, terá sempre a ver com a grande questão de identificar as estratégias pelas quais o romance e a narrativa histórica se deixam mutuamente seduzir sem jamais se indiferenciar.