

## O discurso da literatura e o da História

Um trabalho que busque relacionar literatura e História pressupõe uma reflexão prévia sobre alguns elementos que aproximam os dois tipos de registro que, aparentemente, ou numa perspectiva tradicional, elaboram significações e certezas; ambos têm como verdadeiro objeto e protagonista a cultura e são elaborados por vozes que não revelam tradicionalmente consciência da situação de serem sujeitos assujeitados a um certo modo de pensar e de sentir, próprios de um determinado povo e da mentalidade que os dirige, em épocas e espaços previamente determinados; ambos são portanto escritos por sujeitos que geralmente se pretendem autônomos e supõem falar com a própria voz, constituindo-se entretanto como testemunhos imersos em sua cultura, construídos com o material fluido da linguagem, como consequências de complexas tramas temporais e espaciais, responsáveis pelos desejos que manipulam seus autores e os registros por eles realizados.

Se numa perspectiva tradicional tanto a História quanto a literatura pretendem representar a realidade, a análise de seus discursos pode revelar às vezes a enganosa retórica de sua construção, que camufla uma perspectiva que finge falar em nome da verdade, para melhor estabelecer uma situação de dominação. Isso porque tanto a literatura quanto a História baseiam-se em interpretações, pois a sua escrita faz-se a partir da leitura da realidade; tanto a literatura quanto a História «perdem» documentos e manipulam dados, conforme os interesses predominantes; o texto resultante de ambas será sempre uma reescritura, uma apropriação que seleciona e valoriza alguns elementos e «esquece» outros, revelando para o

leitor atento que uma perspectiva ideológica está ali subjacente, criticada ou referendada <sup>1</sup>.

Certamente existem diferenças, entretanto, entre discurso histórico e discurso literário, e uma delas adviria do fato de ser próprio da História tradicional ser monológica e autoritária, na sua pretensão de recuperar integralmente fatos do passado; já a literatura que se assume como tal, isto é, como arte e fingimento, tende a revelar a perspectiva de onde fala, construindo muitas vezes um dialogismo, através de vozes divergentes e relativizantes, e através da consciência de que a matéria com que se constrói é fluida e imponderável, dependente da fala de um eu e da recepção de um tu para adquirir consciência e concretude. Mas mesmo nesse caso, em que se assume integralmente como fingimento – arte, construção, jogo –, a literatura manterá ainda um vínculo com a realidade e se aproximará da História, pois o material com que constrói o seu discurso terá sempre a marca de um dado momento e de suas circunstâncias.

O objetivo deste trabalho é reflectir sobre alguns textos da literatura portuguesa e observar o maior ou menor grau de fingimento confesso utilizado em sua elaboração, o que pode significar sua menor ou maior proximidade com o discurso da História. Há textos da literatura portuguesa de que se poderia dizer pretenderem construir-se como «documentos» históricos, por sua busca de fidelidade à realidade: exemplos seriam as crônicas medievais, a épica camoniana, várias peças de Gil Vicente, a *História Trágico-Marítima*, os romances de Herculano, os de Eça de Queirós e a literatura neo-realista. Outros, como a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, procuram ocultar sua preocupação histórica que, entretanto, fica bem evidente para um leitor atento aos sinais de ironia existentes no texto. Escrita no século XVI,

---

<sup>1</sup> Um exemplo da enganadora retórica por vezes existente nos textos históricos é o documento forjado pelas Cortes de Lamego no cartório do Mosteiro de Alcobaça, onde os monges especializavam-se em estudos históricos. As incongruências existentes no enunciado do texto – como a referência à representação popular muito antes que ela fosse possível, ou a presença de cláusulas que só poderiam ter sido formuladas no século XVII –, bem como os problemas formais indicadores da ignorância diplomática de seu autor, denunciam a artificialidade de um texto que pretende convencer enganadoramente porque tem como objetivo excluir da sucessão legítima da coroa portuguesa os reis castelhanos ou espanhóis.

a *Peregrinação* é aparentemente um fantasioso relato de viagens, mas constitui talvez o único documento português da época a denunciar e a condenar a ideologia das cruzadas, cuja intenção confessa era a busca de expansão da fé cristã. Articulando-se de forma irônica, capaz de driblar uma censura interessada em reforçar a ideologia vigente, a *Peregrinação* constitui-se como texto literário que se posiciona contrário à ideologia dominante, da qual questiona comportamentos e valores; ao mesmo tempo, revela para o leitor atento os elementos históricos e os artifícios de sua construção, equilibrando-se portanto, ironicamente, entre literatura e História.



Também Gil Vicente constrói ironicamente o seu teatro. Sua ironia tem entretanto a função pragmática da sátira, como se vê na *Farsa de Inês Pereira*, em que o texto afirma a sua posição contrária à mobilidade social desejada por personagens oriundas da classe produtora da época. Na sequência do desenvolvimento do mote «Antes quero burro que me carregue que cavalo que me derrube», vemos na peça que a personagem Inês Pereira, depois de ser «derrubada por um cavalo», aprende a lição e consegue «um burro que a carregue», realizando assim o seu desejo de liberdade. Ao colocar o camponês como «burro», Gil Vicente parece tentar alertar outros «leitores» para a necessidade de atenção, para não serem, como Pero Marquez, vítimas daqueles que querem ascender na escala social às suas custas (ou às suas costas, em que Pero Marquez carrega Inês). Que outros não se deixem iludir pelo envolvimento emocional, como ele, para que se livrem de ser ainda mais explorados. Isso significa, porém, ao mesmo tempo, que a literatura de Gil Vicente – o seu teatro – tem a preocupação de reforçar a ideologia vigente, com a sua separação entre as camadas produtivas e as não produtoras da sociedade. Apesar de toda a sua vivacidade lúdica, a obra de Gil Vicente aproxima-se da História, portanto, por seu monologismo e pelo seu centramento.

Alexandre Herculano é outro autor devidamente reconhecido por sua preocupação em construir uma literatura tecida com elementos históricos,

com a função de reforçar os valores da sociedade portuguesa da época. Basta pensar, por exemplo, na narrativa «A Abóbada» ou no romance *Eurico, o presbítero*. Na «Abóbada» o recurso da ironia é largamente utilizado por várias personagens e pelo narrador, que ao descrever elogiosamente a grotesca figura do indesejado arquiteto estrangeiro, usa o mesmo artifício irônico de elementos da corte e do próprio rei, aquele recurso com que Mestre Ouguet desdenhava as habilidades de Afonso Dominguez, ou com o qual discutiam Frei Lourenço e Martim D'Océm. É pelo mesmo artifício que o texto afirma ser impossível decidir se é Deus ou se é o Diabo o responsável pelas notícias que o povo, inexplicavelmente, sabe. É ainda pela ironia que o texto se revela resultado da trama tecida por uma consciência em ação, que busca estabelecer contato com um leitor/narratário com quem procura estabelecer comunicação. Para isso usa elementos como a *mise-en-abyme*, através da qual se encaixam vários textos na narrativa da construção da abóboda: a representação do auto da visitação (que também ironicamente não chega a completar-se), a representação existente no prólogo, o arremedo de representação constituído pelo monólogo de Mestre Ouguet e a cerimônia do exorcismo, que pode também ser vista como representação.

Todos esses elementos que revelam consciência de uso da linguagem acentuam o fingimento com que se constrói a literatura; deixam muito clara, entretanto, ao mesmo tempo, a intenção de um autor que se preocupa com dados da História e busca elaborar monologicamente um documento construído com elementos da realidade, capaz de comprovar a superioridade artística e o caráter privilegiado do povo portugueses.

Um outro exemplo de Alexandre Herculano seria *Eurico, o presbítero*, romance construído com elementos do mito do herói, o que por si já indica a preocupação do autor em documentar uma época que tenta preservar o seu ameaçado sistema de valores. A Herculano não agradam os «excessos» dos democratas, que estendem «constantemente os braços para o fantasma irrealizável da igualdade social entre os homens», como diz a Oliveira Martins, em carta (Herculano, 1870: 102-3). Seu Eurico é um herói que coloca o seu desejo fora de seu grupo de origem e por isso é marginalizado e destruído,

juntamente com sua amada, que é excluída da comunidade pela loucura. Após sucessivas mortes e renascimentos, a rebeldia do herói termina em submissão e ele mesmo se entrega para ser sacrificado. A literatura referenda assim a perspectiva do historiador que fala do ponto de vista da ideologia e por isso remete para a vida futura a realização amorosa daqueles que ignoram ou afrontam as regras estabelecidas pela sociedade.

Em alguns aspectos, é também nesse lugar que se situa o romance de Eça de Queirós: *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, por exemplo, registram a ociosidade e a hipocrisia como problemas de sua época e acabam por castigar Amélia e Luísa, as desavisadas, imprudentes e submissas seduzidas que não sabem impor-se, nem têm soluções criativas para desembaraçar-se dos fios em que as enredam os seus sedutores/parceiros no amor. Como o Teodorico de *A relíquia*, elas poderiam recriminar-se por não terem sabido ser suficientemente hipócritas, não terem tido uma «decidida coragem de afirmar» capaz de livrá-las das situações incômodas e de lhes conferir uma posição de privilégio e poder. O problema dessas personagens seria assim o de estarem mergulhadas em sua época; como os amantes infelizes de Herculano ou de Camilo, falta-lhes um distanciamento de seu tempo histórico para que seja possível a sua realização individual. A preocupação realista, referencial – histórica – de Eça de Queirós, nesses romances, parece prejudicar uma sua maior elaboração no plano literário; embora crítica, a sua perspectiva histórica fica pesada e impede que o texto, qual novo «Perdigão», fique desasado para conseguir maior leveza e literariedade.

Uma obra diferente de Eça de Queirós é *A ilustre casa de Ramires*, em que a personagem Gonçalo Mendes Ramires elabora através da linguagem a leitura que faz de sua própria história, apresentando-se muito mais como leitor e escritor de literatura que como elaborador de texto histórico. Gonçalo afirma-se através de seu uso do discurso e da criatividade exercitada na elaboração da sua *Torre de D. Ramires*. É a partir de sua atividade de leitura e de escrita que o romance confessa-se tessitura, trama elaborada, representação produzida: texto literário que se distancia do histórico, portanto. Em outras palavras, a partir da atuação dessa personagem, *A ilustre casa de Ramires* deixa de tratar apenas de

questões ideológicas e constrói-se como literatura e como arte deixando de privilegiar o enunciado e o papel normalmente atribuído ao romance que deseja aproximar-se da História e se preocupa em documentar uma época. Ao introduzir no romance a figura de um «representante da representação», Eça de Queirós valoriza o leitor e o significante, já que a presença do «eu» enunciador acaba por evidenciar a necessidade de um «tu» receptor, que se constitui como complemento textual e confirma a estrutura comunicativa do texto. Coloca-se assim em dúvida a perspectiva que vê a literatura exclusivamente como mimese, como parente do discurso histórico, cujo objetivo é reproduzir a realidade, para vê-la também como produção, linguagem, modo peculiar de se form(ul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo.

Também as novelas de Camilo Castelo Branco aproximam-se do discurso histórico, ao se desenvolverem em torno de desejos amorosos que tentam ignorar ou superar diferenças sociais, registrando-as, entretanto. Algumas novelas camilianas distanciam-se, porém, da preocupação mimética de refletir e documentar as mudanças sociais. E ao afirmarem a presença de um «eu» enunciador que se assume como elaborador do discurso, buscam estabelecer contato com o receptor e enfatizam o fingimento inerente à construção textual. Novelas como *Amor de salvação*, *A queda dum anjo*, *Vinte horas de liteira* ou *Coração, cabeça e estômago* afastam-se assim da História para afirmar-se ironicamente como literatura e como arte.

*A queda dum anjo*, por exemplo, é uma narrativa ambígua, construída com o fio evanescente da ironia por um emissor/artífice que parece usar o que Guido Almansi chama de *tongue-in-cheek* (Almansi, 1978: 413-416), ou seja, múltiplos e sutis sinais dirigidos ao receptor, a lhe indicar a necessidade de cuidado na leitura. Se ficar atento, o leitor poderá perceber que, além de relatar a história de Calisto Elói de Silos e Benevides de Barbuda, criticar o contexto que retrata e as modas literárias de seu tempo, a novela torna visível o material que utiliza e a ironia romântica com que se constrói, ao mesmo tempo que se constitui como uma forma de comunicação entre autor e leitor, a quem é atribuída a responsabilidade de uma leitura ativa e coadjuvante da construção do sentido do texto.

Acentuando o seu caráter de literatura que se distancia do discurso histórico, *A queda dum anjo* parodia o modelo tradicional das novelas passionais do próprio Camilo Castelo Branco, em que os amantes são geralmente separados pela sociedade e morrem – assassinados, doentes ou mortos em vida em conventos ou hospícios –, ou enfrentam a oposição social, sem encontrar a felicidade. A novela inverte ironicamente a questão: parte de uma união abençoada pela Igreja e pela sociedade e efetivada em consonância com as exigências de ambas, já que Calisto e Teodora teriam o mesmo nível social e econômico; orienta em seguida a intriga ficcional para a realização do amor fora do casamento, como se procurasse até ignorar esse contrato social.

Poder-se-ia ver nesses elementos a sátira a uma sociedade que reprime e condena o amor ilícito do próprio Camilo, ou reprova o amor apenas quando uma classe mais alta tem ameaçado o seu poder econômico, a partir do desejo amoroso de um elemento de classe inferior, como acontece em outras novelas camilianas (*Amor de Perdição*, *Carlota Ângela*, *A Doida do Candal*, *Onde está a felicidade?* e outras). Haveria aí um irônico alerta ao leitor: só se poderá assumir a valorização romântica do eu e da liberdade na medida que houver um posicionamento crítico diante da realidade. Mas poder-se-ia ver também na novela a presença de uma ironia que procura mostrar os artifícios de construção de um texto que se distancia da História e procura exhibir o seu caráter enganoso e lúdico de trama e jogo. E, principalmente, poder-se-ia ver aí uma indireta valorização da literatura e da leitura que se afirmam como tal, à moda da ironia romântica. Uma valorização, enfim, da comunicação, através da qual o homem pode ter momentaneamente, fragmentariamente, como diria Schlegel, a plenitude e a liberdade.

Essa ironia se exhibe a partir da presença de um narrador que interrompe a cada momento a diegese com seus comentários, dirigidos a um receptor intradieético, numa parábese que destrói a ilusão do texto como representação da realidade e resultado de inspiração. Mostra-o assim como produção de uma inteligência criadora, que esvazia a seriedade a partir do jogo, usando elementos de representação e fingimento na construção de personagens, situações e discursos e configurando o que se convencionou cha-

mar ironia romântica. O autor emparelha assim a sua arte com a capacidade de percepção do leitor, revelando a consciência de que somente a existência desse outro torna real a sua obra e, afinal, a sua própria existência.

A atuação da ironia reside principalmente no entretecer dos dois planos – do enunciado e da enunciação; ao mesmo tempo que refere os fatos, ostentando seus privilégios de demiurgo, o narrador/autor apresenta-se como encenador do drama e articulador da história, e ao colocar na narrativa personagens ingênuas e/ou narratários incapazes de decodificar corretamente a ironia nas mensagens recebidas, alerta o leitor para a necessidade de uma leitura atenta do texto que, embora pareça reproduzir a vida, é criação, tessitura, jogo, arte. Os avisos irônicos presentes em *A queda dum anjo* enfatizam que nada do que ali se lê é «verdade», pois as personagens seriam apenas seres de tinta e papel, e os documentos comprobatórios de «verdade histórica» um artifício usado pela literatura que se desmistifica como representação da realidade diante do leitor, a quem se exhibe como uma produção artística que é invenção, criação, elaboração de linguagem, embora utilize os mesmos dados da realidade com que se constrói a História.

Essa atitude irônica constitui um tipo de sabedoria em relação a um passado ingênuo em que o sujeito se pensava capaz de reproduzir integralmente a realidade, bem como de atingir o divino e o absoluto. Com a ironia romântica o sujeito abdica dessas pretensões e constata que é apenas a partir do exercício artístico da linguagem e da comunicação com o outro que ele pode ter uma ilusão momentânea de plenitude, satisfação e, principalmente, de liberdade.

A partir da ironia romântica, a distinção entre História e literatura fica portanto mais nítida; se a História continua a valorizar o seu enunciado, que documenta e reproduz fatos, mesmo consciente às vezes de que é vã a sua expectativa de ressuscitar integralmente o passado, a literatura caminha no sentido de afastar-se da mimese e de privilegiar o sujeito de sua enunciação, num processo criativo e irônico que busca tornar evidentes os seus artifícios de construção textual.

Outra obra que seria interessante focalizar, nesta reflexão sobre aproximações e distanciamentos entre História e literatura, em textos da Literatura

Portuguesa, seria *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. Autor educado no absolutismo mas liberal praticante; de formação clássica, porém adepto da liberdade de criação, tal como postulada pelo Romantismo, Garrett documenta em *Viagens na minha terra* uma oscilação típica da época diante da razão e do sentimento, para expressar, numa linguagem em que se misturam gêneros diversos, o conflito do romântico frente a um mundo visto pelo Classicismo como supostamente organizado e racional, onde, todavia, os valores se apresentam decadentes ou em transformação. Por outro lado, percebe-se no texto uma voz que revela a consciência de haver ali uma literatura que não se pretende mais apenas representação, mas confessa-se também produção e simulação, resultado do trabalho artesanal de um sujeito que produz uma arte de caráter sabidamente fictício, distanciada e diferente da realidade, embora elaborada com dados dela retirados. As contradições das personagens das *Viagens* podem ser vistas assim a uma nova luz, isto é, como jogadas irônicas de um narrador que encena a linguagem e, ao invés de utilizá-la a favor de qualquer tipo de poder, lembra ao seu narratário, através do estranho e do inesperado, que ali se joga com os signos e se escreve literatura e não História.

Ao voltar-se para o passado com a disposição de reproduzi-lo criticamente e, sobretudo, ao fazer um relato de viagem recheado com numerosas digressões – entre as quais se inclui até uma história de amor, útil para prender a atenção para grande parte dos leitores –, a narrativa de Garrett atua como o simulacro que se afasta do centro, da idéia, e do mundo da representação. Tornando sensível a distância entre o mundo limitado e o infinito do ideal, afirma a ilusão das coisas e, antes de tudo, a ilusão representada pela própria arte.

As *Viagens na minha terra* podem ser lidas na perspectiva do enunciado do texto e no plano de sua significação histórica hegeliana de tradição aristotélica que vê a literatura como representação de algo que a extrapola, e essa representação como a tarefa original, primária, da expressão. Essa perspectiva deixará entretanto de valorizar outros elementos do texto, ligados especialmente à sua enunciação e à sua elaboração, e passíveis de serem relaciona-

dos a pressupostos da ironia romântica. Esses elementos levam a ver *Viagens na minha terra* também como um exemplo de texto irônico e moderno, espécie de paródia ativada e impulsionada por sua própria dinâmica, cuja reflexão autônoma é válida em si mesma como expressão/problematização de uma linguagem que questiona o mundo, sem oferecer respostas. Essa análise focaliza o texto a partir do que Adorno chama de «materiais» de sua construção e por suas características comunicacionais, interativas, isto é, por si mesmo, como narrativa irônica que se distancia da História e afirma sua consciência de jogo em seu conteúdo e em sua existência mesma e que, independentemente de sua capacidade mimética ou representacional, faz ressoar uma voz paradoxalmente lúcida e apaixonada que coloca em crise a representação do eu e se coloca, juntamente com outras obras de Garrett, como um divisor de águas que separa, em Portugal, idade clássica e idade moderna.

Também *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, poderia ser vista como um exemplo de narrativa que conjuga as perspectivas da literatura e da História. Apresenta-se no texto uma personagem que pretende recuperar o passado para inocentar-se de um crime de que teria sido acusada. O seu relato pretenderia portanto ser um documento «histórico», com valor de verdade; sua confissão apresenta-se entretanto muito mais como «(con)ficção», pois está cheia de dúvidas, hiatos e contradições e acaba por demonstrar a intenção do autor de fazer uma arte original e revolucionária, com o objetivo de «escandalizar o respeitável e 'lepidóptero' burguês», como diziam os participantes de *Orpheu*. Através da parábase e de outros artifícios de enunciação – como a fragmentação da novela, as questões que ficam sem resposta, os silêncios intervalares, a presença de *mise-en-abyme*, os espelhamentos intertextuais, os enigmas irresolvíveis, as máscaras e os duplos e, principalmente, a divergência de vozes narrativas –, *A confissão de Lúcio* demonstra o seu descentramento e a consciência da impossibilidade de estabelecimento de um sentido definitivo. Se o sujeito do enunciado da narrativa pretende-se sincero e fiel aos fatos que entretanto não consegue esclarecer, o sujeito da enunciação do texto confessa o seu fingimento, apresentando a personagem como um exercício de linguagem. *A confissão/(con)ficção de Lúcio* esvazia

assim as certezas e, estabelecendo irresolvíveis ambigüidades, valoriza mais a enunciação que o enunciado, mais a comunicação que a mimese, acentuando o seu distanciamento de um suposto discurso histórico para confirmar-se como literatura.

Com base no que foi até agora dito, parece possível afirmar o importante papel que a ironia romântica teve no distanciamento entre literatura e História. É interessante observar, entretanto, que determinados fatores podem promover novas aproximações entre as intenções e os processos de construção dos dois textos, fazendo com que a literatura volte a preocupar-se com a mimese e a usar procedimentos semelhantes aos da História, reaproximando-se assim os dois discursos. Sabe-se, por exemplo, que a representação da ditadura provoca o reaparecimento do Neo-Realismo, com textos literários que fingem às vezes falar de outro espaço ou de outro tempo, mas que têm a intenção de reproduzir a realidade para provocar ou reforçar desejos de mudança. Literariamente falando, o que acontece nessa época é uma reaproximação ou uma unificação das vozes narrativas e uma simplificação de processos de construção textual. Se a ironia romântica ensinou a respeitar e valorizar o leitor, visto como co-produtor da obra, no Neo-Realismo o autor volta a colocar-se como dono do discurso, como o que sabe e pretende ensinar porque não confia na capacidade de percepção do leitor.

Os autores neo-realistas falam de um mundo que precisa ser mudado e cumprem o papel de arautos das necessárias mudanças. Se suas personagens são realmente ficcionais, ou se o espaço da diegese é inventado ou deslocado, dados da realidade são incluídos no discurso ficcional, garantindo assim a inserção da narrativa num inequivocamente real tempo histórico. Os processos utilizados na construção dessas obras referendam, com o seu suposto fingimento literário, o discurso ideológico de seu tempo, propiciando assim uma nova aproximação entre literatura e História.

Um exemplo interessante poderia ser o do conto «Um nosso semelhante», de Manuel da Fonseca. O registro histórico aparece no texto através da medalha concedida a Leonel Badanas e da cerimônia em que se exalta o seu feito heróico, com o qual se justificou a existência da corporação dos

bombeiros. Selecionando o que lhe interessa, a ideologia dominante simplesmente esquece o motivo ou o pretexto para a festa, o Rana, uma antiga força de trabalho hoje inútil que nem na casa de seu próprio filho encontra abrigo e alimento. Do lugar privilegiado de sua visão, o narrador procura sensibilizar o seu leitor e mostrar-lhe a falta de espírito crítico do povo que assiste àquela farsa e a aplaude, sem atentar para os artifícios do poder que demagogicamente chama de «um nosso semelhante», alguém a quem é negado tanto o direito de viver quanto o de morrer. Se a ideologia ignora o Rana, o narrador coloca-o no seu devido lugar, como o centro da narrativa. Exercendo a sua «autoridade», **ensina** ao leitor a leitura correta a fazer da realidade descrita, colocando-se numa posição de superioridade que lhe permite dar lições, a partir de seu suposto saber e de sua capacidade de leitura.

Com a evolução do Neo-Realismo, nova abertura acontece nos processos de construção da literatura que volta a distanciar-se da História, abdicando de uma posição de autoridade que sabe e pode ensinar, e equilibrando o seu (não) saber com a capacidade de percepção do leitor, esse outro considerado então peça fundamental na comunicação. Ao libertar-se da necessidade de opor-se a um regime autoritário e ao apagar os faróis que buscavam alertar os leitores para a urgência de conscientização e de luta, a literatura portuguesa contemporânea refina o seu caráter lúdico porque pode alçar vãos mais altos e desvincular-se de sua preocupação com o sentido, com a História, para assim mergulhar mais conscientemente na elaboração dos significantes textuais.

Um autor que veio do Neo-Realismo e continua a elaborar a História em suas obras, acentuando nelas entretanto o seu aspecto literário, é José Saramago. Alguns textos seus, como *Levantado do chão* ou *Memorial do convento*, revelam mais claramente a sua preocupação histórica, embora o aspecto literário seja aí também bastante trabalhado, especialmente em *Memorial do convento*. Já em *O ano da morte de Ricardo Reis* prevalece a elaboração literária: ao tomar como personagem um heterônimo de Fernando Pessoa e ao colocá-lo em constante diálogo com seu criador já morto, esse texto torna evidente o seu caráter de construção, cuja base é a inconsistente fluidez da linguagem

e da poesia. *O ano da morte de Ricardo Reis* reedita a personalidade poética de Fernando Pessoa, um eu que se fragmenta na ficção heteronímica de máscaras que se sabem máscaras, formas de revelar/disfarçar a consciência da infinitude da finitude. Fernando Pessoa é uma personagem que tem uma base histórica e uma biografia real, embora funcione fantasticamente depois da morte, no romance. Já Ricardo Reis indica a retomada de uma construção puramente literária, uma personagem que resiste à própria inexistência e que se mostra como um poderoso fio narrativo cuja (in)consciência é entretanto capaz de inserir na teia do texto, a partir das leituras de jornais, elementos do tempo histórico em que se insere.

Pelas preocupações sociais e de documentação histórica presentes em sua obra, José Cardoso Pires é outro autor que pode ser visto como um remanescente do Neo-Realismo, embora a reflexão estética também tenha sido sempre um de seus objetivos. *O delfim*, por exemplo, é um romance de complexa estrutura narrativa que entretence artisticamente elementos históricos e ficção, a partir de um escritor em ação que lê, pesquisa, reflete e elabora o seu texto. Nesta busca de reflexão sobre o relacionamento literatura/História talvez seja interessante focalizar um conto desse autor, no qual não se encontram propriamente dados históricos, mas onde a contraposição de duas diferentes histórias fornece material para a reflexão que aqui se está desenvolvendo.

«Uma simples flor nos teus cabelos claros» – é o conto – registra alternadamente o relacionamento de dois casais: Quim e Lisa estão na cama e Lisa tenta descansar para o trabalho do dia seguinte. Quim lê a história poética de Paulo e Maria, enquanto Lisa, inserida num quotidiano de trabalho e de insatisfação, tenta provocar-lhe a atenção, inicialmente com expedientes bem ligados à realidade – o despertador, a luz que incomoda, o suposto ruído de passos, a janela que estaria mal fechada, o remédio para dormir que lembra o outro, para emagrecer. Falhados esses artifícios, Lisa tenta captar o olhar do marido, mostrando-se sedutoramente bonita. Mal sucedida também nessa tática, mostra interesse pelo texto que o marido lê, mas não aceita o que lhe parece inverossímil na história. O conto parece conter, assim, além

de outros elementos, uma reflexão sobre a questão da leitura ou sobre diferentes tipos de leitor: aquele que prefere um texto romântico, que distraia e faça esquecer os aborrecimentos do dia a dia, e aquele que busca no texto elementos verossímeis, comprovados pela realidade histórica.

Ao entretecer esses dois tipos de leitura, o autor parece demonstrar ser equivocado o pragmatismo de ambas, já que o texto encaixado para leitura é descontínuo, fragmentado, enigmático, o que o coloca como representação produzida, tessitura de linguagem, jogo, dialogismo – literatura –, onde nenhum sentido definitivo (histórico) pode ser estabelecido.

Outro exemplo interessante de texto literário que permite reflexão sobre o relacionamento entre literatura e História, especialmente pela valorização da leitura e pela complexa reelaboração de textos a partir de traduções e reapropriações, é *O bosque harmonioso*, de Augusto Abelaira. As reflexões sobre a História fazem-se presentes no romance principalmente através das anotações do suposto «comentador setecentista», que afirma, por exemplo, que a História «ama ser ela própria a escolher a sua imagem e procede de tal modo que agencia os acasos para esconder certas coisas e deixar outras à mostra» (Abelaira, 1982: 112).

É interessante notar ser esse o procedimento do narrador do romance: afirmando-se desejoso de construir uma obra que lhe dê estatuto de autor(idade), permitindo-lhe configurar-se como centro de atenções, esse narrador manipula ideologicamente os textos lidos, selecionando dados e abandonando aqueles que não lhe interessam, que ele supostamente não consegue esclarecer, ou que indicam caminhos e soluções problemáticas ou indesejadas.

Contrapondo-se à voz desse narrador – que se apresenta como um esperto articulador de textos, mas ao mesmo tempo como leitor ingênuo de várias narrativas, entre as quais relatos de viagens de descobertas –, uma outra voz discute no texto essas viagens e a retórica enganadora dos colonizadores, dos supostos divulgadores da fé cristã e dos construtores da História e da literatura.

Temperando o seu discurso com as pitadas de ironia, essa voz desautoriza todas as outras vozes textuais, já que a representação e o engano que

lhes são inerentes são constantemente desmascarados. Desvela-se assim a estratégia lúdica de uma elaboração textual que se caracteriza mais como trama de significantes que como rede de significados, mais como costura de fragmentos que como narração organizada, e *O bosque harmonioso* confirma-se como atividade de um autor autônomo e consciente, preocupado mais com a comunicação que com a significação. Apesar das constantes referências ao discurso histórico, ao tornar evidentes os instáveis elementos de máscara, espelhamento, intertextualidade e *mise-en-abyme* que entram em sua elaboração, esse texto de Abelaira ultrapassa uma preocupação com a representação da realidade e afasta-se da História, embora contenha também registros históricos; confirma-se assim como jogo, tessitura, artifício, trama, arte – literatura.

Muitos outros exemplos de Abelaira e de outros autores poderiam ser aqui citados. Só para encerrar falarei de «Petúnias para Flora», um conto de Filomena Cabral, em que o narrador/escritor que fala em primeira pessoa seria um gato que «escreve» por borrões e arranhadelas, aparentemente desprovidos de sentido.

A história narrada é de *suspense* e mistério, recheada com lacunas a que se acrescentam as que são feitas pelo gato, cuja escrita unguiforme consiste (talvez) nesses cortes de unhas afiadas. A escrita do gato lembra o cachecol tecido por sua dona, remetendo à tessitura do texto, que costura enciclopedicamente autores como La Fontaine, Montaigne, Descartes, Petrarca, Scarlatti, Rossini, Nietzsche e Baudelaire; também são citados historiadores, economistas e epistológrafos, biólogos, escritores e filósofos, pintores, músicos e escultores, detetives e personagens de literatura. As várias referências a Hoffmann e à personagem Olímpica lembram «O homem de areia» e Freud, com o seu estudo sobre a «inquietante estranheza». As histórias entretecidas são incompletas e imbricadas umas nas outras, costurando-se: tempos distintos (séculos XI e XX); fantasmas, personagens sabidamente ficcionais e outras, supostamente reais; criadores e criaturas; o fantástico e o realista; a vigília e o sono; histórias e desenhos animados; livros e televisão; exploração e defesa dos animais; escrita tradicional e escrita unguiforme; mistério e evidências;

narradores, narratários e editores; histórias encaixadas e encaixantes. Tudo isso é trabalhado em bricolagem por um gato narrador, que se diz parente do gato Murr, de Hoffmann, e do Gato de Botas, de Tieck, e que chama a atenção para o caráter de simulacro de «seu» texto, tentativa confessadamente frustrada de construção de um sentido claro e definitivo.

Creio não se poder falar de uma «intenção» pragmática ou didático-pedagógica desse conto de Filomena Cabral. Não há saídas desse labirinto textual, que não apresenta soluções para problemas, não tem ponto de chegada e deixa muitos fios soltos, oferecidos risonhamente ao leitor, que é convidado a entrar no jogo. Se esse jogo inclui teste de conhecimentos, com um conseqüente prazer intelectual, inclui também o prazer lúdico da elaboração e da recepção do fingimento literário, realizado no momento da arte. E embora sejam perceptíveis, no conto, elementos de um discurso histórico, poder-se-ia falar que aí existe um distanciamento extremo entre literatura e História; o texto marca um momento de descontração em que se relaxa a urgência vital e se exercita a capacidade humana de lidar com a linguagem e com os significantes. Afastando-se assim de todo o pragmatismo do discurso histórico, o conto de Filomena Cabral acompanha as tendências da literatura portuguesa contemporânea, que prefere o signifiante ao significado e a comunicação ao estabelecimento do sentido. Isso revela ter-se acentuado através dos tempos a distância existente entre a literatura e História, especialmente porque a literatura afastou-se da sua primitiva intenção de reproduzir mimeticamente a realidade, confessando sua impossibilidade de recuperar um talvez inexistente texto primitivo e marcando-se definitivamente como arte, jogo, literatura.

---

Lélia Parreira Duarte é Professora de Literatura Portuguesa e Comparada na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Entre as suas obras na área da literatura portuguesa mencionam-se: *Camões & Sá-Carneiro* (1973) e *Em busca do sentido (im)possível. A construção irônica de 'O bosque harmonioso' de Abelaira* (no prelo).

### **Referências bibliográficas**

ABELAIRA, Augusto (1982) – *O bosque harmonioso*, Lisboa, Sá da Costa.

ALMANZI, Guido (1978) – «L'affaire mystérieuse de l'abominable *tongue-in-check*, in *Poétique*, Paris, n.º 36, nov. 1978, pp. 413-416.

HERCULANO, Alexandre (1870) – «Carta a Oliveira Martins» (10 dez. 1870), in *Alexandre Herculano, o historiador*, Rio de Janeiro, Agir, 1964, pp. 102-103.