

# Maria do Rosário Lupi Belo

## Da verdade “real” à verdade “ficcional”.

### Agustina entre o romance e a adaptação

1. A obra de Agustina Bessa-Luís, cuja publicação teve início em 1948 (mais de 50 anos de produção literária e mais de 50 livros escritos), tem manifestado a permanente fusão entre um universo de poderosos contornos imaginativos, por vezes fantásticos e esotéricos, e o gosto pela dimensão histórica, mítica e até mesmo biográfica, da narrativa. *A Sibila* (1954), *Embaixada a Calígula* (1961), *O Sermão do Fogo* (1963), *Santo António* (1973), *Fanny Owen* (1979) e *A Monja de Lisboa* (1985) são alguns dos títulos que apontam para um tratamento da ficção onde os factos realmente acontecidos servem não apenas como tecido sobre o qual bordar a trama dos eventos, mas, sobretudo, como ponto de partida para uma reflexão acerca do processo histórico enquanto memória (individual e colectiva) e enquanto manifestação expressiva desse misterioso e complexo dinamismo que é o coração humano.

O romance de 1979, *Fanny Owen* – adaptado ao cinema por Manoel de Oliveira, com o filme *Francisca* (1981) – é, em particular, paradigmático da dupla constatação em que baseio e procuro desenvolver a presente comunicação: por um lado, a da distinção entre verdade “real” e verdade “ficcional” – uma vez que toda a intriga se desenrola em torno da personagem histórica de Fanny Owen, jovem nortenha que terá sido a figura feminina de um «funesto» triângulo amoroso envolvendo o escritor Camilo Castelo Branco e o seu amigo José Augusto Pinto de Magalhães; por outro lado, a do estabelecimento de uma correspondência ou identidade entre dois tipos de relações – a relação que aproxima o escritor da ficção de cariz histórico dos acontecimentos reais em que se baseia, e a relação que se instaura entre o cineasta que adapta um romance ao *écran* e a obra literária que lhe serve de ponto de partida.

2. A discussão actual sobre as relações entre a literatura e a história e sobre toda a problemática que envolve a escrita da história tem valorizado abundantemente – por vezes até num sentido que se tem revelado, de algum modo, excessivo – a dimensão narrativa desta última. Mesmo para aqueles que não defendem uma insistência obsessiva na vertente

narrativa da historiografia como alternativa radical à posição dogmática que define a história como ciência exacta, tornou-se indiscutível que a narratividade é um elemento estruturante dos discursos literários e históricos. Se por história se entende não apenas o que aconteceu, mas também a sua narração, é óbvio reconhecer que ela sempre foi relato, mesmo quando não admitia claramente a sua vertente de construção narrativa.

O que nem sempre surge, porém, com tanta evidência, é que esta semelhança entre o relato histórico e o literário é essencialmente estrutural e, até certo ponto, metodológica, mas apresenta diferenças apreciáveis no que diz respeito às dimensões comunicativa e epistemológica dos respectivos textos.

Em primeiro lugar, e num sentido que tem sido sobejamente discutido, o relato histórico manifesta uma específica relação com a verdade, ou seja, a sua construção narrativa pretende reconstituir, de algum modo, um passado que existiu – enquanto que o discurso literário não se preocupa tanto (o que não significa que não lhe interesse) com o que aconteceu como com aquilo que poderia ter acontecido: deseja, como é habitual dizer-se, representar «um outro mundo possível». Em segundo lugar, e este aspecto parece-me que tem sido subestimado, aquilo que o texto literário procura comunicar não deve ser simplisticamente definido, em oposição à “verdade” do texto histórico, como “falso”, que é o valor que muitas vezes é, por consequência, implicitamente atribuído ao vocábulo “ficcional”.

Tem havido, de facto, de um modo geral, uma grande – e até certo ponto justa – preocupação em sublinhar a vertente ficcional (isto é, de construção, de imaginação e de interpretação) do relato histórico, na medida em que ele não escapa a uma inevitável leitura pessoal nem a um necessário preenchimento de vazios e a uma definição de estratégias narrativas, mas tem talvez sido escamoteada a dimensão de “verdade” do texto ficcional. Será, pois, necessário explicar em que medida tomo aqui este conceito.

A teoria da literatura define ficcionalidade como «um conjunto de regras pragmáticas que prescrevem como estabelecer as possíveis relações entre o mundo construído pelo texto literário e o mundo empírico, tanto ao nível da enunciação como ao nível dos referentes textuais»<sup>1</sup>. Os enunciados do texto literário manifestam uma pseudo-referencialidade, isto é, «as condições e os objectos da referência são produzidos pelo próprio texto», não lhe são anteriores nem posteriores. Podem figurar, no texto literário, «objectos que têm, ou tiveram existência no mundo empírico» (como acontece no caso do romance e do drama históricos), mas eles «adquirem um estatuto ficcional, não podendo ser exactamente identificados com referentes empíricos e históricos», embora não percam «algumas propriedades fundamentais do seu estatuto de existência empírica»<sup>2</sup>. No entanto, é este o ponto que agora pretendo sublinhar, quer no caso em que os objectos literários têm

uma determinada existência empírica, quer no caso em que não a têm, é possível julgá-los como verdadeiros ou falsos, não enquanto passíveis de uma correspondência directa com a realidade, mas antes «em função dos enunciados dos textos literários em que aqueles objectos ocorrem (trata-se de uma verdade e de uma falsidade estipuladas *de dicto* e não *de re*). [...] Como escreve Della Volpe, ao analisar o problema da verdade no texto literário, as palavras do escritor instituem uma verdade que pode ser **explicada**, mas não **verificada**, porque essa verdade existe nessas palavras, num discurso semanticamente orgânico e autónomo»<sup>3</sup>.

É possível extrair duas conclusões fundamentais das asserções acima apresentadas: por um lado, que a lógica interna do texto literário postula determinadas verdades que o próprio texto não pode nem deve negar (quando Agustina diz que «José Augusto Pinto de Magalhães, o jovem proprietário da quinta do Lodeiro, tinha uma particularidade ruinosa: fazia versos», esta é uma verdade que o próprio texto deverá sustentar, ainda que possa não corresponder ao rigor dos factos reais); por outro lado, que a pseudo-referencialidade literária não anula a referência ao mundo empírico, mas antes a suspende, como que remetendo-a para um segundo grau de referencialidade, não imediato mas antes mediato. Essa referencialidade está como que implicada no texto, embora não possa ser encarada num sentido directo e literal, que tornaria simplista e ingénua a leitura do texto literário. É neste campo de “suspensão da crença” que aposta o escritor de uma ficção de base histórica, jogando, em grande medida, com a aproximação e o afastamento-limite do conteúdo dos dados empíricos ficcionalizados no seu texto. Mas é igualmente fundamental considerar que toda a ficção, mesmo a que não remete, nem mediatemente, para específicos e concretos dados da realidade, tem nesta mesma realidade o seu ponto de referência permanente, uma vez que se constitui como “modelização” do real, ou seja, construção alternativa de um universo cujo valor é o de dar forma a significados existentes, captando diversos aspectos de um sentido totalizante que não pode ser encontrado senão na realidade.

Nesta linha, é possível afirmar que o texto ficcional não deseja menos a verdade do que o texto histórico, isto é, se o relato histórico descreve a aparência dos fenómenos, procurando estabelecer aquelas relações que permitam a ilação sobre a sua essência, sobre o seu significado mais ou menos profundo, o texto literário constitui-se como idêntica “busca da essência”, fazendo, para tal, uso da construtividade narrativa e das estratégias da ficcionalidade. A questão não está, pois, numa mera distinção entre a busca da verdade no texto histórico e a construção da ficção no texto literário, mas antes num entendimento adequado da natureza da verdade almejada por cada um dos textos.

3. Referi acima que o romance *Fanny Owen* foi adaptado ao cinema por Manoel de Oliveira. Em rigor, o que se passou foi aquilo que relata Agustina no Prefácio do mesmo: «Foi o caso de me terem pedido os diálogos para um filme cujo assunto seria Fanny Owen. Para escrever os diálogos tive que conhecer as circunstâncias que os inspirassem; e a história que os comporta. Assim nasceu o livro e o escrevi». Com esta frase, Agustina Bessa-Luís torna claro o processo que deu origem à obra: uma investigação histórica com um propósito assumidamente ficcional e dramático – a inspiração de uns diálogos cinematográficos a partir do conhecimento da «história que os comporta». A verdade ao serviço de uma ficção, que se torna, assim, “verdadeira”.

Manoel de Oliveira afirma, por seu turno – embora referindo-se à novela de Camilo *Amor de Perdição*, por ele adaptada ao *écran*, a qual, como é sabido, tem também uma forte componente biográfica – «Eu tomo a palavra “histórico” em relação ao livro. O livro é uma obra de ficção, mas cuja fonte é real. Camilo parte de uma verdade, mas faz ficção, que é o espelho da verdade»<sup>4</sup>. A palavra ficção é aqui tomada, portanto, num sentido que muito se aproxima daquele que a teoria da história utiliza, sem, porém, chegar a identificar-se totalmente com ele: a ficção é uma construção imaginativa que tem por objectivo atingir aquilo que a realidade é, através de um reflexo – transfigurador, “deturpador” e pessoal, ou seja, subjectivo – dessa realidade, concretizado na obra de arte literária. Oliveira vai mesmo mais longe, ao responder ao porquê do seu gosto em usar documentos, cartas, etc., como fonte de inspiração dos seus filmes: «É um dado, mesmo para os escritores. A maior parte tem a preocupação de alcançar a verdade. Não se sabe o que seja a verdade. O artista avança no sentido da verdade, mas relata a ficção, isto é, o que imagina. Como quer apresentar o que diz como verdadeiro, recorre a referências verdadeiras, de modo a transmitir ao leitor a convicção de que o que ele vai ler é a verdade. O documento serve para isso. Tem-se a ilusão de que tudo o resto tem a mesma autenticidade que os documentos»<sup>5</sup>. Também o filósofo polaco Roman Ingarden, referindo-se a essa “necessária” ilusão de realidade da obra literária, que é como que sustida no último momento pela atitude estética, ficcional, afirma: «Quando nós, em razão de qualquer circunstância em que se dá a concretização da obra, somos logo de princípio obrigados a pensar que nos acontecimentos e objectos apresentados se trata de formações *puramente* fictícias que não comportam em si nenhum indício do aspecto de realidade, então a obra permanece para nós como algo de irrelevante, morto, dispensável, a sua polifonia valiosamente qualitativa não tem possibilidade de se desenvolver nem tão-pouco as qualidades metafísicas atingem a sua revelação»<sup>6</sup>.

Oliveira acrescenta, sobre esta questão, uma conclusão muito interessante do ponto de vista cultural: «O espírito português procura sempre um fundo de verdade. Penso, por exemplo, em Camilo Castelo Branco, de quem há o hábito de dizer que foi um historiador falhado. Ele introduzia dois, três, quatro documentos autênticos e depois deixava a sua imaginação levantar voo. Organizava a sua ficção como se fosse a realidade. [...] Camilo não nos faz crer que Simão, o herói, morre de amor. Morre de doença e Teresa também. [...] E em relação à poesia épica, a de Homero, de Vergílio ou de Dante, *Os Lusíadas* inspiram-se não em lendas, mas numa realidade passada, a epopeia histórica de Vasco da Gama. É a sua novidade»<sup>7</sup>.

Traço cultural específico ou não do nosso povo, a verdade é que Agustina Bessa-Luís revela idêntico fascínio pelo histórico enquanto fonte permanente e dinâmica de vida, de experiência, sentimento, paixão, dor e desejo, elementos constituintes daquilo a que se convencionou chamar acontecimentos e, portanto, mais determinantes para a escrita da ficção narrativa do que a imaginação pura ou a elocubração mental ou especulativa. O verdadeiro olhar histórico é, para a escritora, como sublinha Álvaro Manuel Machado, simultaneamente unitário e comparatista, porque é aquele que tenta definir a qualidade humana que é comum a todos os homens, e não se restringe a uma mera descrição de grandes factos ou a um puro encómio de heróis. Assim, ao aceitar escrever sobre Fanny Owen, Agustina tem o cuidado de dizer, no Prefácio: «Pareceu-me necessário e útil trazer Camilo Castelo Branco à luz da nossa experiência humana sem o traduzir na opinião de escritor que é a minha. Por isso usei a colagem, e quase todas as suas falas são as autênticas, que ele escreveu, em novelas nos dispersos e nas folhas em que anotava os seus pensamentos. Também muitas palavras de Fanny e de José Augusto se podem entender como ouvidas directamente da boca dos próprios em suas vidas. Em parte, porque os deixaram assim escritas nos diários íntimos; e também porque Camilo as fixou nos livros em que eles pousaram como personagens, ainda carregados da memória apaixonada que imortaliza tudo aquilo em que ela toca».

Obviamente que este desejo expresso de Agustina de sublinhar que conta a verdade “literal” não é indiferente à dimensão de necessária verosimilhança que o romance directa ou indirectamente “exige”. Mas o que importa agora notar é a sua clara e assumida posição de “humildade” – quase se pode dizer, de obediência – em relação à realidade que se propõe tratar, uma posição que muito se assemelha à do cineasta (neste caso, Oliveira) que, tomando nas mãos um romance concreto, procura transferi-lo para um distinto sistema semiótico sem perder de vista a origem, à qual procura, de algum modo (ainda que com toda a liberdade criativa) manter-se fiel. Em ambos os casos – e pegando no exemplo

dado, respectivamente, o romance *Fanny Owen* e o filme *Francisca* – o artista toma uma determinada realidade nas mãos, a partir da qual constrói uma criação ficcional, sem porém desejar negar a relação que a obra de chegada mantém com o seu ponto de partida, relação essa de natureza intertextual, que se mantém dinâmica e actuante no processo de leitura constituído pela sua posterior recepção por parte do público (leitor ou espectador).

4. A narrativa revela, em Agustina Bessa-Luís, a dimensão mais profunda da sua natureza, isto é: ser a estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade, evidenciando, na relação causal dos eventos, uma dada ordem (não necessariamente cronológica) e uma específica finalidade, as quais dão corpo a um (ou vários) significado(s), passíveis de leitura e de interpretação. Nesta medida, a narrativa, isto é, a sequência temporal de eventos, configura-se como particular âmbito de conhecimento (não esqueçamos que o adjectivo latino *gnarus*, que deu origem ao vocábulo *narro*, significa “sabedor”, aquele “que conhece”), pelo que narrar é dar a conhecer e, portanto, a compreender. A questão da natureza e importância da narrativa liga-se directamente à questão da cultura (enquanto particular cosmovisão, o que aponta também para as dimensões interpretativa e representativa que a narrativa enforma) e, portanto, da natureza da própria humanidade. Como afirma Hayden White (num capítulo dedicado precisamente ao «Valor da narratividade na representação da realidade»), só a sua eventual ausência numa determinada cultura ou a sua recusa ideológica é que poderiam considerá-la estranha ou problemática. «Enquanto facto panglobal de cultura, a narrativa e a narração são menos problemas do que simplesmente factos. Como [...] Roland Barthes notou, a narrativa existe simplesmente como a própria vida... internacional, transhistórica, transcultural»<sup>8</sup>.

Gerald Prince, por seu turno, afirma: «A narrativa não espelha simplesmente o que acontece; explora e imagina o que pode acontecer. Não apenas relata mudanças de estado, mas antes forma-as e interpreta-as enquanto partes significantes de totalidades significantes [...] E, talvez mais crucialmente, [...] ao descobrir desígnios significativos em séries temporais [...], a narrativa decifra o tempo [...] e ilumina a temporalidade e os homens como seres temporais»<sup>9</sup>. Esta pertinente e acutilante observação tem, entre outros, o mérito de não reduzir a narrativa a uma mera e artificial estratégia organizadora de um caos “natural”, mas antes de a tomar como “espelho” do que acontece, ou seja, lugar da “descoberta”, da emergência de sentidos que nela tomam, inesperadamente, corpo e significação. Deste modo, a narrativa - seja ela estritamente “histórica”, declaradamente “ficcional” ou resulte de uma colaboração de ambas estas vertentes – constitui-se como proposta interpretativa. Se é verdade, como afirmava Ingarden, que a leitura (de uma

obra ou de um conjunto de eventos) não escapa à «abreviação perspectivista» que a subjectividade de cada indivíduo impõe, não é menos verdade que a capacidade de interpretação é precisamente a resposta humana ao “pedido” implícito na estrutura narrativa para que seja “descodificada”, lida e compreendida. Como relembra Rui Bebiano (citando Durval Muniz de Albuquerque Júnior), o evento em história não é um dado transparente<sup>10</sup>, solicita uma tomada de posição, mas tal facto não leva necessariamente àquela tendência de certos estudos historiográficos, literários e outros, decorrente do generalizado relativismo que o pós-modernismo instaurou: uma concepção pobre e desconfiada da interpretação (e, por consequência, da própria narração), como se estas, mais do que instrumentos de análise e de conhecimento, fossem antes objecção, dificuldade natural e inultrapassável, que para sempre remetem a objectividade dos factos para o terreno da incerteza e da indefinição. José Mattoso tem, a este respeito, uma posição de grande abrangência e aguda intuição, ao falar daquilo a que chama a «relação contemplativa» com a realidade, da qual brota, por admiração e emoção, a palavra. «A sedução desencadeia a palavra», nomeadamente esse acto verbal que é a história. E acrescenta: «a escrita em História é um acto pessoal, [...], resulta da *minha* interpretação. Como tal, não exclui outras maneiras de ver». Mas «a variedade das composições que suscita não põe em causa a sua unidade fundamental; as contradições entre os diversos discursos são apenas o resultado de uma realidade demasiado abundante e complexa para se poder traduzir univocamente»<sup>11</sup>.

5. E retomo aqui o “fio à meada” do assunto proposto, para poder concluir: esta posição de humildade que o historiador pode adoptar não difere, na essência, daquela que a escritora Agustina Bessa-Luís manifesta, como vimos acima, em relação à matéria da realidade em que baseia o seu romance, nem é de diversa natureza daquela que Manoel de Oliveira adoptará, ao tomar o livro de Agustina para o adaptar ao cinema. Em todos encontramos um desejo de tornar clara a relação existente (livro e matéria da realidade ou filme e matéria literária), sem, porém, deixar que esta relação afecte a unidade e a autonomia da obra realizada (história, romance ou filme). Depois de afirmar a sua identificação com o texto agustiniano, é o próprio realizador quem esclarece: «Do que gosto no meu trabalho com ela é que é absolutamente livre; ela escreve com plena liberdade um livro, mesmo que seja a partir de uma sugestão minha, e eu faço o filme com inteira liberdade»<sup>12</sup>. *Fanny Owen*, por exemplo, foi um livro escrito com uma tal extensão temporal, que levou o realizador a uma profunda reformulação de estrutura, a qual implicou até o recurso a legendas, com uma finalidade elíptica e sintética.

Quando Paul Veyne afirma que a História é um regime verdadeiro, um romance verídico, não está a considerar a História “mera” narrativa factual, mas antes a revelar não ter medo de admitir que a verdade é desejada e almejada por ela. Quando Agustina faz questão de dizer que teve de conhecer os factos para poder escrever o romance, não está apenas a procurar credibilidade junto dos leitores, mas antes a revelar não ter medo de admitir a referencialidade mediata que o texto ficcional faz ao mundo empírico, particularmente quando o toma como espelho directo da sua constituição. E quando Oliveira pega, depois, no romance de Agustina e afirma a sua liberdade criativa, ao mesmo tempo que diz pretender ser fiel a essa realidade que é o próprio livro<sup>13</sup>, não está a evitar escandalizar o público ou a autora, mas antes a revelar não ter medo de admitir a relação que origina e dá substância à sua própria obra.

Nenhum destes autores reduz, pois, a construção narrativa a um senhorio absoluto do tempo e do significado, qual Heródoto todo-poderoso e onisciente, mas antes se colocam todos na humilde posição – de fundamento aparentemente mais modernista do que pós-modernista – que considera a existência de uma qualquer realidade que se encontrou e que, tendo-se revelado interessante e persuasiva, pede a sua transposição em palavras e/ou imagens. Procurando evitar, porém, comparações ambíguas e paralelos simplistas, Paul Ricoeur explica, fazendo uso do seu rigor teórico e filosófico, que um historiador não é um simples narrador, uma vez que adianta as razões pelas quais considera um determinado factor mais do que qualquer outro<sup>14</sup> e José Mattoso tem a preocupação de dizer que a História não é uma disciplina literária, pois não interpreta texto algum<sup>15</sup>. Também não se procura aqui homologar sob uma única designação ou numa mesma e simples atitude campos do saber e da arte tão distintos como a História e a Literatura, nem escapar a uma tentativa de compreensão das suas zonas de intersecção mais complexas. Antes se tenta apontar aquela direcção na qual ambas caminham, por vias necessariamente diversas e sempre pessoais: a da busca de verdades essenciais, de conteúdos significativos revelados na sua forma temporal e “poética” enquanto «memória de uma relação de unidade e de totalidade com o mundo»<sup>16</sup>.

## Notas

1 Silva, 1990, pp. 218-219.

2 *Idem, Ibidem*, pp. 218-219.

3 *Idem, Ibidem*, p. 220.

4 Baecque; Parsi, 1999, p. 76.

5 *Idem, Ibidem*, pp. 74-75.

6 Ingarden, 1979, pp. 374-375.

7 Baecque; Parsi, *op. cit.*, p. 75.

8 White, 1981, p. 1.

9 Prince *apud* Stam, 1992, p. 70.

10 Bebiano, 2000, p. 68.

11 Mattoso, 1997, pp. 23-24.

12 Baecque, Parsi, *op. cit.*, p. 71.

13 Cf. Baecque; Parsi, *op. cit.*, p. 89. São estas as palavras de Oliveira: «A minha preocupação era: como permanecer fiel ao romance? É uma questão substancial. O romance é em si mesmo um romance, independentemente do facto de contar ou não uma história real. O livro é uma realidade. Como pegar nessa realidade?»

14 Ricoeur, 1983, I, pp. 217-310.

15 Mattoso, *op. cit.*, p. 38.

16 Bonnefoy *apud* Mattoso, *op. cit.*, p. 41.

## Referências Bibliográficas

BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999), *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto, Campo das Letras (1.ª ed. 1996, tít. orig. *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Cahiers du Cinéma).

BEBIANO, Rui (2000), “Sobre a história como poética”, in *Revista de História das Ideias*, vol. 21, Instituto de História e Teoria das Ideias, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

BYATT, A. S. (2001), *On Histories and Stories. Selected Essays*, London, Vintage.

- INGARDEN, Roman (1979), *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, (1.ª ed. 1930, tít. orig. *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag).
- MATTOSO, José (1997), *A Escrita da história. Teoria e métodos*, (1.ª ed.: 1988), Lisboa, Editorial Estampa.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy (2000), “Fronteiras da ficção. Diálogos da história com a literatura”, in *Revista de História das Ideias*, vol. 21, Instituto de História e Teoria das Ideias, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- RICOEUR, Paul (1983), *Temps et Récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1990), *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.
- VEYNE, Paul (1978), *Comment on écrit l'Histoire*, (1.ª ed.: 1971), Paris, Seuil.
- WHITE, Hayden (1981), “The value of narrativity in the representation of reality”, in MITCHELL, *On Narrative*, Chicago, The University of Chicago Press.
- WHITE, Hayden (1987), *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, (1.ª ed. 1978), Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press.