

AS VESTES FICTÍCIAS DA HISTÓRIA

THE FICCIÓNAL GARNMENTS OF HISTORY

Vania Vasconcelos*

RESUMO

As narrativas que contribuíram para formular sentidos de pertencimento histórico, desde a antiguidade, já na poesia épica configuraram os arquétipos e regras que depois se estabeleceram na invenção do romance histórico. O modelo tradicional foi modificando-se à medida que os valores que o motivam se transformam, fazendo surgir o novo romance histórico, que desfaz a sacralização do herói histórico e propõe novas versões dos acontecimentos históricos tematizados. Neste ensaio, buscou-se estudar a evolução do modelo e como o novo romance histórico se configura em obras contemporâneas.

Palavras-chave: narrativa histórica, romance contemporâneo, herói.

ABSTRACT

The narratives that helped shape history belonging senses, since antiquity, since the epic poetry have configured archetypes and rules which then established the invention of historical novel. The traditional model has been modified to the extent that the values that motivate are transformed, giving rise to new historical novel, which undoes the sacredness of the historical hero and proposes new versions of thematised historical events. In this trial, we sought to study the evolution of the model and how the new historical romance set in contemporary works.

Keywords: historical narrative, contemporary novel, hero.

* Doutora em Literatura Contemporânea pela UNB, Professora Adjunta da UNILAB, Campus Santo Amaro da Purificação – BA, pesquisadora membro do Grupo de Pesquisa Vozes Femininas, do CNPq, professora do Mestrado Interdisciplinar História e Letras – MIHL, da FECLESC.

Tradicionalmente, as identidades nacionais são erigidas através de arquétipos construídos e reforçados por narrativas nas quais se destacam características positivas. O objetivo de tais narrativas é fundamentar uma unidade, estabelecer um amálgama entre setores de diferentes classes e interesses, mas relacionados num mesmo ambiente espacial/político. Esse foi o fundamento e o sentido que, desde a antiguidade, fomentou a produção das narrativas ficcionais de conteúdo histórico. Nessas narrativas, os sentidos construídos num longo processo histórico buscam criar um horizonte de passado que tende a confundir-se com a verdade, formam o que Benedict Anderson (2008) chamou de “imagens nacionais espectrais”.

A nação, como um sistema de representação ganha sentido, à medida em que as narrativas nacionais vão sendo tecidas. Hall (1998), no seu famoso ensaio, em que estabelece uma reflexão sobre as identidades culturais na pós-modernidade, cita os mitos fundacionais como narrativas que contribuíram para formular sentidos de pertencimento histórico aos indivíduos. Antes mesmo da invenção do romance, já o gênero narrativo, através da poesia épica, representava o meio através do qual esses arquétipos eram formulados e divulgados. Na épica tradicional, a figura do herói nacional era associada, por descendência, aos deuses, configurando aí sua superioridade e justificando sua capacidade de liderar as vitórias, inspirar toda uma nação que lhe imitaria os gestos. A presença de arquétipos literários como Ulisses (Odisseu), de Homero, e Eneias, de Virgílio, foram muito marcantes na formação do imaginário europeu dos séculos XV e XVI.

Segundo Lukács (1977), o romance histórico moderno, em seu modelo tradicional, nasce no início do século XIX com a publicação de *El Waverley* (1814), de Walter Scott, e sua origem está estreitamente ligada à ebulição ideológica iniciada na Revolução Francesa e, mais tarde, às guerras napoleônicas, que teriam expandido a consciência histórica do homem europeu e conduzido os escritores por toda a Europa a uma nova inspiração, tematizando os confrontos entre diferentes setores da sociedade. Além disso, a necessária inclusão do cotidiano da massa popular na produção estética foi modificando os enredos que surgiam. Mas foi, sem dúvida, a onda de nacionalismos nascentes e certa euforia revolucionária que traduziram em diferentes versões um mesmo fenômeno literário, cuja marca básica era o olhar voltado para o passado histórico, contextualizado em cada país por suas específicas necessidades que acabaram por gerar as variações estilísticas em cada literatura nacional: “Fue la revolucion francesa y la caída de Napoleón que convertió a la en una experiencia de masas” (LUKÁCS, 1977).

Para Lukács, o romance social inglês do século XVIII teria sido o precursor natural do romance histórico. Ele argumenta que, antes de Scott, os textos que tratavam do tema histórico apenas utilizavam aqueles conteúdos, mas lhes faltava o que iria se definir como específico deste tipo de obra, que seria a reconstituição histórica reunida à elaboração imaginativa, voltada para a construção psicológica de personagens do passado, sendo este segundo elemento superior ao primeiro no resultado final. Para o crítico, que cita esta reflexão, partindo de Balzac, o talento literário deve se voltar não para os detalhes descritivos das ruínas de outro tempo, mas para uma espécie de renascimento não de fantasmas, mas de suas emoções e causas na construção dos personagens:

Poco importa pues, en la novela histórica la relación de los grandes acontecimientos históricos; se trata de resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos. Lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica (LUKÁCS, 1977, p. 44).

Ressaltando o estilo de Scott, na maneira de plasmar seus personagens, Lukács afasta-o definitivamente do uso que fizeram posteriormente os românticos, do seu modelo de romance histórico.

Segundo Lukács, não encontraremos na narrativa scottiana, como principal recurso reconstrutivo, as descrições arqueológicas de uma época ou a recuperação exata de situações documentais, nem a monumentalidade da linguagem, emprestando um sentido também épico ao texto. Em Scott, o modelo nasce com medidas mais acertadas no sentido de obter uma verossimilhança maior:

Pero el contenido de los sentimientos y de las ideas, la relación de estos con su objeto real es siempre correto en Scott, tanto en sentido social como histórico, y su gran delicadeza poética radica en que por una parte sólo eleva esa clara expresión por encima de su tiempo en la medida absolutamente necesaria para aclarar el contexto (LUKÁCS, 1977, p. 70).

Para manter-se fiel a este modelo era necessário muito equilíbrio, por exemplo, na configuração do herói, que deveria descer do plano mítico anterior, quando sintetizava em si as características de um povo para passar a representar um tipo médio, que era impulsionado por determinada situação de crise vinda das novas tensões sociais. A dimensão humana em episódios arranjados com rasgos heroicos toma o lugar das antigas *odisseias*. É o que Lukács vai descrever como “rápidos movimentos ascendentes de las capacidades humanas”. Nestes casos, diferentemente de outros românticos, não encontraremos aí personagens de exceção concentrados exclusivamente no bem ou no mal. Na leitura de Lukács, os heróis de Scott representam uma categoria da sociedade e expõem a crise em questão.

Não é por acaso que o romance histórico floresce em toda a Europa no século em que se formam e se firmam os conceitos modernos de nação, identidade e nacionalismo. A esta diretriz servia muito bem o modelo tradicional do romance histórico que buscava no passado a geratriz das crises que então se vivia, ao mesmo tempo que tentava conservar as colunas daquela sociedade tal como era e, do mesmo modo, a representação dos personagens históricos no plano secundário preserva suas imagens numa distância confortável, facilitando a invenção da memória fictícia nos moldes conservadores que serviam aos interesses dos países produtores dos primeiros romances históricos.

Valéria de Marco,¹ comentando a obra de Lukács, que serviu como base da sua tese de doutorado sobre o romance de José de Alencar, adverte para o fato de que a obra do crítico tem sido lida de maneira parcial e deslocada do contexto em que foi escrita. Alerta-nos para os aspectos dogmáticos presentes na leitura de Lukács, que, inserido num momento de intensas modificações sociais movidas por ações revolucionárias, que partiram da Revolução Francesa e não cessaram, passando pela russa e seguida da espanhola. Assim, toda a análise de Lukács considera o motivo revolucionário como principal ingrediente da criação literária. A autora sugere aproveitar os pontos de análise iluminados pela primeira vez pelo teorizador do romance histórico e utilizá-los na leitura destas narrativas (MARCO, 1993). Neste sentido demonstra a clareza com que Lukács afasta o critério da fidelidade histórica como referente de qualidade. Marco comenta ainda os caminhos na ficção, decorrentes de uma visão evolucionista da história, uma visão que tendia a eliminar as contradições do percurso histórico. Uma tendência desta escrita está na construção de personagens forjados à maneira mítica, distantes da realidade objetiva e possuidores de grandiosidade inverossímil. Também a trama histórica era conduzida de maneira a escamotear os conflitos naturais, como o óbvio entre o selvagem nativo e o europeu invasor.

Era esta a configuração dos primeiros romances históricos de Alencar, que vai evoluindo à medida em que diminui a perspectiva idílica inicial, conforme demonstra em sua tese Marco (1993,

¹ MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: UNICAMP, 1993.

p. 225-234). Outra tendência seria a exploração do exótico e a utilização de uma linguagem arcaizante com intenção de emprestar ao texto ficcional um certo caráter documental.

Aos poucos, esse modelo exageradamente idealizado vai tomando outros contornos até aproximar-se daquilo que será a marca, que será o molde inicial do romance histórico contemporâneo. Esta atitude reforça a característica principal do novo romance histórico, que é, justamente, a negação da existência de uma única versão dos fatos históricos.

AS NOVAS FANTASIAS DA NARRATIVA HISTÓRICA

Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa e Gabriel García Márquez são autores que se destacam no fenômeno literário/editorial conhecido como o *boom* latino-americano. Devemos destacar o fato de que os escritores que o compõem, em algum momento de suas produções narrativas, dedicaram-se ao tema histórico aplicando as novas técnicas e perspectivas da renovação estética que encabeçavam. É Rama (1982) quem nos alerta para o fato de que a publicação de *Cem anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Márquez, em 1967, define os limites e prepara o fim do período do *boom* do romance latino.

Nesse romance, que teve uma tirada inicial de 25.000 exemplares, seguindo tiradas anuais de 100.000 encontramos algumas características que serão retomadas depois no chamado novo romance histórico. No romance citado, encontramos, por exemplo, o afã muralístico da história e o erotismo na configuração dos personagens, características recorrentes no novo romance histórico. Nesse romance também surge uma característica que continuará aparecendo no romance histórico contemporâneo: o questionamento do “herói histórico” na sua forma tradicional. Na medida em que se juntam às narrativas os elementos que associam ao herói as fraquezas e miudezas cotidianas, o personagem histórico vai sendo dessacralizado. Esta atitude levará a inúmeras possibilidades de construção dos personagens históricos, já que se desmonta a sua sacralidade. Esta atitude reforça a característica principal do novo romance histórico, que é, justamente, a negação da existência de uma única versão dos fatos históricos.

O novo romance histórico vem-se caracterizando através da opção pela pluralidade, apresentando como aspecto comum a desconstrução de conceitos e modelos. Há um aproveitamento parcial de elementos desenvolvidos pelas gerações que romperam antigas estruturas narrativas, como as gerações modernistas e a geração do *boom*, esta última tendo deixado como principal legado a criação estética voltada para as características particulares da América Latina.

A primeira e, talvez mais evidente característica, é a do questionamento das verdades estabelecidas pela história oficial. Esta releitura, apesar de ficcional, acaba por refletir verdades mais verossímeis que aquelas antes apontadas por textos da história oficial. Acontece aí o que Vargas Llosa comenta como sendo uma capacidade de superação da ficção que, mentindo, acaba por tocar em verdades escondidas por outras mentiras impostas pela história oficial e, ainda mais que isso, a ficção produzindo mentiras que traduzem os desejos humanos, quase sempre frustrados:

Sólo la literatura dispone de las técnicas y poderes para destilar ese delicado elixir de la vida: la verdad escondida en corazón de las mentiras humanas. [...] Los hombres no viven sólo de verdades; también les hacen falta las mentiras: las que inventan libremente, no las que les imponen (VARGAS LLOSA, 1990, p. 15-19).

A outra característica relevante é a multiplicidade de perspectivas, confirmando a negação da possibilidade de uma verdade única, realizada às vezes até pela convivência de perspectivas

opostas representadas por diversas vozes narrativas, ou simplesmente, pela escolha de uma voz marginal como protagonizadora da narração histórica. No romance *O Chalaça*, de Roberto Toledo, o narrador escolhido é um simples secretário de D. Pedro, o que proporciona um ângulo de abordagem que contribui para a liberdade de que este tipo de narrativa necessita na sua intenção des-sacralizadora. Não sendo o narrador a principal figura histórica de que trata o texto, portanto não pretendendo, ainda que ficticiamente, representar um relato ou confissão do primeiro imperador do Brasil, o romance o preserva. Além disso, o caráter do narrador é declaradamente superficial, corrupto e invejoso, o que não deixa de atingir a própria imagem do imperador. A narrativa, de forte tom irônico, desvenda o já tão insinuado caráter sensual de D. Pedro. É interessante pontuar o tom cínico com que o narrador vai desdobrando os fatos com os quais é conivente, o que nos faz lembrar de Brás Cubas na sua narrativa póstuma. Aliás, a obra e a ótica machadiana é mesmo referida por Chalaça, quando conta seu encontro com um mendigo filósofo, numa referência intertextual clara a Quincas Borba.

O fato é que o autor brinca com a possibilidade de pintar um quadro da intimidade da história real de muito perto, insinuando verdades muito sérias, mas também misturando fatos que estão espalhados pelos documentos históricos com histórias que correm pelas bocas das gerações curiosas, sem o aval de uma investigação séria. Ao mesmo tempo, deixa todas as pistas de que tudo é apenas uma grande brincadeira, cumprindo a *dessacralização* da personagem histórica, deixando a porta aberta para novas versões, como convém à nova proposta de romance histórico. Já *Desmundo*, de Ana Miranda, constrói uma perspectiva nova, mas longe da ironia que caracteriza *O Chalaça*, pois sua narrativa não parte da dessacralização de nenhum mito histórico. Ao contrário, o enredo situação histórica aborda uma situação dramática e não trabalha com uma *personagem* histórica, mas com uma representada pela experiência da personagem fictícia Oribela. A autora escolheu como tema a narrativa (em primeira pessoa) da vinda de um grupo de órfãs brancas de Portugal para o Brasil com o objetivo de casar com colonos. O romance parte de uma epígrafe de carta de Manoel da Nóbrega ao rei D. João dando conta da necessidade de tal traslado para que os colonos não vissem “em pecado”. Através da órfã narradora Oribela, tomamos contato com uma voz que traduz o choque cultural, a violência contra a mulher, o encantamento com o exotismo, a transformação duma menina em uma mulher que aprende a escolher e decidir num mundo tão novo que era a um só tempo paraíso e inferno, um *desmundo*.

Nas duas obras comentadas, observamos o desenvolvimento de uma possibilidade promissora para os objetivos do novo romance histórico: a perspectiva de uma voz marginal que desenvolve uma visão inusitada do momento histórico trazido à tona. Nas narrativas comentadas, estas vozes desenvolvem-se em perspectivas bem diversas, mas as duas servem ao questionamento da história oficial ou a seu desvendamento.

No caso de *O Chalaça*, é a posição de intimidade que tem o narrador com a figura histórica que proporciona tal levantamento de véu, e no de *Desmundo* há uma espécie de revelação de perspectiva antes não mencionada pela história oficial. As duas formas são desestabilizadoras de conceitos, afastadas, portanto, da ótica tradicional do romance histórico que, no lugar de questionar, procurava reforçar ou repetir na sua trama as crenças sacralizadoras das situações e personagens históricos.

Ainda na primeira pessoa, mas numa perspectiva diferente, estão os romances históricos que trabalham não com vozes marginais, fictícias ou históricas, mas com a criação de um discurso pessoal e surpreendente para personagens históricas consagradas. É o que acontece no romance *El Arpa y la Sombra*, de Alejo Carpentier, no qual o narrador é o próprio Cristóvão Colombo, em dois momentos diversos: primeiro, no momento da sua morte e depois, como fantasma que assiste

impotente às discussões acerca da decisão sobre sua possível canonização. Os dois momentos propiciam uma “descida” da personagem a um plano confessional e humano.

Nesta mesma linha, intensificando o questionamento das chamadas verdades históricas e esfumando ainda mais os limites entre o fato e a ficção, há romances que trabalham com a alteração do próprio documento histórico, emprestando-lhe uma dimensão fictícia, ao ressaltar que, sendo linguagem os documentos, não deixam de ser produto da imaginação humana, portanto, um pouco sempre ficção. É o que acontece no romance *El Otoño del Patriarca*, de Gabriel García Márquez, cuja narrativa parte da alteração do original diário de bordo de Colombo, como foi demonstrado por Heloísa Costa Milton.²

Já a multiplicidade de vozes narradoras traz a possibilidade de uma visão mais global da situação histórica, podendo abarcar inclusive visões conflitantes de um mesmo fato. É o que acontece em *La Guerra del fin del mundo*, de Vargas Llosa, que narra a guerra de Canudos numa confluência de vozes que se opõem e se complementam, contrastando, por exemplo, com a visão unilateral apresentada por Euclides da Cunha em *Os Sertões*, conforme está analisado por Angela Gutiérrez (GUTIÉRREZ, 1995, p. 31-40).

O livro de Euclides é, ainda, representante de uma visão determinista explicativa e analítica que caracteriza o século XIX, a despeito da sua escrita paradoxal, cuja escrita conquistou a posteridade, marcando a denúncia histórica ali registrada.

A obra *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, mistura elementos de diversos gêneros: assemelha-se a um diário que refaz longa trajetória de vida; é também longa narrativa epistolar, cheia de pequenos detalhes de uma vida repleta de aventuras; é texto épico na configuração da saga de uma heroína, cujo aspecto biográfico beira a lenda; é um romance histórico que percorre a vida sociocultural brasileira no século XIX, os detalhes cotidianos da vida escrava, bem como acompanha a transformação de algumas cidades da África no período histórico equivalente às últimas décadas do mesmo século, quando muitos africanos que moraram no Brasil retornaram para lá.

A voz narrativa é da africana Kehinde, que chega como escrava ao Brasil por volta de 1817, aos sete anos de idade, compra sua alforria aos dezoito anos, retorna para África trinta anos depois, e encontra-se outra vez de volta ao Brasil, prestes a desembarcar, quando encerra a narrativa. Embora não precise o ano do retorno, fica claro que a personagem já tinha mais de setenta anos de idade. A personagem central vive circunstâncias bem verossímeis no enredo, coerente com o que nos informam as pesquisas históricas contemporâneas sobre o cotidiano dos escravos.

Na infância, Kehinde era escrava de companhia da filha do Sr. José Carlos, que a comprara assim que ela chegara e aprendeu com Fatumbi, escravo muçulmano, a fazer contas, ler, escrever. Quando se torna adulta, usa esses conhecimentos para negociar seus quitutes, o que era comum entre escravos urbanos de Salvador. A cidade era cheia de negociantes estrangeiros e necessitava de todo tipo de serviços que os africanos supriam, o que, por sua vez, dava-lhes oportunidade de circular pelas ruas e aprender novos ofícios, além de partilhar notícias uns com os outros.

A personagem aprende rapidamente a usar todas as oportunidades que lhe surgem. Quando, por exemplo, a sinhá Ana Felipa a aluga para uma família inglesa, a protagonista aprende a falar inglês, além de fazer receitas inglesas, como os *cookies*, que depois vende como negra de tabuleiro.

² MÍLTON, Heloísa Costa. Palestra. In: SEMINÁRIO DE LITERATURA BRASILEIRA, 3., 1998. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, abr. 1998.

Enquanto circula pelas ruas da cidade como negra de ganho, conhece africanos livres e outros na mesma condição dela, aprende como funcionam as cooperativas de escravos, consegue comprar sua liberdade.

Através de sua personagem e das informações que fornece sobre o panorama histórico da época, a autora estimula os leitores a imaginar detalhes que foram praticamente esquecidos pela história. Também é raro, na literatura brasileira, narrar, através da perspectiva de uma escrava, as tensões etno-raciais entre africanos, crioulos,³ mulatos, brasileiros brancos, portugueses e outros estrangeiros em um país que passava por grandes transformações políticas e socioeconômicas.

Ao criar Kehinde, Gonçalves apropria-se de uma personagem histórica que possui *status* de lenda: Luiza Mahin, africana da Costa da Mina, de quem se tem muito pouca informação biográfica, mas cujos registros a identificam como pertencente à nação nagô-jeje. Mahin chegou ainda menina em Salvador e, além de conseguir sua liberdade, participou como uma das líderes da Revolta dos Malês e da Sabinada, ambas rebeliões ocorridas na Bahia. Registra-se também que, depois da sua participação na Sabinada, teria fugido da Bahia, mas não há concordância quanto ao paradeiro seguinte, dividindo-se as opiniões dos historiadores entre aqueles que acreditam na hipótese de que ela teria ido para o Rio de Janeiro, voltado para África ou mesmo morrido durante o conflito.

Estas são apenas algumas das possibilidades narrativas assumidas pelo novo romance histórico que parece querer aproveitar todos os recursos criados pelo gênero. O novo romance histórico é um excelente exemplo do diálogo que se estabelece hoje entre ficção e documento, pois nega a ilusão anterior de isenção da interferência imaginativa nos textos que antes se atribuía ao que se dizia histórico, assim como podemos encontrar discussões e contribuições pertinentes aos estudos dos períodos históricos em versões fictícias da realidade histórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: UNICAMP, 1993.
- ESTEVES, Antonio Roberto. Lope de Aguirre: história e literatura. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 35, p. 41-52, 1995.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GUTIÉRREZ, Angela Maria. Vargas Llosa: um outro olhar sobre Canudos. In: ARRUDA, João; DIATAHY, Eduardo (Org.). *Canudos, as falas e os olhares*. Fortaleza: UFC, 1995. p. 31-40.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- LUKÁCS, Georg. *La novela historica*. 3. ed. México: Ediciones Era, 1977.
- MÍLTON, Heloisa Costa. Palestra. In: SEMINÁRIO DE LITERATURA BRASILEIRA, 3., 1998. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, abr. 1998.
- MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RAMA, Angel. *La novela en America Latina: panoramas 1920-1980*. Colombia: Procultura, 1982.

³ No século XIX, os negros nascidos no Brasil eram chamados crioulos, distinguindo-se dos africanos, chamados de pretos.

TORERO, José Roberto. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, O Chalaça*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

VARGAS LLOSA, Mário. *La verdad de las mentiras: ensaios sobre literatura*. Buenos Aires: Seix Barral Biblioteca Breve, 1990.